

Universitat de València.

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

EL ESCULTOR OCTAVIO VICENT CORTINA

Programa de Doctorado Historia del Arte 3030

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

Beatriz Vázquez Navarro

Dirigida por:

Catedrático Dr. Román de la Calle

Dr. José Martín Martínez

Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo

2017

A mi padre

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1.- Introducción | 1 |
| 1.1.- La motivación de esta tesis doctoral | 1 |
| 1.2.- Objetivos..... | 4 |
| 1.3.- Metodología..... | 6 |
| 1.4.- Estado de la cuestión | 10 |
| 2.- Biografía..... | 29 |
| 2.1.- Una infancia entre escultores: Carmelo Vicent y José María Ponsoda Bravo (1913-1922)..... | 29 |
| 2.2.- Los años de formación: Enrique Giner y José Ponsoda (1923-1928) | 36 |
| 2.3.- El traslado a Madrid: primer encuentro con la escultura clásica helénica (1929). | 39 |
| 2.4.- En la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Activismo estudiantil (1930-1934)..... | 41 |
| 2.5.- La Pensión Piquer. Traslado a Italia. Primer encuentro con el renacimiento toscano. Origen del nombre artístico de Octavio Vicent (1935-1936) | 43 |
| 2.6.- Regreso a España. La Guerra Civil (1936-1939) | 50 |
| 2.7.- El traslado a Valencia. Octavio Vicent prosigue su formación: el periplo castellano –Valladolid y Palencia- y Barcelona (1939-1941) | 53 |
| 2.8.- Los encargos imagineros primigenios. La primera exposición nacional. Su matrimonio con Trinidad Palau Granell (1941-1944)..... | 58 |
| 2.9.- Primum vivere, deinde filosofare: Vicent y las fallas. Tercera medalla en la Exposición Nacional (1944 – 1947) | 67 |
| 2.10.- Sus primeros cometidos docentes. Vicent toma contacto con la escultura italiana contemporánea (1947-1948) | 75 |
| 2.11.- Segunda medalla en la Exposición Nacional. Prosiguen los encargos imagineros (1948 – 1950)..... | 79 |
| 2.12.- Primera medalla en la Exposición Nacional. Más encargos imagineros (1950 – 1951)..... | 84 |
| 2.13.- Segunda estancia en Italia. Imaginería y retratística (1951-1954)..... | 87 |

| | |
|---|-----|
| 2.14.- Más encargos imagineros. Octavio Vicent y Salvador Dalí con las fallas (1954 – 1955) | 97 |
| 2.15.- El viaje a París (1956 – 1957)..... | 113 |
| 2.16.- Primer premio del Salón de Escultura Mediterránea (1957) | 116 |
| 2.17.- El óbito de Carmelo Vicent. Nuevas oposiciones docentes (1957 – 1958) | 123 |
| 2.18.- Primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Nuevas oposiciones docentes (1958 – 1959)..... | 128 |
| 2.19.- El premio Guadalquivir. Octavio Vicent, con Elia Ajolfi y Hubert Dalwood (1959 – 1960) | 132 |
| 2.20.- Encargos imagineros y profanos (1960 – 1962) | 135 |
| 2.21.- El Premio Kármán (1962)..... | 142 |
| 2.22.- Académico en San Carlos. Una obra maestra: el Monumento al Maestro Serrano (1963 - 1965)..... | 153 |
| 2.23.- La fuente monumental de la Universidad de Valencia. Monumento a los hombres del mar. El galeno Arnau de Vilanova (1966-1968)..... | 168 |
| 2.24.- Primer premio nacional en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. La fuente monumental de Teruel. El coloso de Rodas (1968 – 1971) | 178 |
| 2.25.- Premio Azorín. El fallecimiento de su hijo. El monumento al Labrador de Alzira (1971 – 1973) | 185 |
| 2.26.- Al altar mayor de la iglesia Arciprestal de Xixona. Lluvia de exposiciones (1973 - 1976)..... | 190 |
| 2.27.- La defunción de su esposa Trinidad Palau Granell. Prosigue el reconocimiento del artista, en su plena madurez (1976 – 1977)..... | 201 |
| 2.28.- Segundas nupcias de Salvador Octavio Vicent Cortina. Un año pródigo en exposiciones (1978) | 209 |
| 2.29.- El traslado a Madrid. Catedrático en San Fernando (1979) | 214 |
| 2.30.- Catedrático en la Universidad Complutense de Madrid. El monumento a Félix Rodríguez de la Fuente (1980 – 1982) | 217 |
| 2.31.- El museo monográfico "Octavio Vicent" en Jijona. El reconocimiento a un escultor consumado (1982 - 1984) | 227 |
| 2.32.- Doctorado por la Universidad Complutense. Medalla de oro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1984 – 1988) | 236 |
| 2.33.- Académico de Honor de San Carlos. Últimas exposiciones (1988 – 1999) | 253 |
| 2.34.- La muerte de Octavio Vicent. Una magna obra postrera: Las puertas de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. Homenajes post-mortem (1999 – 2000)..... | 256 |

| | |
|--|-----|
| 3.- Los antecedentes escultóricos y su influencia en Salvador Octavio Vicent Cortina | 263 |
| 4.- Las técnicas escultóricas | 279 |
| 4.1.- Introducción | 279 |
| 4.2.- El menester de escultor | 281 |
| 4.3.- El concepto..... | 282 |
| 4.4.- El dibujo..... | 283 |
| 4.5.- La composición equilibrada | 286 |
| 4.6.- El modelado | 287 |
| 4.7.- El bronce..... | 291 |
| 4.8.- La talla..... | 294 |
| 4.8.1.- Los materiales..... | 294 |
| 4.8.2.- La talla en piedra | 295 |
| 4.8.3.- La talla en madera | 299 |
| 4.9.- El relieve | 301 |
| 5.- Catálogo de las tipologías y los arquetipos escultóricos..... | 307 |
| 5.1.- Bibelots | 308 |
| 5.2.- Bustos..... | 310 |
| 5.3.- Costumbrismo..... | 313 |
| 5.4.- Fémias | 315 |
| 5.4.1.- Adolescentes..... | 315 |
| 5.4.2.- Aguadoras | 319 |
| 5.4.3.- Bailarinas..... | 323 |
| 5.4.4.- Bañistas | 324 |
| 5.4.5.- Lavanderas..... | 326 |
| 5.4.6.- Sedentes | 327 |
| 5.4.7.- Toilette | 329 |
| 5.4.8.- Maternidades | 330 |
| 5.4.9.- Yacentes | 331 |
| 5.4.10.- Voramar | 332 |
| 5.5.- Masculinas..... | 333 |
| 5.6.- Relieves | 335 |
| 5.7.- Imaginería..... | 338 |
| 5.7.1.- Ángeles | 338 |
| 5.7.2.- Anunciaciones..... | 340 |
| 5.7.3.- Ave María | 341 |
| 5.7.4.- Cristos..... | 341 |

| | |
|---|------------|
| 5.7.5.- Descendimientos..... | 347 |
| 5.7.6.- Dolorosas..... | 348 |
| 5.7.7.- Frailes..... | 349 |
| 5.7.8.- Inmaculadas..... | 350 |
| 5.7.9.- Virgen de la Asunción..... | 351 |
| 5.7.10.- Piedad..... | 352 |
| 5.7.11.- Plañideras | 353 |
| 5.7.12.- Sagrado Corazón..... | 354 |
| 5.7.13.- San Antonio de Padua | 355 |
| 5.7.14.- San José | 358 |
| 5.7.15.- San Juan Bautista | 360 |
| 5.7.16.- San Juan de la Cruz..... | 362 |
| 5.7.17.- San Vicente Ferrer..... | 362 |
| 5.7.18.- San Isidro Labrador..... | 364 |
| 5.7.19.- Santiago Apóstol | 365 |
| 5.7.20.- Otros modelos imagineros..... | 367 |
| 6.- Catálogo de obras seleccionadas..... | 371 |
| 6.1.- Carroza procesional de los Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo | 371 |
| 6.2.- El martir/ San Sebastián | 385 |
| 6.3.- La música sacra y la música profana..... | 390 |
| 6.4.- Aguadoras..... | 403 |
| 6.5. - Monumento a Fray Pedro Ponce de León | 409 |
| 6.6.- Monumento a San José Artesano..... | 417 |
| 6.7.- Monumento al Sagrado Corazón | 428 |
| 6.8.- Santa María Salomé | 433 |
| 6.9.- La corrida de toros surrealista / La Festa Nacional (correguda daliniana). | 439 |
| 6.10.- Vía Crucis Monumental | 445 |
| 6.11.- Monumento a Jaime Chicharro | 466 |
| 6.12.- Monumento a Francisco de Quevedo y Villegas..... | 477 |
| 6.13.- Esculturas de dos Papas Borja: Calixto III y Alejandro VI..... | 486 |
| 6.14.- Monumento al Maestro José Calixto Serrano Simeón | 496 |
| 6.15.- Relieve de Galo Sopeña | 521 |
| 6.16.- Fuente de la Universidad Literaria..... | 525 |
| 6.17.- Imagen procesional de Nuestra Señora de los Desamparados "La Peregrina"..... | 539 |
| 6.18.- Fuente Monumental de Teruel: Glorieta Galán | 560 |
| 6.19.- Monumento al Alfarero | 569 |

| | |
|---|-----|
| 6.20.- Monumento a Jose Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia | 580 |
| 6.21.- Monumento a Arnau de Vilanova | 595 |
| 6.22.- El Coloso de Rodas | 601 |
| 6.23.- Vora mar / Mediterránea | 606 |
| 6.24.- Monumento al Labrador | 610 |
| 6.25.- Relieve dedicado a Jaime I | 617 |
| 6.26.- Altar Mayor. Iglesia Arciprestal de Xixona | 622 |
| 6.27.- Virgen de la paz | 642 |
| 6.28.- Monumento al Arzobispo Olaechea | 649 |
| 6.29.- Monumento Medallón a Antonio Lleó de la Viña | 656 |
| 6.30.- Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente..... | 664 |
| 6.31.- Monumento a Juan Ramón Jiménez | 682 |
| 6.32.- Busto de Paul Harris | 699 |
| 6.33.- Paso procesional de la Santa Cena..... | 708 |
| 6.34.- El Señor caído..... | 732 |
| 6.35.- Vía Crucis monumental | 738 |
| 6.36.- San Vicente Ferrer..... | 760 |
| 6.37.- Relieves de las puertas de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados..... | 767 |
| 6.38.- Beato Carlos Navarro Miquel | 787 |
| 6.39.- Paso procesional Hermandad Divino Costado de Cristo | 792 |
| 7.- El pensamiento estético de Octavio Vicent..... | 799 |
| 7.1.- la escultura, un valor táctil | 799 |
| 7.2.- Il paragone: La supremacía de la escultura sobre la pintura..... | 801 |
| 7.3.- Tótem y primitivismo..... | 803 |
| 7.4.- El desnudo femenino estatuario..... | 806 |
| 7.5.- El artista y el anonimato: Un ejercicio de humildad | 807 |
| 7.6.- Producción artística y mercado. La autenticidad en el arte | 809 |
| 7.7.- La idea artística y la Poyesis..... | 811 |
| 7.8.- Su opinión sobre la escultura valenciana | 812 |
| 7.9.- Sus reflexiones sobre la imaginería | 814 |
| 7.9.1.- La imaginería en Valencia | 814 |
| 7.9.2.- La imaginería en Hispanoamérica..... | 818 |
| 7.10.- La política artística durante el franquismo y la democracia | 819 |
| 7.11.- Sus verdaderos maestros: Las estatuas. Los profesores de Octavio Vicent | 821 |

| | |
|--|-----|
| 7.12.- Elogio de Fidias..... | 824 |
| 7.13.- Maestros admirados por Octavio Vicent en San Fernando | 824 |
| 7.14.- El simbolismo en la escultura | 826 |
| 7.15.- Sus opiniones sobre la vanguardia | 828 |
| 8.- Conclusión | 831 |
| 9.- Bibliografía..... | 837 |
| 9.1.- Webgrafía | 852 |

1.- INTRODUCCIÓN

1.1.- LA MOTIVACIÓN DE ESTA TESIS DOCTORAL

Aunque, quizás, muchas veces la elección del tema u objeto de una tesis doctoral sea profundamente meditada por el investigador o doctorando, escogido ex novo, -y, en ocasiones, en los albores de una tesis puede resultar incluso ex nihilo-, en mi caso es fruto de mi propia historia. Permítanme, pues, que explique esta cuestión de manera sucinta.

Cuando yo inicié mis estudios de Historia del Arte, entré en el mundo de la escultura a través de la familia Vicent y el entorno discipular del escultor Alfonso de la Ossa Alcántara. Fue mi padre quien le hubo encomendado a Octavio Vicent Cortina, el propio escultor, un encargo. Tratábase de una escultura de bulto redondo religiosa destinada a la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Torrent. La obra estuvo dedicada a un miembro de mi *clan* familiar. Conservamos, incluso, en el seno de mi familia, el modelo en yeso primigenio. Una vez hubo sido realizada, mi familia ejerció cierta labor comitencial y de tutela, toda vez que recomendó a Vicent como escultor para trabajar en la Semana Santa de mi ciudad natal.

Previamente, en el seno de mis ancestros se conocía muy bien, por otro lado, las obras de Octavio Vicent Cortina en la Catedral de Valencia y la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

De la misma manera, pues, que la *poética* artística es reflejo de la propia historia del artista, trasladando esta máxima de adscripción *hauseriana*; esta tesis doctoral es el reflejo de mi propia historia. Sin ánimo de extenderme más en esta cuestión personal, podría decirse que yo *crecí* con las obras de Octavio Vicent. Por ende, elegir estudiar su escultura y el papel que Vicent hubo desempeñado en la

historia del arte valenciano, era casi una obligación biográfica, un cometido *quasi* necesario en mi inquietud y devenir personal, como *homo historicus* que necesita proyectarse y realizarse.

Pero aún diremos más: nunca me hube planteado llevar a cabo otra investigación como objeto de la tesis doctoral que no fuere estudiar la escultura de Octavio Vicent Cortina.

Las circunstancias, por otro lado, fueron generosas para conmigo: poco antes de finalizar mis estudios de Historia del Arte, conocí en persona al escultor. El encuentro se produjo en 1997, dos años antes del óbito del artista. Un trienio después, el Ayuntamiento de Valencia le concedió una calle en la ciudad, justamente en donde vivo.

Sin el ánimo de presentarme con el más mínimo atisbo de mesianismo o predeterminismo existencial, concurrieron también otras concausas, éstas ya, en cierto sentido, fruto de la colateralidad de mi devenir histórico privado.

Al conocer yo al discípulo predilecto de Vicent, -Alfonso de la Ossa-, éste me introdujo en el orbe de la técnica y la materialidad de la creación escultórica; de manera que poco a poco anduve complementando mi visión como historiadora del arte con aquélla otra de la *tekhné* escultórica –si se me permite la expresión del Estagirita-, para mí ignota.

Así, llegué a la conclusión de que, para profundizar en la obra de Vicent Cortina, era recomendable penetrar en su propia *poiética*, el proceso artístico, desde la idea hasta el *arte facto, in situ*. Y, de este modo, trasladé mi lugar de trabajo al propio taller del escultor.

En síntesis, la gestación de esta tesis es, -si se me permite la expresión de Santo Tomás de Aquino-, un *motu ab intrinseco*. En pocas palabras: una necesidad casi existencial.

Quisiera agregar, para concluir esta primera idea expositiva, que la amistad que sostuve con Octavio Vicent aunque breve, ya en sus años invernales, supuso

un giro copernicano en mi visión del mundo del arte. Además de ser un gran conversador; su amistad, franca, supuso para mí un cambio personal, un *despertar foucaultiano*, que me alejó de dogmatismos en las que yo estaba sumida, en mi concepción de la escultura. Fue entonces cuando yo comprendí la esencia del *ars sculptorica*, desde la *poiética* y la *tekhné*. Aprendí a distinguir entre el *prospecto* y el *aspecto*, como diría el pintor Poussin; esto es, a distinguir, apreciar, a *contemplar el arte*: aquellos elementos artísticos que están delante de nuestros ojos, pero que necesitan una educación contemplativa, en aras de una mayor y mejor experiencia estética.

Esta dimensión contemplativa en el taller del artista me educó en una visión *gestaltista* del arte. Así, estimuló mi percepción formal, aprehendiendo nuevos puntos de vista creativos y formales, que la escultura intenta siempre alcanzarlos con mayores dificultades con respecto a la Pintura, y que no resistió el *parangone* leonardesco.

En suma: mi amistad con Octavio Vicent Cortina, aunque breve, me ayudó a madurar vitalmente como historiadora del arte. Y viví aquellos días efímeros con una ansiedad *sartriana*, intensos, en mi mutación interior.

La inmersión en el universo de la *praxis* del taller de Salvador Octavio Vicent Cortina fue, en cierto sentido *adorniano*, una *dialéctica de la negatividad*. Mi formación académica universitaria, en nuestra joven y querida Licenciatura de Historia del Arte, descansaba en unos excelentes estudios; acaso perfilados con la visión historiográfica de lo *concluso*, etiquetado. En mi humilde opinión, la reflexión sobre la filosofía del arte, la estética o la crítica, escasa, en nuestra Licenciatura, fue enriquecida por la amistad con Vicent, quien me ayudó a profundizar en la hermenéutica del arte, y a replantearme algunos interrogantes sobre la *inconclusión* del arte; para luego volver al *reconstructo cartesiano* de la creación artística y su historia. El arte, que forma parte indivisa de nuestro contexto histórico, trasciende sin embargo los lindes de la propia Historia del Arte, recordando la máxima de Gombrich: «*no existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas*».

La labor de Octavio Vicent Cortina fue comparable a la de Azorín para la Generación del 98: enseñarme a mirar por un catalejo otra realidad, otro punto de vista, otra manera de contemplar el arte, diferente; pero que completaba mi formación académica como historiadora del arte.

No quisiéramos concluir este epígrafe sin antes mencionar una circunstancia que ha resultado fortuita. El año 2013 ha sido el centenario del nacimiento de Octavio Vicent Cortina. A la luz de lo expuesto, es evidente que cuando yo inicié esta tesis doctoral, lo hice alejada totalmente de onomástica alguna. Empero, no obstante, esa circunstancia me ha impulsado de alguna manera a proseguir con esta ardua pero animosa investigación. Tristemente, la *damnatio memoriae* continúa; pues dicho centenario ha pasado sin pena ni gloria, en el más estricto de los olvidos. Esperamos que esta tesis doctoral venga a recuperar parcialmente su memoria, como también lo han hecho los investigadores y tratadistas que lo han glosado, aunque fuere mínimamente.

1.2.- OBJETIVOS

El sesgo *clásico* de las obras de Salvador Octavio Vicent Cortina, no nos ha impedido proseguir con el consejo de Umberto Eco al trabajar a un autor contemporáneo como si fuese un clásico; o bien, abordar a un clásico como si fuere de nuestro tiempo.

Ha menester reconocer, reivindicar, que el arte de vanguardia español posterior a la Guerra Civil ha tratado injustamente la escultura de Salvador Octavio Vicent Cortina. En rigor, ha sido una marginación, sometida a la iniquidad, bajo el prisma de *Ars con tempora aut nihil*. Al tratarse de un escultor figurativo inspirado en modelos helénicos clásicos y renacentistas, ante los ojos del arte de vanguardia –y de la crítica de arte *ad hoc*–, Octavio Vicent es, para ellos, un artista periclitado.

Este trato inmisericorde dispensado por la vanguardia a nuestro escultor, ha alcanzado los lindes de la historiografía del arte, al que casi se le ha etiquetado

dentro de la categoría *nihil scitur*, precisamente por el ostracismo del desinterés. O algo peor: la *damnatio memoriae* citada.

Por consiguiente, pretendemos contribuir a la historiografía del arte español y valenciano de nuestro tiempo, al tiempo que reivindicamos su figura artística y sus esculturas, que también son *contemporáneas*.

Es cierto que, al albur de nuestra joven democracia, en los años de la transición, fueron los artistas de vanguardia los exponentes del florecimiento cultural, -los "brotes verdes", de hoy en día-. Ello ha generado secuelas *a posteriori*. En el mundo académico, de la crítica del arte, o de la *mass media*, se conoce -y reconoce- a Alfaro, Salvador Soria Zapater, etc. Pero poco, bien poco, se sabe sobre Salvador Octavio Vicent Cortina, o Silvestre de Edeta; pese a que éste último viviese 104 años de edad; o bien, José Esteve Edo, *hijo predilecto de la ciudad de Valencia*, éstos dos últimos fallecidos recientemente. A ellos tuve ocasión de conocer y tratar en su propio estudio en numerosas ocasiones, durante el transcurso de esta tesis doctoral.

Hechas estas consideraciones previas, podemos condensar los objetivos del siguiente modo. En primer lugar, al tratarse de una monografía dedicada a Octavio Vicent y a la escultura, hemos creído necesario reconstruir su biografía prolijamente. Para ello nos hemos servido de la prensa sobre todo, recopilando las numerosas entrevistas y *sueños*¹ periodísticos dedicados al escultor. El trabajo hemerográfico ha sido verdaderamente arduo. Las fuentes hemerográficas no acostumbran a ser tenidas en cuenta en las investigaciones de arte contemporáneo. Sin embargo, para nosotros han sido valiosas por varios motivos. En primer lugar, porque Octavio Vicent reveló a la prensa interesantes detalles acerca de su vida personal. En segundo lugar, porque nos ha permitido desmentir muchos datos erróneos. En tercer lugar, al tratarse de una fuente objetiva, nos ha procurado un gran amasijo de informaciones sobre el escultor y las circunstancias históricas que le circunscribieron.

¹ Mantenemos este término en cursiva porque es propio de la jerga periodística.

Y, tras el artista, sus esculturas. Con mucho esfuerzo y paciencia hemos elaborado el prolífico catálogo. Además de las obras que han podido ser comprobadas y que aparecen citadas, hemos seleccionado un amplio abanico de esculturas analizadas. En este análisis, hemos intentado ser lo más rigurosos y completos posible, abarcando desde la imaginería religiosa hasta la estatuaria profana, desde los relieves hasta los conjuntos monumentales y los bustos.

Para poder analizar el estilo de Octavio Vicent, tomando como punto de partida su propio testimonio, hemos investigado los rasgos poyéticos y estilísticos que admiraba de otros escultores.

Por último, la entrevista que le hicimos en septiembre de 1994 nos ha permitido sentar las bases para balbucear en su pensamiento estético. Ha menester apuntar que hemos sido escrupulosos a la hora de recoger sus ideas, con independencia de nuestra opinión personal. Esta fuente primaria, la más valiosa de todas, nos ha permitido desvelar la auténtica intención poyética del artista; así como sus opiniones sobre el arte de su tiempo.

Como conclusión, nuestra pretensión final ha sido restablecer la figura artística de Salvador Octavio Vicent Cortina y ubicarlo artísticamente en el arte valenciano y español, ocupando el lugar que merece como referente de la escultura figurativa.

1.3.- METODOLOGÍA

A tenor de lo expuesto, nuestra metodología –con sus lógicas carencias, *errare, humanum est*- pretende ser holística, y pasamos a explicarla a continuación.

Además de reivindicar la figura de Octavio Vicent Cortina, queremos imbricarlo dentro de su generación, así como analizar la evolución de la escultura española y valenciana de postguerra, arrancando en aquellos años cruciales que fueron las dos décadas de autarquía franquista, previas a la aparición de las vanguardias. En segundo lugar, haremos una introspección en la corriente

figurativa, de inspiración clasicista, que convivió con las vanguardias durante buena parte de su existencia. Por supuesto, y aplicando el método *hauseriano*, el arte de Vicent es fruto de su contexto histórico, con el cual trataremos de mostrar sus conexiones.

Al tratarse de una escultura figurativa, inspirada en modelos renacentistas y helénicos, es obligado recurrir al método iconográfico e iconológico. Para el iconográfico, utilizaremos los dibujos, bocetos y moldes. En el nivel ulterior, iconológico, es innegable sustraerse a la cosmovisión.

El método formalista, hoy día un tanto cuestionado, es útil cuando se trata de un escultor figurativo, como el caso que nos ocupa.

Una investigación de Historia del Arte monográfica, como ésta, lleva aparejado su correspondiente catálogo. Ahora bien, el catálogo no es un fin en sí mismo de esta Tesis Doctoral, sino una útil herramienta, por lo que haremos un uso inteligente del método histórico-crítico. En el catálogo, evitaremos el positivismo *in puribus*; pues no posee esta investigación un propósito *documentalista per se*, sino que recurriremos a los métodos y principios de la Historia del Arte como disciplina. El catálogo lo hemos estructurado cronológicamente.

La dificultad de elaborar el catálogo de la obra de Octavio Vicent, la reconoce explícitamente el Catedrático de Historia del Arte y Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Juan Ángel Blasco Carrascosa, quien, además, reclama la atención de los historiadores del arte para la realización del citado catálogo. Un artista bautizado por Blasco Carrascosa como "*el más clásico de la escultura valenciana de la renovación figurativa*":

Lamentablemente, no hay un catálogo de la obra escultórica y dibujística de Octavio Vicent. Una tarea, pues, pendiente para los historiadores del arte, y ardua, ya que muchas de estas obras están ilocalizadas.²

² BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. Cit., p. 77.

Anteriormente se ha glosado, y reivindicado, la necesaria proyección estética, de filosofía del arte, y crítica. Y no es un asunto baladí. Atendiendo a este método estético, acudiremos a los innumerables artículos de prensa, los textos del artista y, en suma, los ensayos artigráficos.

Como muchos de sus relieves abordan la temática musical, es interesante no sólo recurrir a la iconografía musical de la época –también otros artistas valencianos como, por ejemplo, Genaro Lahuerta, se interesaron por la temática musical durante la Postguerra-; sino, asimismo, a las relaciones que Octavio Vicent mantuvo su suegro, el Maestro Palau, pues se convirtió en su yerno, al contraer nupcias Octavio Vicent con su única hija, Trinidad Palau.

Lógicamente, trataremos de impedir una cierta *observación participante*, como defendía el antropólogo Alan P. Merriam en 1961, en aras de nuestra objetividad. Es evidente que, al habernos acercado a la obra de Vicent en vida del autor, y las estrechas vinculaciones establecidas con sus medios y círculos artísticos y familiares por parte de mi entorno parental, me podría conducir a un condicionamiento subjetivo determinado por una *observación participante* de segundo grado, pretérita. Es por ello que nos hemos impuesto una necesaria distancia, para mantener la objetividad y el rigor científico.

En cuanto a las fuentes, discernimos dos tipos: primarias y secundarias. En las primeras, el trabajo con las esculturas *públicas* en entornos urbanos, iglesias y museos. En algunos casos, hemos tenido que recurrir a fotografías, cuando la distancia geográfica ultramarina nos ha impedido desplazarnos para analizarlas *in situ*. Es el caso del *Via Crucis* nicaraguense, la talla en madera de caoba del Convento de los Carmelitas Descalzos de Managua. Pese a las restricciones impuestas por la Orden del Carmelo, sin embargo, pudimos acceder a efectuar fotos merced a un contacto en el país centroamericano. No hemos descuidado las colecciones privadas.

Las opiniones de su discípulo Alfonso de la Ossa sobre la poética de Vicent merecen un lugar aparte, como fuente testimonial primaria, por cuanto vivió de primera mano el trabajo de su maestro.

En cuanto a las fuentes secundarias, las hemerográficas son de un indudable valor. Los rotativos valencianos *Las Provincias* y *Levante* son los voceros más destacados de sus obras. Ambos medios de prensa se hicieron eco de sus exposiciones. En Alicante, el diario *La Verdad*.

Ya fuera del ámbito regional, rotativos como el *Heraldo de Aragón*, *El Correo de Andalucía* o el periódico económico *Cinco días*, son una buena muestra del impacto de la escultura de Vicent, quien trascendió los límites locales y regionales.

Como el régimen de Franco veía con buenos ojos la creación escultórica de Vicent, rotativos franquistas de primera línea también se hicieron eco de sus esculturas, como el diario *El Alcázar*.

La prensa de adscripción cristiana también le granjeó elogios y dedicó bastantes líneas, habida cuenta de la producción religiosa de Vicent y, además, porque nuestro escultor era un católico practicante. El diario *Ya*, durante los años en que los tecnócratas del Opus Dei iniciaban el desarrollismo en España, fue la tribuna que más noticias aportó sobre el quehacer artístico de Octavio Vicent Cortina, así como el rotativo *ABC*.

Dada la importante proyección musical de muchos de sus relieves, la revista *Pentagrama* dispensó a nuestro escultor un notable interés.

En el ámbito internacional, la formación italiana de Vicent dejó huella y creó unas conexiones con el país transalpino, que el periódico *Giornale dil Popolo* se encargó de sentenciar en sus columnas.

Otros boletines de arte "autonómicos", en las provincias de Alicante y Castellón también siguieron paso a paso, desde sus años primaverales, a nuestro escultor. Es el caso de *Arte y artistas*, en Alicante, y el *Boletín de la Agrupación de Burriana*.

Dado que Octavio Vicent colaboró estrechamente con círculos eclesiásticos, nos ha parecido conveniente consultar foros religiosos, boletines sacros como *Mater Desertorum*.

Los catálogos de exposiciones en galerías privadas permiten seguir los pasos de Vicent en un ámbito más local, pero que ofrecen la cotidianeidad. Destacan la Galería Estil, la Galería Niké, la Galería San Vicente y la Sala Hoyo.

La bibliografía, como se ha podido ver, es escasa, aún bajo la sombra de un cierto ostracismo filovanguardista. Hemos consultado bibliografía general sobre la escultura en la España de la postguerra y contemporánea en general, así como aquélla otra del arte contemporáneo en el solar hispano, en aras de poseer una retrovisión y un discurso teleológico.

1.4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

A la hora de abordar este apartado, proponemos una cierta *cosmovisión* historiográfica. Hemos agrupado la bibliografía por décadas, tratando de extraer las ideas e información de los distintos investigadores y tratadistas.

La atención dispensada por los historiadores del arte, investigadores y artígrafos en general ha sido exigua, sobre todo durante los años finales del franquismo y la transición democrática.

Durante la década 1970-1980, Salvador Octavio Vicent Cortina realizaba *in illo tempore* diversas obras por encargo en la Comunidad Valenciana, en su mayor parte; pero también llevó a cabo esculturas allende las fronteras autonómicas. Es el caso del monumento al fundador de la Falange, José Antonio Primo de Rivera, en 1973, en Guadalajara. Inaugurado por Torcuato Fernández Miranda, -mentor del futuro Presidente del Gobierno con UCD, Adolfo Suárez-, Octavio Vicent estuvo relacionado con un régimen franquista moribundo. Podemos afirmar, pues, que nuestro escultor no había recibido todavía grandes reconocimientos, amén de estar asociado a un sistema político dictatorial y caduco. Sólo a fines de la década, en 1979, obtendría Vicent la cátedra de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Tal vez todo ello pueda en cierto sentido justificar las lacónicas citas que mereció de los investigadores y artíficos.

Así, Felipe María Garín Ortiz de Taranco, en su "Historia del Arte de Valencia" (1978), resalta la juventud de Vicent y recoge su escultura monumental urbana en la ciudad del Turia: el *Monumento al Maestro Serrano, San José* –en el puente homónimo-, *José Antonio Primo de Rivera, Arzobispo Olaechea*, y la *Fuente de la Fachada de la Universidad Literaria*.³ Es decir, algunas de las obras más emblemáticas del ornato urbano en la ciudad. Ha menester agregar que Felipe Garín mantenía una gran amistad con el progenitor de Octavio Vicent, a la sazón, el también escultor Carmelo Vicent. Así lo reconoce el propio Garín en "Mi siglo XX –Memorias".⁴ Garín etiqueta a Octavio Vicent como "uno de los maestros más significativos a partir de la década de los 40".⁵

En la "Gran Enciclopedia de la Región Valenciana", sobre Octavio Vicent se escribe una columna. Dicho texto se estructura en tres partes. La primera, como es lógico en un volumen de esas características, recoge una breve biografía. En la segunda parte, los premios que hubo recibido, hasta 1971, sobre todo de instituciones alicantinas. En la tercera parte, por fin, su producción artística, en particular, esculturas y monumentos valencianos y algún que otro ubicado en Aragón.⁶

Un año después, en 1974, durante el mes de octubre, se realizó una muestra de escultura valenciana en la Galería Arts, que incluyó la estatua femenina, *Mediterránea*, de Octavio Vicent. El catálogo se hace eco de los méritos académicos y galardones recibidos por nuestro escultor, su formación, y una mínima clasificación de sus obras, divididas entre la escultura religiosa, profana y pública.⁷

³ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978. Segunda Edición, 1999, p. 393.

⁴ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Mi siglo XX. Memorias*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004, p. 52.

⁵ GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Historia del Arte de Valencia, Op. Cit.*, p. 393.

⁶ AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Tomo XII, Mas Ivars Editores, Valencia, 1973, p. 191.

⁷ GALERÍA ARTS: *Muestra de escultura valenciana*. [cat. exp.]. Valencia, Galería Arts, 1974.

El libro de José Marín Medina, "La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)", es, en nuestro humilde juicio, el más interesante de los escritos en esta década. Bien documentado, entra a valorar acertadamente la figura artística de Octavio Vicent, con una profundidad limitada, lógicamente, por el ámbito nacional y general, así como el dilatado segmento temporal que abarca.

Marín Medina define la poética de Octavio Vicent Cortina como "el más clásico de la escultura valenciana de la renovación figurativa"⁸. Por ende, le reconoce a Vicent su carácter *renovador*, y lo vincula a la tradición, en los siguientes términos: "advierde una preocupación por la lealtad a los valores de la tradición". Etiqueta a nuestro escultor dentro del grupo valenciano de escultores "empeñados en una renovación válida de la figuración", junto con Esteve Edo y Silvestre de Edeva, quienes "han comprometado la estatuaria realista con el lenguaje del tiempo de las postguerras".⁹ Por consiguiente, Marín Medina advierde nuevos aires habidos tras la Guerra Civil Española. Advierde Marín Medina las "bases helénicas" en las fuentes en las que bebe Octavio Vicent, así como valores táctiles de suma modernidad en su escultura:

Advierde una preocupación por la lealtad a los valores de la tradición (su estupendo desnudo femenino, en bronce, "Mediterránea", tan fiel a las bases helénicas), junto a su indudable compromiso con una escultura realmente moderna (el interesante juego y estructura de su grupo "La Toilette", en que las dos figuras femeninas, arrodilladas, originan un estupendo diálogo de huecos y volúmenes en su mutua relación).¹⁰

Quizás la aportación más interesante sea la definición del estilo de Octavio Vicent, "el más clásico de la escultura valenciana de la renovación figurativa"¹¹.

Durante la década 1980-1990, Octavio Vicent cosechó un mayor predicamento público. Sus encargos, desde el punto de vista cuantitativo, no variaron ostensiblemente. Desde el punto cualitativo, acaso sus esculturas tuvieran

⁸ MARÍN MEDINA, J.: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Madrid, Edarcón, 1978, pp. 204.

⁹ *Ibidem*, p. 202

¹⁰ *Ibidem*, p. 204

¹¹ *Ibidem*, p. 204.

una mayor trascendencia nacional. Es la década del *Monumento al naturalista Rodríguez de la Fuente* (Madrid, 1981), se inaugura el Museo Monográfico de Xixona (1982), el *Retrato del Ingeniero Antonio Lleó Silvestre* (Madrid, 1982),¹² el *Monumento a Juan Ramón Jiménez* (Huelva, 1982), un *Paso* para la Semana Santa de Cuenca (1983), o el *Busto de Paul Harris*, fundador del Rotary Club (Madrid, 1984).

En ese año 1984, obtuvo el Doctorado por la Universidad Complutense de Madrid, y se le otorgó asimismo la Medalla de Oro de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando.

Coincidiendo con el predicamento público que hubo adquirido en la *Villa y Corte* matritense, un escritor leonés –pero afincado en Madrid- le dedicó la única monografía publicada hasta el día de hoy, en el año 1986. Carlos García-Osuna y Rodríguez, periodista, titula su monografía “Octavio Vicent, la serena belleza”.¹³

En honor a la verdad, quien ha impedido la *damnatio memoriae* sobre la figura de Vicent ha sido Carlos García Osuna. Este periodista castellano escribió una serie de monografías sobre escultores valencianos contemporáneos. Obviamente, Vicent estaba entre ellos, al tratarse de uno de los “*primeros espadas*”.¹⁴ Es un libro de breve extensión, bien escrito, con numerosas ilustraciones, y que agradecemos el interés que le ha dispensado a nuestro escultor. Empero, no obstante, es un periodista, y no un historiador del arte. Así, aborda sus rasgos estilísticos básicos con corrección; pero no profundiza en ellos, ni tampoco incardina a Octavio Vicent Cortina en la Historia del Arte, así como en las fuentes de donde bebe, sus influencias, etc. Con todo, su contribución ha sido valiosa, en aras de impedir el *nihil scitur*.

¹² El ingeniero valenciano Antonio Lleó Silvestre (1888-1959) fue el pionero de las repoblaciones forestales contando con la participación de escolares, promotor de una educación sensibilizada con el bosque y el agro; en suma, precursor de la educación medioambiental en España.

¹³ GARCÍA-OSUNA, C.: *Octavio Vicent. La serena belleza*. Col. Escultores Valencianos. Valencia, Vicente García Editores, 1986.

¹⁴ *Ibidem*.

Por otra parte, el periodista leonés escribe sobre muy distintos temas. Así, en 1981, un lustro anterior al libro de Octavio Vicent, García-Osuna hubo publicado otra monografía, ésta dedicada al escritor y autor de *prosa poética*, Juan Ramón Jiménez.

El polígrafo leonés estructura su monografía sobre Octavio Vicent en los siguientes apartados. En el Capítulo I, los antecedentes escultóricos. Se trata de un epígrafe generalista, bien escritas, consideraciones sobre la Escultura y sus valores plásticos. En el Capítulo II, García-Osuna glosa la biografía de nuestro escultor. Es, sobre todo, una crónica compilatoria del aprendizaje y la vida de Salvador Octavio Vicent Cortina, hasta 1985, como es lógico, dada la fecha de edición del libro. Llama la atención que, dentro de la biografía, incluye un subepígrafe dedicado al Renacimiento y otro a la Imaginería. En el conñado al Renacimiento, -que es la época de la formación italiana de Octavio Vicent-, García-Osuna nos recuerda las influencias de Fidias y Donatello sobre nuestro escultor. Por su parte, las líneas escritas sobre la Imaginería, relacionan a Vicent con los últimos de años de pensión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde –a causa de la Guerra Civil Española y el estallido de la II Guerra Mundial-, Vicent hubo de regresar a España, completando su formación en Valladolid, Andalucía y Barcelona. Mientras permaneció en la ciudad castellano-leonesa y Andalucía, Octavio Vicent se dedicó a estudiar la imaginería barroca española. Según García-Osuna, la imaginería barroca hispana influyó mucho más en nuestro escultor que los autores del Renacimiento italiano:

En imaginería, el barroco realista español del siglo XVII influye más en Vicent que el estilismo italiano, y tanto como el academicismo cortesano del francés y el sentido decorativo del germánico.¹⁵

Al reflexionar sobre la desaparecida huella de la imaginería, el polígrafo se atreve a definir la estética de Octavio Vicent, como heredero del idealismo platónico, maridado –al gusto medieval *tomista*- con el aristotelismo:

La formación cultural de las imágenes de Octavio Vicent tiende hacia el idealismo platónico junto a la Escolástica que encuentra sentido

¹⁵ *Ibíd.*, p. 25.

en el natural, con innegables connotaciones aristotélicas, planteando el maridaje entre el Misticismo y el Ascetismo.¹⁶

La estancia catalana, en la *Ciudad Condal*, en cambio, fue aprovechada para analizar la escultura contemporánea mediterránea. Precisamente, el *mediterraneanismo* es el subtítulo del Capítulo III. García-Osuna bosqueja un paralelismo estético entre Arístides Maillol y Octavio Vicent. Ambos comparten la idea de la escultura en tanto que volumen, para la consecución de *arquitecturas corporales*:

Para Vicent, igual que Maillol, la escultura es volumen, es decir, formas densificadas. Las simetrías reguladas sutilmente y el equilibrio de las masas, producen "arquitecturas corporales", totalmente autónomas, sin que nada rebaje los contornos imaginados, consiguiéndose así que el conjunto esté inmerso en el espacio. Maillol no se imagina el color de sus esculturas, prefiere que las bañe una luz clara "como la que se posa sobre un muro".¹⁷

García-Osuna se documenta con otros autores y cita a Marín Medina. De él recoge, precisamente, la esencia estética de la escultura de Octavio Vicent. A Marín Medina lo parafrasea en estos términos:

Para Marín Medina, el más clásico de la escultura valenciana de la renovación figurativa es Octavio Vicent, cuya escultura religiosa y profana (retratos, fuentes, monumentos, etc.) está sólidamente fundada en la tradición, que ha visto como imprescindible la renovación sin saltos en el vacío.¹⁸

Otros escultores en los que bebe nuestro escultor son, según García-Osuna, José Capuz, Ortells y Adsuara, valorando sus desnudos:

Los artistas valencianos también han marcado la expresión de Vicent, desde la geometría y espontaneidad de José Capuz, hasta el neoclasicismo, algo remilgado, de Ortells. Los poderosos desnudos femeninos de Adsuara son antecedentes de los de Vicent que es un expresionista vinculado a la vida, que asemeja el cuerpo humano a una arquitectura viva.¹⁹

¹⁶ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 40.

En modo menor, la huella de Victorio Macho y Pérez Comendador, así como los italianos Martini y Manzú.

El Capítulo IV está dedicado a el "Concepto Urbanístico y Estético de los Monumentos Públicos". En opinión de García-Osuna, las fuentes de Vicent hunden sus raíces en el Barroco transalpino:

Dimana de las fuentes realizadas por escultores como Bernini, en Roma, Ammanati en Florencia y Nicolás de Pisa en Perugia. Y para Octavio Vicent el tratamiento monumental de estos artistas le ha influido rotundamente a la hora de plantearse sus trabajos escultóricos al aire libre.²⁰

En el Capítulo V, "Análisis Filosófico y Didáctico", García-Osuna recurre a citas del propio escultor para glosar la fisonomía de las esculturas, así como su estética y poética. Y decimos *glosar* y no *definir*, por cuanto en este capítulo el periodista leonés recurre masivamente a citas textuales de Octavio Vicent, para tratar de hacer entender al lector su ideario estético y creativo. En rigor, son, en buena medida, un conjunto de frases yuxtapuestas del propio escultor.²¹

Finalmente, un capítulo postrero, "Consideraciones últimas". Es una suerte de epílogo que resume las influencias recibidas por Octavio Vicent, básicamente, de Arístides Maillol, Josep Clará, Bourdelle, Arturo Martini, Manzú, Llimona, Inurria y Julio Antonio.²²

El sieteagüense Juan Angel Blasco Carrascosa, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia, glosó la personalidad de Octavio Vicent en dos publicaciones distintas, y que vieron la luz en décadas diferentes. La primera, que es la que nos ocupa en este momento, del año 1988, estuvo dedicada a la "Escultura Valenciana en La Segunda República". Es lógico que nuestro escultor tenga escaso relieve en este libro, por cuanto en la década de la Guerra Civil Española, Octavio Vicent estaba pensionado en Italia y, por ende, andaba aún en

²⁰ *Ibíd*em, pp. 61-62.

²¹ Este capítulo lo abordaremos más adelante, al estudiar por nuestra parte el pensamiento estético de Salvador Octavio Vicent Cortina.

²² GARCÍA-OSUNA, C.: *Octavio Vicent. La serena belleza*. Op. Cit., p. 103-106.

periodo de formación. Empero, no obstante, Blasco Carrascosa –quien sigue a Marín Medina-, califica a Octavio Vicent como uno de los escultores más clásicos de la renovación figurativa, academicista, e influido por el Renacimiento, particularmente, Donatello:

Se le considera uno de los escultores valencianos más clásicos de la renovación figurativa, y ha creado una obra numerosa y diversa en la que se advierte una preocupación por seguir unos postulados academicistas, junto a un indudable compromiso con la renovación. Su obra escultórica en un principio está relacionada con la tradición renacentista, principalmente influenciada por la obra de Donatello. Más tarde evoluciona hacia una escultura más moderna, pero siempre lastrada por el espíritu academicista de la perfección formal y el rigor técnico. Para el crítico de arte José Marín Medina "Octavio Vicent representa a toda la escultura española, sólidamente fundada en la tradición".²³

Recientemente, en una conferencia que pronunció el pasado año 2014, cercana al centenario del nacimiento del escultor, el sieteagüense consideró a Octavio Vicent como uno de los referentes más destacados del arte valenciano, en el entorno de la renovación figurativa. Ha menester tener en cuenta que existen más monumentos en Valencia de Octavio Vicent que del propio Mariano Benlliure:

Salvador Octavio Vicent Cortina ha sido uno de los creadores plásticos que más honda huella han dejado en Valencia [...] Se le considera uno de los escultores valencianos más clásicos de la renovación figurativa y cuenta con más monumentos en Valencia que el propio Mariano Benlliure.²⁴

La investigación de la catedrática de Historia del Arte de la Universitat de València, Carmen Gracia Beneyto, concluye los libros publicados en la década 1980-1990, en donde se cite a Octavio Vicent. El de Carmen Gracia lleva por título "Las Pensiones de Escultura y Grabado de la Diputación de Valencia". La investigadora y docente nombra a Octavio Vicent como miembro de los tribunales que juzgó las dotaciones de las pensiones de escultura de Bellas Artes. Llama la atención, que, en el año 1948, en la oposición del pensionado Miguel Angel Casañ, compartieron

²³ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: *La Escultura Valenciana en la Segunda República*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 1988, p. 313.

²⁴ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". (Conferencia pronunciada el martes, día 27 de mayo de 2014). En: AA. VV.: *MEMORIA ACADÉMICA 2013-2014*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2014, p. 59.

titularidad como miembros del tribunal Felipe Garín con Octavio Vicent y su progenitor, Carmelo Vicent.²⁵

La década 1990-2000 fue la última que le tocó vivir a Octavio Vicent Cortina.²⁶ Una de las obras con mayor repercusión fueron los relieves de las Puertas de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, en Valencia, concluidas por su discípulo, Alfonso de la Ossa. A título póstumo, en el año 2000 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos le nombró Académico de Honor. En el mismo año, el Ayuntamiento de Valencia otorgó su nombre a una calle.

Durante los años 90, Octavio Vicent fue citado con ocasión de exposiciones varias y algunos libros de carácter general, dentro de estudios dedicados a arte valenciano.

Relacionado con los fastos del descubrimiento de América, la Generalitat Valenciana creó el organismo "Música 92".²⁷ Emilio Soler Pascual, Comisario de "Música 92", patrocinó la exposición "La Imatge de la Música en Sant Pius V". En el catálogo de dicho evento, se menciona a Octavio Vicent por su contribución a la Música.²⁸

Una de las más tempranas publicaciones de esta década, sin embargo, no se inscribe dentro de las características de los libros descritos, pues está vinculado al mundo de las Fallas: "Los escultores del fuego. Aproximación a la historia del Gremio de Artistas Falleros de Valencia". En el primer capítulo, "La tradición del arte efímero", se rememora a Octavio Vicent por su creatividad fallera. En concreto, nuestro escultor retomó un tema del año 1797, dedicado al Coloso de Rodas, para las Fallas del año 1970, falla homónima que fue ubicada en la antigua plaza del

²⁵ GRACIA BENEYTO, C.: *Las Pensiones de Escultura y Grabado de la Diputación de Valencia*. Valencia, Alfons El Magnànim, IVEI, 1987, p. 20.

²⁶ Falleció en 1999.

²⁷ Fue su asesor artístico-musical el Dr. Francisco Carlos Bueno Camejo, a la sazón, codirector de esta Tesis Doctoral.

²⁸ RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: *La Imatge de la Música en Sant Pius Vè*. Valencia, Exposición de junio a octubre de 1992. Catálogo. Generalitat Valenciana, Música 92, 1992, p. 30.

Caudillo.²⁹ Los Vicent, padre e hijo, son recordados como socio de honor, -su padre-, y uno de los primeros agremiados, el hijo.³⁰

En el mismo año 1993, el periodista del diario *Las Provincias*, Baltasar Bueno Tárrega, vio editado su libro sobre "La Mare de Déu dels Desamparats". Ha menester agregar que Baltasar Bueno Tárrega acostumbra a escribir libros sobre fastos religiosos valencianos.³¹ Baltasar Bueno Tárrega se limita a una descripción de la imagen peregrina de la Virgen de los Desamparados, obra de Octavio Vicent, sacada habitualmente en los traslados y procesiones, con la particularidad de que sólo lleva el manto.³² La única frase en donde este periodista del rotativo valenciano define un rasgo estilístico de nuestro escultor es cuando afirma la herencia borgoñona medieval en la imagen de la Virgen patrona de Valencia.³³

Patrocinada por la Generalitat Valenciana y organizada por la Universidad de Alicante, se celebró en 1995 una exposición en Sant Vicent del Raspeig titulada "Pintura y Música en el Museu Sant Pius V". En esta ocasión, la muestra artística recogió dos importantes relieves de Salvador Octavio Vicent Cortina: *La música sacra* y *La música profana*. Ambos relieves hubieron sido galardonados previamente con la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, celebrada en el año 1948. El comentario de ambas obras, extenso, prolijo, corrió a cargo del Museo San Pío V. Se realiza una descripción detallada de los relieves y una historia de los mismos. Asimismo, se analiza la iconografía musical. Se etiqueta la poética de Vicent como "*figurativismo neoconvencional*".³⁴

²⁹ ARIÑO VILLARROYA, A.: Los escultores del fuego. Aproximación a la historia del Gremio de Artistas Falleros de Valencia. Valencia, Diputación de Valencia, 1993, p. 18.

³⁰ *Ibidem*, p. 74.

³¹ Así, por ejemplo, en el año 2013 ha publicado un libro sobre el monasterio de Sant Vicent de la Roqueta, alrededor de la onomástica de la festividad de San Vicente Mártir, patrón de la ciudad de Valencia.

³² BUENO TÁRREGA, B.: La Mare de Déu dels Desamparats. Un relato periodístico de la Patrona de Valencia a través de Las Provincias. Valencia, Federic Domenech, 1993, p. 30.

³³ *Ibidem*, p. 26.

³⁴ MUSEU DE SANT PIUS V: *Pintura i música en el Museu Sant Pius V*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Universitat d'Alacant, Museu Sant Pius V. Alacant, Exposición del 3 al 27 de octubre de 1995, pp. 96-99.

Lorenzo Berenguer Palau, director de varias revistas de arte,³⁵ publicó el mismo año 1995 una trilogía de libros dedicada los "Artistas Valencianos Contemporáneos". En el Volumen I se aborda la figura artística de Octavio Vicent. Lorenzo Berenguer pondera extraordinariamente su creación, hasta el punto de definirlo como "*el vértice más acusado del rosario de escultores valencianos y casi me atrevería decir españoles*".³⁶ La importancia que confiere Vicent a la figura humana, dentro de un contexto histórico-cultural, es definida por Berenguer Palau en los siguientes términos:

Octavio Vicent da primacía a lo orgánico sobre lo inerte, otorga a su obra la máxima jerarquía y la hace localizable geográfica y etnográficamente.³⁷

Dos años más tarde, frisando el año 1997, el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana organizó en la Llotja del Peix de Alicante una exposición escultórica titulada "Encontre de Tendències". En rigor, se trata de una doble exposición, por cuanto viajó luego a las reales atarazanas de Valencia, un mes después, del 11 de febrero al 9 de marzo de 1997. Aprovechando la exhibición de su estatua femenina *La holandesa*, los autores anónimos del catálogo de la citada muestra elaboraron una concienzuda ficha sobre nuestro escultor. En ella se destaca su relación con el arte clásico y el Renacimiento, así como los juegos de volúmenes y vacíos:

Es un escultor con reminiscencias renacentistas, conocedor de los huecos y los volúmenes. Con dominio del cuerpo humano, se inclina por el arte clásico, realizando pocas concesiones a la sintetización, aunque cuando la realiza es dentro de la perfección en su acabado. Siempre se ha mantenido fiel a la representación figurativa, logrando una personalidad propia en el devenir de los años, sin concesiones a lo experimental. [...] Da lo mismo que sea un cuerpo o un ropaje, el tratamiento es el que proviene de lo real. Así es como gusta a Octavio

³⁵ En la actualidad, Lorenzo Berenguer Palau –cuyo bisabuelo fue el profesor de pintura de Joaquín Sorolla Bastida– es el director de la revista *Arte en Valencia*. Es la subdirectora la autora de esta Tesis Doctoral, Beatriz Vázquez Navarro.

³⁶ BERENGUER PALAU, L.: *Artistas valencianos contemporáneos*. Vol. I. Valencia, Archival, 1995, p. 344.

³⁷ Idem.

Vicent plasmar sus obras, dentro de una clara poetización de las formas, a las que dota de movimiento.³⁸

En 1998 vio la luz la Colección Eduardo Capa en la ciudad de Córdoba. En ella se incluye la obra de Octavio Vicent *Aguadora*. En el catálogo de dicha colección, al comentar esta estatua, se insiste en resaltar el clasicismo de nuestro escultor, en los siguientes términos:

Su obra se enmarca dentro de un cierto clasicismo, tanto por la temática y los materiales empleados como por el lenguaje clásico utilizado; logrando sin embargo un aire de tensión entre clasicismo y modernidad.³⁹

En los confines de la década, 1999, se organizó la magna exposición "La luz de las imágenes", en la ciudad de Valencia, fruto de la colaboración entre el Arzobispado de la *sede valentina* y la Generalitat Valenciana. Salvador Octavio Vicent Cortina presentó dos paneles con figuras en relieves de bronce de las *Estaciones del Vía Crucis*, de la Parroquia de Cristo Rey de Gandía. El texto del catálogo se limita a una ficha en donde se explica la iconografía de ambas escenas. En el párrafo postrero se anuncia la preparación del resto de las estaciones del Vía Crucis por el escultor.⁴⁰

En ese mismo año, el periodista Francisco Agramunt Lacruz vio publicada una colección en tres tomos, un "Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX". Agramunt contó con una amplia nómina de asesores y colaboradores; entre ellos se encontraban Román de la Calle, Juan Angel Blasco Carrascosa, Lorenzo Berenguer Palau, Vicente Aguilera Cerni, etc. Al glosar la figura de Octavio Vicent, el texto sigue *ad pedem literae* a Juan Angel Blasco Carrascosa y a José Marín Medina. Sobre

³⁸ AA. VV.: *Encontre de Tendències*. [Cat. exp., Alacant, Llotja del Peix, 1997; Valencia, Reales Atarazanas, 1997]. Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat, pp, 44-45.

³⁹ MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M.: *Colección Capa. Catálogo de la colección escultórica*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998, p. 164.

⁴⁰ AA. VV.: *La luz de las imágenes*. [Cat. exp.]. Valencia, Generalitat Valenciana – Arzobispado de Valencia, 1999, pp. 392-3.

éste último, recoge la cita ya glosada por Blasco Carrascosa y que nosotros hemos reproducido anteriormente.⁴¹

Al poco de fallecer el escultor, en el año 2000, el Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana y el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia organizaron una exposición *in memoriam*, que recopiló la trayectoria artística de Salvador Octavio Vicent Cortina. Se trata de un lujoso catálogo, extenso, de amplias dimensiones, con numerosas láminas y dibujos, que casi alcanzó las 200 páginas, y en donde intervienen diversos polígrafos e investigadores. La magna muestra llevaba por título "Octavio Vicent, Escultor".

Vicente Ferrero Molina es la primera pluma. No en vano, este escultor fue el comisario de la exposición octaviana. Su admiración hacia Vicent ya se manifiesta en las primeras líneas, por cuanto lo define como "*es quizás el escultor valenciano más importante de la segunda mitad del siglo XX*".⁴² O bien, este otro juicio: "*tan sólo con alguno de sus monumentos, Octavio ya tiene un puesto de honor en la historia del arte valenciano de todos los tiempos*".⁴³

Vicente Ferrero Molina, además de mencionar escuetamente algunas de sus obras más emblemáticas, recurre a las etiquetas básicas que se han dado a la obra de Vicent: el clasicismo, la admiración hacia Donatello, Lucca della Robbia y Giacomo Manzù, el orbe helénico, su visión valenciana y mediterránea, y los escultores valencianos que se convirtieron en precedentes y enriquecieron su actividad: Adsuara, Blay, Benlliure y Capuz.

Ferrero Molina era amigo de Octavio Vicent. Su conocimiento personal se plasma en la redacción del texto catalogatorio. En el párrafo que reproducimos puede apreciarse cómo Ferrero Molina compartía el taller de fundición con Octavio Vicent en Carpesa –localidad de nacimiento de su padre, Carmelo Vicent-, al tiempo

⁴¹ AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Diccionarios de Artistas Valencianos del siglo XX. Tomo III*. Valencia, Albatros, 1999, pp. 1807-1808.

⁴² FERRERO MOLINA, V.: "Octavio Vicent, Escultor". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 3.

⁴³ *Ibidem*.

que aducía el conservadurismo de Salvador Octavio Vicent Cortina, en lo tocante a sus opiniones sobre los escultores postvanguardistas contemporáneos:

Octavio, de habla socarrona e irónica, inteligente..., me comentaba en una ocasión cuando ambos retocábamos nuestras ceras en la Fundición: "Ya ves..., con lo difícil que es hacer tan sólo un ojo igual al otro". Y es que el escultor respetaba pero no compartía ciertas corrientes vanguardistas de las que decía sería conveniente encontrar otro vocablo que las definiera que no fuese el de "escultura" ni a sus artífices "escultores".⁴⁴

Ferrero Molina, aunque quizás de manera un tanto poética, trata de resumir, a modo de corolario, la quintaesencia de la escultura de Vicent, por lo que a las fuentes clásicas helénicas e italianas en las que bebió respecta, en los siguientes términos:

Su obra, como él mismo me la definía era Poesía llevada a lo tridimensional", modelada, tallada, cincelada o fundida pero poesía. Esa poesía que arranca en Grecia y que se enriquece en la Italia renacentista que conoció tan profundamente y de la que se enamoró para siempre. Sólidas e incuestionables bases para un escultor figurativo, que no académico.⁴⁵

El arquitecto Vicente Ferrero Punzano es el segundo redactor del catálogo. El título de su capítulo resulta llamativo: "*Vestir la talla 42 no está mal*". Su texto no tiene relevancia para esta Tesis Doctoral, por cuanto Punzano glosa la ubicación de las esculturas de Vicent en el espacio arquitectónico de la exposición.⁴⁶

El literato Santiago Rodríguez, medalla de oro de la Universidad de Valencia y Premio Valencia de Literatura, compone el tercer texto, titulado "*Salvador Octavio Vicent fue un gran escultor y un eficaz profesor*". Santiago Rodríguez, destaca sobre todo la dimensión humana y docente de Salvador Octavio Vicent Cortina. Un hombre afable y humilde, querido por alumnos y comprofesores claustrales.⁴⁷

⁴⁴ Ibidem, pp. 4-5.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ FERRERO PUNZANO, V.: "Vestir la talla 42 no está mal". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 9-11. Op. Cit.

⁴⁷ RODRÍGUEZ, S.: "Salvador Octavio Vicent fue un gran escultor y un eficaz profesor". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 13-23. Op. Cit.

La única hija de Octavio Vicent, Trinidad Vicent Palau, compone un escueto texto en cuarto lugar. Su título: "*Octavio, amante de la realidad*". Un testimonio más emotivo que científico, sin valor relevante para nuestra investigación.⁴⁸

El texto quinto fue redactado por la escritora y poeta María Teresa Espasa: "*Crónica de un viaje en torno a la obra de Octavio Vicent*". Es una redacción de bellos epítetos, muy válida desde el punto de vista literario, con numerosas opiniones personales de carácter impresionista, pero sin pretender orientación científica alguna.⁴⁹

El último que escribió en el catálogo de la exposición de Octavio Vicent fue José Luís Ferris, Premio Azorín del año 1999: "*El hombre que acariciaba las estatuas*". Personalmente, consideramos que Ferris hace prosa poética, aunque en un estilo diferente al del Premio Nobel de Moguer, Juan Ramón Jiménez. Una redacción brillante, linda, con numerosas metáforas y anáforas. Un viaje novelado a través de una hipotética recreación sobre la poética de Octavio Vicent.⁵⁰

Otro catálogo, éste transversal, que vio la luz el mismo año, fruto de una exposición en la sala Josep Renau organizada por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y la Universidad Politécnica de Valencia, estuvo dedicado a una mujer que actuó como modelo: "Walkyria". Esta fémina también posó para Octavio Vicent, entre otros escultores. Antonio Alcaraz, el autor del texto, menciona el trabajo de Walkyria mientras nuestro escultor ejercía como docente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, en 1960.⁵¹

En el mismo año 2000 vio la luz el libro escrito por Rafael Gil Salinas –a la sazón profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València- y Carmen Palacios Albadea con el siguiente título: "El ornato urbano. La

⁴⁸ VICENT PALAU, T.: "Octavio Vicent, amante de la realidad". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 25-26.

⁴⁹ ESPASA, M. T.: "Crónica de un viaje en torno a la obra de Octavio Vicent". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 29-36.

⁵⁰ FERRIS, J. L.: "El hombre que acariciaba las estatuas". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 37-48.

⁵¹ ALCARAZ, A.: *Walkyria. Modelo de referencia en la etapa formativa*. [Cat. exp.]. Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles / Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 18.

escultura pública en Valencia". Los autores se centran, sobre todo, en el recorrido histórico en donde se ubican los monumentos artísticos que engalanan la ciudad de Valencia, así como la intervención de los comitentes en las gestaciones de las obras. El libro está estructurado por las temáticas escultóricas. Los autores recogen las siguientes obras de Octavio Vicent: *El puente de San José*, *La fuente de la Universidad Literaria*, el busto a *Fray Pedro Ponce de León*, *el Arzobispo Olaechea Loizaga*, el conjunto de *Las Aguadoras*, el *Monumento al Maestro Serrano* y la desaparecida estatua dedicada a *José Antonio Primo de Rivera*. En ellas, se analiza la iconografía y las inscripciones epigráficas.⁵²

Francisco Agramunt Lacruz publicó en el año 2000 un libro sobre "Artistas valencianos del siglo XX". Dedicó, por supuesto, un apartado a Octavio Vicent. En rigor, se trata de una amplia biografía de nuestro escultor, que incluye su trayectoria artística y sus obras más emblemáticas. Agramunt toma como referencia a José Marín Medina, de quien cita, casualmente, el mismo párrafo que el recogido por Juan Angel Blasco Carrascosa. La opinión de Agramunt sobre el estilo de Octavio Vicent queda reflejada en el encabezado del texto, un "*maestro de la escultura clásica mediterránea*". Como dato curioso, Agramunt incide en el cometido *fallero* de nuestro escultor:

Su aportación artística hay que enmarcarla dentro de la mejor tradición escultórica mediterránea, un estilo que se desarrolló en el primer tercio de este siglo y que aunaba la sensualidad de esta tierra, el rigor academicista, la amplia cultura y una fuerte dosis de sensibilidad.

La línea principal de esta estética encontraba ecos lejanos de Roma y Florencia y aires renacentistas con sabor italiano y ciertos resabios realistas y expresionistas de cuño francés.

[...]

Uno de sus trabajos falleros más controvertidos fue la plasmación en forma de monumento de un proyecto realizado por el artista catalán Salvador Dalí.

⁵² GIL SALINAS, R. y PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000.

[...]

“El Coloso de Rodas” en la Plaza del Caudillo [sic]. Aquél gran monumento era el símbolo del colosalismo que había caracterizado la fiesta de la década de los sesenta.⁵³

En el año 2003 se leyó la Tesis Doctoral de Elena de las Heras Esteban, dirigida por el Dr. Francisco Javier Pérez Rojas. El título de la misma, *“La Escultura Pública en Valencia: estudio y catálogo”*, ya nos procura una visión de la orientación de la investigadora. Obviamente, dada la abultada producción de esculturas públicas de Octavio Vicent Cortina, nuestro escultor es repetidamente citado.

Elena de las Heras sigue los pasos de José Marín Medina, en tanto en cuanto engloba a Octavio Vicent junto con José Esteve Edo y Silvestre de Edeta, y los etiqueta como los escultores valencianos de la renovación figurativa durante la postguerra, un fenómeno que se aprecia también en la escultura europea y española a partir de la conclusión de la II Guerra Mundial:

Salvador Octavio Vicent y José Esteve Edo, junto a Silvestre de Edeta, cuya incorporación a la escultura pública no se produciría hasta la década de los setenta, los tres nacidos en el siglo XX, constituyen según Marín Medina “el grupo valenciano de escultores empeñado en una renovación válida de la figuración” durante la postguerra, inscritos en lo que denomina “revisiones del realismo”, una de las tendencias de la escultura europea y española que se manifiesta paralelamente a partir de los años cincuenta.⁵⁴

Elena de las Heras se apoya en el texto de la colección Eduardo Capa que nosotros ya hemos recogido⁵⁵ y que alude al *clasicismo* de Vicent. Sin embargo, es interesante destacar que, apoyándose en dicho catálogo cordobés, Elena de las Heras relaciona el clasicismo del escultor con la aquiescencia estilística y el agrado del franquismo. En pocas palabras: el clasicismo de Vicent le permitió, según Elena de las Heras, estar en el candelero de las preferencias artísticas del régimen, y obtener los correspondientes réditos:

⁵³ AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Diputación de Valencia, 2000, pp. 60-63.

⁵⁴ DE LAS HERAS ESTEBAN, E.: *La escultura pública en Valencia: estudio y catálogo*. Tesis Doctoral, inédita, Valencia, 2003, p. 76.

⁵⁵ Cfr. Nota 50.

Esta trayectoria artística, y el hecho de que "su obra se enmarca dentro de un cierto clasicismo, tanto por la temática y los materiales empleados como por el lenguaje plástico utilizado, logrando, sin embargo, un aire de tensión entre tradición y modernidad", doble tendencia que viene a ser una constante estilística del arte oficial, favorecían al escultor en el encargo de obra pública a lo largo de todo el periodo franquista, permaneciendo activo a nivel monumental hasta la década de los setenta.⁵⁶

La doctora De las Heras relaciona el grueso de la producción pública de Vicent con los años en los que Adolfo Rincón de Arellano se alzó con la máxima dignidad edilicia de la ciudad del Turia:

Únicamente seis de los monumentos conmemorativos erigidos en la ciudad durante la Alcaldía de Adolfo Rincón de Arellano tienen su origen en el encargo de la obra escultórica, cuya ejecución se solicitó a artistas valencianos veteranos y de reconocido prestigio: José Capuz, Octavio Vicent, Vicente Rodilla Zanón, Victorino Gómez y Ramón Mateu.

[...]

En 1960 el escultor Salvador Octavio Vicent, autor de los únicos monumentos conmemorativos erigidos en la década de los años cincuenta.⁵⁷

Aunque Adolfo Rincón de Arellano fue el comitente edilicio más importante para Vicent, sin embargo, su fama y encargos perduraron durante los años posteriores, mientras Vicente López Rosat y Miguel Ramón Izquierdo empuñaron las respectivas varas consistoriales. Éstos continuaron la política del fomento de la escultura pública ya trazada durante el mandato de Adolfo Rincón de Arellano durante los años setenta, en las postrimerías del franquismo.⁵⁸

Tres años antes, los investigadores Rafael Gil y Carmen Palacios abordaron una temática similar a la de la tesis doctoral de Elena De las Heras en un libro que

⁵⁶ DE LAS HERAS ESTEBAN, E.: La Escultura Pública en Valencia: estudio y catálogo. Op. Cit., p. 75

⁵⁷ *Ibidem*, p. 83

⁵⁸ *Ibidem*, p. 86

reza así: "*El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*". Posee también una voluntad catalogatoria.⁵⁹

El libro de Antonio Bonet Salamanca, "*Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*" vio la luz en el año 2009, justo una década después del óbito del escultor.⁶⁰ Quizás convenga apuntar que este logroñés, doctor en Historia del Arte, ha dedicado sus investigaciones a la imaginería religiosa contemporánea.⁶¹

Bonet Salamanca redacta, en primer lugar, una escueta biografía de Salvador Octavio Vicent Cortina, con los eventos y obras más importantes del valenciano. Por supuesto, las obras religiosas más destacadas merecen un lugar preeminente. Llama la atención la inclusión de una obra hispanoamericana, *El Señor Caído*, sita en la localidad colombiana de Antioquia.

Concluimos este estado de la cuestión con la conferencia de Juan Ángel Blasco Carrascosa, pronunciada el año 2014, por tratarse de la más reciente aportación sobre nuestro escultor.⁶²

⁵⁹ GIL, R. y PALACIOS, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000.

⁶⁰ BONET SALAMANCA, A.: *Escultura Procesional en Madrid*. Madrid, Eneida, 2009.

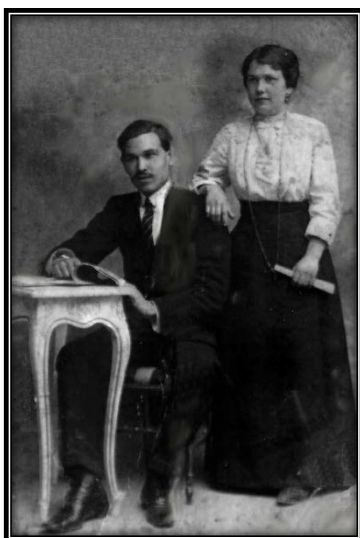
⁶¹ De hecho, es el director y coordinador de la revista "*Pasos de arte y cultura*", sobre el universo de la imaginería religiosa contemporánea.

⁶² BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. Cit. (La conferencia de Blasco Carrascosa será desarrollada oportunamente).

2.- BIOGRAFIA

2.1.- UNA INFANCIA ENTRE ESCULTORES: CARMELO VICENT Y JOSÉ MARÍA PONSODA BRAVO (1913-1922)

El escultor valenciano Salvador Octavio Vicent Cortina nació en Valencia, en el domicilio de la calle del Pintor Vilar, ubicada junto a la antigua estación del *Pont de Fusta*, en la Navidad previa al estallido de la I Guerra Mundial, el día 25 de diciembre de 1913 a las catorce horas y treinta minutos, según reza su inscripción en el Registro Civil.



Carmelo Vicent y su esposa

Hijo del también escultor Carmelo Vicent Suria, - vino al mundo cuando éste contaba 22 años-, y de su esposa Salvadora Cortina Lluna,⁶³ quien, a la sazón, había cursado estudios de Magisterio. Octavio formó parte de una amplia familia de seis hermanos. Era el mayor de todos ellos, al que siguieron Carmelo y Vicente. Tras éstos, nacieron las hermanas gemelas Carmen y Amparo y el varón benjamín, José Vicente.⁶⁴

⁶³ OSSA, Alfonso de la: "Biografía". En: Ferrero Molina, Vicente (Com.), *Octavio Vicent, escultor*. [cat. exp.]. Valencia, Museo de BBAA, 2000, p. 125. (Sus padres se casaron en 1911). (Estos datos biográficos de Octavio Vicent vienen aportados por su discípulo, Alfonso de la Ossa Alcántara, en esta monografía, un catálogo conmemorativo).

⁶⁴ Carmelo fue profesor en Burjassot, ayudando a niños con dificultades. Vicente se casó con una boticaria. José Vicente fue abogado. Acerca de las hermanas gemelas, tan sólo una de ellas contrajo nupcias una de ellas; mientras que la otra prosiguió residiendo con su padre en el centro histórico. Actualmente, ninguno de sus hermanos vive. Estos datos nos los ha suministrado la viuda de Octavio Vicent, Concepción Calderón González.

Ya desde su nacimiento, Octavio Vicent vivía en el taller, pues su madre depositaba la cuna junto a su padre, mientras esculpía.⁶⁵

Octavio Vicent fue bautizado en la Iglesia de Santa Mónica con el nombre de Salvador en atención a su madre, Salvadora; aunque el día 2 de las calendas de diciembre de 1940 añadiría a su nombre el de Octavio, que es con el que más se diferencia y se le conoce. Fueron sus padrinos José Ponsoda, el maestro imaginero de su padre, y la esposa de aquél.⁶⁶



Familia paterna en la Alquería de Rovira

El progenitor, nacido el 13 de noviembre de 1890, en l'Alquería de Rovira⁶⁷ del pueblo de Carpesa (pedanía de la ciudad de Valencia desde el 30 de abril de 1898) procedía de una familia de labradores de la misma localidad: Josep Vicent Ballester y Filomena Suria Meseguer.⁶⁸ Sus abuelos paternos fueron Mariano Vicent

⁶⁵ Entrevista realizada a la viuda del escultor, Concepción Calderón González.

⁶⁶ DE LA OSSA, A.: Biografía de Octavio Vicent, escultor. Museo de BBAA de Valencia. Op. Cit., p. 126.

⁶⁷ Esta población se convirtió en pedanía de la ciudad de Valencia en 1898.

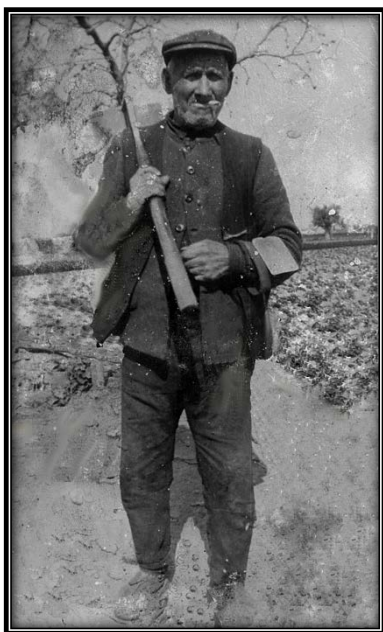
⁶⁸ No es un asunto baladí este detalle, por cuanto Carmelo Vicent se esforzó por captar la idiosincrasia del huertano valenciano en sus esculturas.

Ballester y Ramona Ballester Marco; los maternos, Francisco Suria Barrera y Juana Meseguer Roig. Carmelo Vicent ejerció el cometido de labriego hasta que cumplió diez años de edad. A esa temprana edad *Carmelet* trabajó también como ebanista. La niñez de su padre nos la recuerda con mucho cariño Octavio Vicent en sus manuscritos, en los siguientes términos:

Era tan niño mi padre que las mujeres jornaleras lo aupaban encima de una caja tumbada para que pudiera clavar las tablas. Sus manecitas apenas si podían sostener el pesado martillo, mientras con la otra iba enrollando el alambre.

Pero mi padre pronto tuvo un segundo empleo a los diez años. Fue en un taller de ebanista, situado en el pueblo cercano de Bonrepòs, y todavía yo llegué a conocer en casa de mis abuelos un barrote de silla torneado primorosamente por mi padre. Mi abuelo lo guardaba con admiración en la vieja cómoda.⁶⁹

Fue entonces cuando tomó contacto con el mundo de la escultura en el taller de José María Ponsoda Bravo, gracias a la intermediación de José Vicent Ballester, el abuelo de nuestro biografiado. En una de las ocasiones en que su abuelo fue a



Padre de Carmelo Vicent

vender la verdura al mercado de Valencia, quiso acompañarle *Carmelet*. Cuando pasaron por el barrio de Sagunto, más exactamente por la calle Vora Sèquia, donde estaba el taller del imaginero Ponsoda, el Abuelo Vicent, –habiendo conocido el entusiasmo que suscitaba en su hijo *Carmelet* el barro como elemento matérico común a labor del labriego y del escultor-, se lo presentó a Don José Ponsoda para que lo admitiese como aprendiz. Éste sería el primer contacto de *Carmelet* con la escultura, que luego transmitió a su hijo Octavio Vicent.

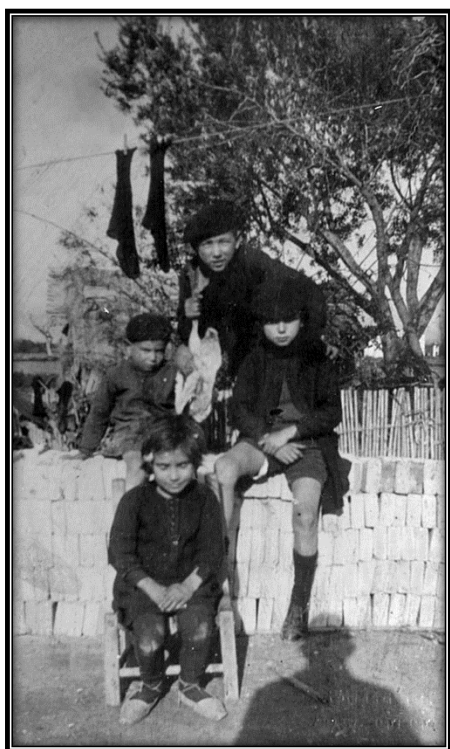
⁶⁹ Transcripción del cuaderno personal manuscrito de notas de Octavio Vicent.

Por consiguiente, orígenes humildes y manos enterradas en la arcilla.⁷⁰

Los primeros pasos de Carmelo Vicent con la escultura se encaminaron hacia una ardua labor: restaurar, en el taller del maestro Ponsoda, imágenes religiosas procedentes de Olot. Cuando José Ponsoda trasladó su taller a la calle Muro de Santa Ana, Carmelo Vicent se dedicó entonces a la imaginería. Comenzó en aquél momento también a despuntar merced a las pequeñas esculturas que modelaba, toda una delicia para sus maestros. Un rasgo, por cierto, que Octavio Vicent, nuestro escultor, nunca olvidó en su quehacer cotidiano, dedicándose a ella hasta sus últimos días.



Carmelo Vicent



Carmelo y sus hermanos

Preclaro escultor, Carmelo no se conformaba con las valiosas enseñanzas en el taller de su maestro, y siguiendo las indicaciones de éste ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. De este modo, Carmelo adquirió su formación académica, carrera que culminaría luego brillantemente como catedrático de la misma Escuela de San Carlos. Carmelo Vicent Suria llegó a convertirse en uno de los escultores valencianos más importantes de su época.⁷¹ Ha menester agregar que Carmelo dominaba todos los materiales escultóricos: la madera, la piedra, el mármol y el metal. Obtuvo en 1942 la cátedra

⁷⁰ OSSA, Alfonso de la: "Biografía". En: Ferrero Molina, Vicente (Com.), *Octavio Vicent, escultor*. [cat. Exp]. Valencia, Museo de BBAA, 2000, p. 125. Op. Cit.

⁷¹ Idem.

de Talla Escultórica de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia⁷².



Carmelo Vicent tomando posesión como Académico en Bellas Artes

Ha menester agregar que Carmelo Vicent no solo desarrolló su producción como imaginero sino también como artista fallero. En esta labor, dedicada al arte efímero, conectó con Carlos Cortina Beltrán. Éste último, -de amplia formación técnica y carpintera-, alzaba los armazones y diseñó las fallas atendiendo a la verticalidad con un remate central hacia arriba rodeado de escenas, las cuales serían llevadas a cabo en colaboración con Carmelo Vicent. En efecto, ambos, junto con otros artistas -pintores, tallistas, escultores y decoradores, entre los cuales se encuentran Carmelo Roda, Vicente Benedito, Tadeo Villalba, Amadeo Desfilis, Ramón Cabrelles, Ramil, Giménez Cotanda, José Pérez y Regino Mas Marí-, fundaron, en noviembre de 1932 la *Asociación de Artistas Falleros*, cuyo objeto era "*contribuir a la formación de un bloque para la defensa mutua de toda clase de intereses*". Entre los proyectos de la Asociación, se contaba la difusión de la propaganda fallera por el extranjero, la reglamentación de los concursos para los proyectos de falla y el control de la publicación de los bocetos en las revistas

⁷² *Las Provincias*, Valencia, 11 de noviembre de 1.990.

especializadas (*Foc Valencià*, 1933). Esta Asociación profesional corporativa mantuvo habitualmente una actitud de cooperación con el Comité Central Fallero.⁷³

El primer contacto directo que tuvo Octavio Vicent con un taller de escultura fue, del mismo modo que su padre, al entrar de aprendiz en el taller de José Ponsoda, de quien tendría una elevada opinión:

Don José María Ponsoda era un hombre emprendedor, como buen catalán muy organizado y comercial. Mi padre, todo pasión artística, [...] puso toda su pasión en el menester de la escultura. Los dos llegaron a ser figuras dentro de la imaginería religiosa en que la formación académica que más tarde se impuso mi padre le hicieron llegar a los más altos honores y cargos de la escultura en general. Tan humildes fueron los principios de estos dos hombres que una vez llegaron a tallar un San Miguel de madera, también para la tienda "Las Ollas",⁷⁴ y mi padre hizo las alas, siendo éste el primer trabajo que talló en madera. Al finalizarlo, su maestro le dijo: "Carmelet, unta bé de oli les gúbies que no sabrem quan les tornarem a gastar". Ya más evolucionados y, con clientela, dentro de las órdenes religiosas y cofradías, se amplió la plantilla del taller con un nuevo elemento, José María Bayarri, muchachito también de origen humilde, consumado y prolífico poeta toda su vida, fue anécdota, y su figura, archipopular en toda su longeva vida.⁷⁵

Octavio Vicent, desde niño, sentía admiración por la labor de su padre. El progenitor le ofreció los primeros contactos con el mundo del arte, eligiéndolos *Salvaoret* con pleno conocimiento de una incipiente pasión representativa:

Desde siempre quería ser escultor; me encontraba bien junto a mi padre, en el taller, viendo como trabajaba. Sentía hacia él una admiración tremenda [...] yo rebosaba de orgullo [...] aceptaba todos los encargos porque tenía seis hijos y la esposa delicada. Él nunca me alentó a que siguiera su profesión y tampoco se opuso; me dejó completa libertad. [...] todo esto es anterior a mi época de internado, pero ahí está el embrión de mi vida profesional.⁷⁶

⁷³ ARIÑO VILLARROYA, A.: *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona, Anthropos, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cooperación Cultural, 1992, p.172

⁷⁴ La tienda "Las Ollas de Hierro" (popularmente conocida como "Las Ollas") está ubicada en la Calle de los Derechos, 4 (46001 VALENCIA). Es el comercio más antiguo de Valencia dedicado a la imaginería. Fue fundado en 1793, a cargo de una familia francesa que, posiblemente, huyera de la Revolución Francesa. Actualmente conserva todo su mobiliario intacto desde su fundación, y ha sido recientemente restaurado. Preside sus estantes una hornacina con una talla de San Vicente Ferrer del siglo XVIII.

⁷⁵ Transcripción del cuaderno personal manuscrito de notas de Octavio Vicent.

⁷⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 16 de abril de 1968. p.38.

Este taller, el contacto primigenio de Vicent con el arte, en tanto que veía a su padre trabajando, se encontraba primero en la casa paterna de la calle Pintor Vilar y luego se trasladó a la calle Caballeros,⁷⁷ ocupando la planta baja, lugar que albergó los primeros recuerdos de su infancia:

Mis recuerdos más antiguos se centran en la calle Caballeros; mi padre tenía el taller en una planta baja que hoy es imprenta, y la casa del piso de arriba. Mis sensaciones de la infancia son acústicas: voces y ecos. El trote de los coches de caballos, el grito de los pregoneros, el rumor del paso de las cabras por la mañanita.⁷⁸

Nuestro escultor ya observaba en el taller de su padre los encargos que le solicitaban las comisiones falleras para las fiestas josefinas. Octavio Vicent recordaba con especial admiración paterna cuando las citadas comisiones falleras venían a comunicarle al progenitor sus numerosos premios falleros. Fueron años en los que Octavio aprendió en el taller familiar la abnegación por el trabajo y la dedicación a los numerosos encargos falleros. El propio escultor reconoce que fue el filón primigenio de su fecunda vida profesional:

Sentía hacia mi padre una admiración tremenda. ¡No quieras pensar cuando se ganaba los primeros premios en las fallas de la calle Baja! Sus ninots tenían la cabeza de cera con ojos de cristal y las manos las tallaba en madera. Venía la banda de músicos a comunicarle el premio, y yo rebosaba de orgullo. Mi padre aceptaba todos los encargos porque tenía seis hijos y la esposa delicada. Mira, todo esto que te cuento es anterior a mi época de internado, pero vale la pena, porque allí está el embrión de mi vida profesional.⁷⁹

La vivienda de la familia Vicent era a la vez el taller de producción de Carmelo. Los continuos traslados de la familia convirtieron la infancia de Octavio, nuestro escultor, en una suerte de nomadismo sujeto a razones económicas, por lo que la relación familiar de nuestro artista anduvo sujeta a los constantes cambios de ubicación.

Así, Carmelo Vicent ubicó su taller en el casco antiguo de la ciudad de Valencia, a pesar de los trasiegos: de forma sucesiva en la calles Calatrava,

⁷⁷ *Ibidem.* (Actualmente una imprenta. La vivienda ocupaba el piso superior).

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

Caballeros, 23; Conde de Trenor, 11; Plaza de la Almoina,¹ y calle Na Jordana, en unas ocasiones debido a cuestiones económicas y otras buscando un espacio más saludable por motivo de la delicada salud de su esposa. Fue en la calle Calatrava, junto al Mercado Central donde nacieron sus tres últimos hermanos y donde fallecería su madre natural.

Los lugares frecuentados por la familia coexistían con los valores mediterráneos más arraigados de la huerta y las costumbres valencianas, pasando temporadas en una alquería de Carpesa utilizada como casa de campo, -la casa de sus abuelos, en la que luego residirá Octavio Vicent durante el transcurso de la contienda bélica-. La familia Vicent era conocida entre los habitantes de Carpesa como *los Rovira*. Actualmente existe allí una calle dedicada a su padre, Carmelo:

Muchas temporadas las pasaba con mis abuelos paternos, en la alquería de Carpesa. Allí nos llaman o nos apodan "los Rovira". La alquería conservaba la cocina de una antigua barraca; era blanca, con emparrado, con grandes habitaciones y cómodas llenas de ropa y de objetos antiguos que a mí me encantaba descubrir. Mi primera escuela fue la del pueblo, y el maestro era el padre de Don Enrique Giner, actualmente Catedrático de San Carlos.⁸⁰

2.2.- LOS AÑOS DE FORMACIÓN: ENRIQUE GINER Y JOSÉ PONSODA (1923-1928)

Su primer maestro en Carpesa, como acabamos de referenciar, fue el padre homónimo de Enrique Giner.⁸¹ Años después, se reencontraría con Enrique Giner

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ En honor del escultor Enrique Giner se creó en 1.995 el "Museo de Medallística Enrique Giner", en la localidad castellonense de Nules, ocupando la antigua ermita dieciochesca de San Miguel. Este museo está dedicado monográficamente al arte de la medalla y acoge además la obra del escultor y medallista Enrique Giner, así como obras de Carmelo Vicent, Octavio Vicent, Esteve Edo, Silvestre de Edeta, Adsuara, etc. En cuanto a la medallística ha menester recordar obras de Bernini, Bourdelle, Benlliure, Dalí, Chillida y Tapies. Es el único museo de España dedicado al arte de la medalla, tomando como base el legado del escultor Enrique Giner.

(hijo), al convertirse Giner en Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

En Valencia, Octavio y su hermano Carmelo estudiaron durante los primeros años de la década de los veinte en el Colegio de los Padres Escolapios,⁸² del cual salían para jugar al fútbol con sus amigos en la cercana plaza del Negrito. En aquellas Escuelas Pías tuvo como compañero de clase al pintor, -y luego profesor de Bellas Artes de San Carlos-, José Américo Salazar.⁸³

Cuando abandonaba la adolescencia y frisaba la edad adulta, demostró ser un joven vigoroso y repleto de la energía vital que plasmaría luego en su producción, aunque travieso y algo rebelde, hosco, con el marchamo de un valenciano popular:

Hacia novillos de vez en cuando, sobre todo en invierno, porque no podía resistir estar en clase encerrado. Me iba a deambular por ahí, con un puro de brea en la boca [...] Me escapé una vez desde la calle Caballeros a los solares de la Bajada de San Francisco, donde instalaban la Feria. Iba con otro niño, los dos cogidos de la mano hacia la gran aventura [...] Conciencia de haber recibido una paliza la tengo en la plaza del Negrito, cuando mi padre me sorprendió todo mojado porque había caído en la fuente. También me sugestionaban los chorros de agua, manando continuamente, y los aguadores que venían a llenar los cántaros para después venderlos por unos céntimos.⁸⁴

En su formación, resulta especialmente significativa la fecha de 1927, año en que falleció su madre, una pedagoga de admirada sensibilidad, aquejada por una salud quebradiza. Octavio Vicent frisaba entonces los catorce años de edad:

Mi madre murió siendo muy joven. Yo la recuerdo con mucha ternura y me parece una niña, de cara menuda y nariz respingona. Fue muy triste perderla. Además, a Carmelo y a mí nos metieron internos en el colegio de vocaciones religiosas, de los Padres Terciarios Capuchinos de Godella.⁸⁵

⁸² El colegio todavía pervive en su lugar originario de la C/ Carniceros de Valencia, cercana a la plaza del Negrito del barrio del Carmen.

⁸³ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 16 de abril de 1968. p. 38.

⁸⁴ *Ibidem*. (Recordemos que su padre ganó el Premio Nacional de Escultura con la talla policromada *La moza del cántaro*; mientras que Octavio Vicent lo obtuvo con su obra *Aguadoras* en 1950. Ambas obras se encuentran en el Museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia).

⁸⁵ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Martes, 16 de abril de 1968. p.38.

Al no poder ocuparse la figura paterna de su numerosa prole, Salvador y Carmelo fueron internados en el Colegio de los PP. Terciarios Capuchinos de Godella.



Hermanos de Octavio Vicent

Del Colegio de los PP. Terciarios Capuchinos de Godella no regresarían Octavio Vicent y su hermano Carmelo hasta las segundas nupcias del progenitor de ambos. Éstas acaecieron 1928. Carmelo Vicent Suria contraería matrimonio con Francisca Alcácer San Martín, con la que tuvo dos varones más, los cuales murieron jóvenes: Juan Francisco, interesado por la pintura, quien falleció a los veinte años de edad, y Víctor Luís, quien también murió en una edad primaveral. Francisca Alcácer San Martín, maestra de profesión, fue una esposa abnegada, y se entregó por igual a sus hijos e hijastros. Por esa razón, para Octavio Vicent fue una auténtica madre, y no una madrastra, desprovista del sentido peyorativo.

2.3.- EL TRASLADO A MADRID: PRIMER ENCUENTRO CON LA ESCULTURA CLÁSICA HELÉNICA (1929).

La familia se trasladó a Madrid en 1929, cambiando su residencia debido al encargo que recibió su padre para la realización de la imaginería de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos en la calle López de Ayala. Empero, no obstante, fueron años difíciles para la talla sacra debido a las circunstancias políticas, fruto de un anticlericalismo creciente tras el fin de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, abonadas, en buena medida, por las incendiarias prédicas anticlericales de Alejandro Lerroux:

Los años vividos en Madrid son duros; la situación política determinó una gran crisis en la imaginería que repercutió en el taller de mi padre. [...] Tuvimos que trabajar los dos de firme, a la intemperie, con un frío espantoso. Claro que esas pruebas le fortalecen a uno [...]⁸⁶

En Madrid, Carmelo Vicent hizo una selección de sus obras que se expusieron en la sala del Museo de Arte Moderno de la capital de España. Entre ellas, presentó una cabeza de *Vieja aldeana*, a la que José Francés –quien firmaba entonces como Silvio Lago- dedicó en la revista *La Esfera* numerosos elogios; puesto que para éste se hizo patente "*una emoción palpitante propia de un cerebro privilegiado*".⁸⁷

Octavio Vicent inició en la *Villa y Corte* su andadura artística. Aprendió a dibujar en el Museo de Reproducciones Artísticas, instalado en el Casón del Buen Retiro de Madrid, lugar desde el que preparó su acceso a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Es allí donde aprendió las técnicas del dibujo y el claroscuro, el primer paso en el dominio de la escultura.

⁸⁶ *Ibídem*.

⁸⁷ VILLALBA SALVADOR, M. P.: *José Francés. Crítico de arte*. Tesis Doctoral (dir. Francisco Calvo Serraller). Tomo IV. Inédita. Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 780. (José Francés y Sánchez-Heredero, también conocido por su seudónimo, *Silvio Lago*, fue periodista y crítico de arte (1883-1964). Formado en el Modernismo y defensor de la obra de Samuel Ros, Hermenegildo Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga y Eugenio Hermoso, fue crítico de arte en la revista *La Esfera*. Tras la Guerra Civil Española, dejó de estar abierto a novedades y se convirtió en un escritor conservador, desempeñando una labor institucional en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde había ingresado en 1923 y de la que fue Secretario Perpetuo).

Era allí donde se conservaban, según nuestro escultor, "*las reproducciones de las mejores esculturas del mundo*"⁸⁸, moldes de estatuas griegas, tales como las derivadas de los frontones del Partenón –en especial, la Cabalgata Panatinaica- y de Egina, la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia, el Doríforo o el Apoxiomeno. Gracias a la escultura helénica, -que valoraba en grado sumo-, Octavio Vicent toma conciencia de lo que debe ser el dibujo, y fija su atención visual en el legado clásico:

Después de los griegos, la escultura ya no se repite.⁸⁹

[...]

No sé las horas que pasaba delante de la Victoria de Samotracia y de las esculturas de Fidias. Siempre he sentido una predilección grandísima por el arte griego. ¡Cuántas jornadas me pasaba dibujando sin parar! Me alquilaba un caballete y un tablero; solo íbamos tres o cuatro chicos y reinaba un silencio impresionante.⁹⁰

La *praxis* de la escultura helénica influirá en la mano del artista a lo largo de toda su trayectoria, lo que le produce una tendencia a desarrollar su maestría en la dirección del dibujo lineal y el claroscuro dedicado al tratamiento de formas volumétricas y canónicas. Las visitas a los museos de Atenas y Delfos junto a los de Londres -Museo Británico- y el Louvre le asientan definitivamente en el camino a seguir.

De acuerdo con Juan Ángel Blasco Carrascosa, este primer contacto con la escultura clásica helénica constituirá un sello indeleble que podrá observarse luego durante toda su trayectoria artística:

Octavio aprende a dibujar en el Museo de Reproducciones Artísticas, conocido como el Casón. Todo este mundo le sirve de modelo donde adquiere conciencia de lo que debe ser el dibujo. Este primer contacto con la escultura tradicional marcará un impacto permanente en el quehacer de nuestro escultor en su producción artística futura, confirmando estas vivencias al ser contempladas en su realidad testimonial al visitar años más tarde el Museo Británico de Londres, el

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Esta frase la repetía mucho Octavio Vicent, a modo de corolario.

⁹⁰ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Martes, 16 de abril de 1968. p.38.

Louvre y la mayoría de los museos de Grecia, en especial los de Atenas y Delfos.⁹¹

2.4.- EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. ACTIVISMO ESTUDIANTIL (1930-1934)

En el curso 1930-1931, aprueba el ingreso en la denominada entonces Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid.⁹² Allí amplió, en buena medida, su formación para la práctica escultórica, obteniendo las mejores calificaciones.⁹³ Así, en la Historia del Arte denotaba ya su preferencia por el Modelado Escultórico, estudiando además Dibujo Anatómico, Perspectiva y Estética. Fue entonces cuando Vicent consolida definitivamente la base teórica y práctica de su formación. Rafael Láinez, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, reconocía en nuestro artista un discípulo predilecto. Las excelentes calificaciones que obtuvo le permitieron viajar por el solar hispano peninsular:

Rafael Láinez, hoy Catedrático en la Universidad de Salamanca, me llamaba el discípulo predilecto. En Modelado, Dibujo, Historia del Arte y Perspectivas, obtuve a lo largo de la carrera las mejores calificaciones, y gracias a eso pude viajar por toda España ya que conseguía becas y premios.⁹⁴

En esta escuela destacan como profesores suyos Miguel Ángel Trilles, Miguel Blay, Eduardo Chicharro y Juan Bautista Adsuara, entre otros. Octavio Vicent permaneció en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid hasta 1935.⁹⁵

⁹¹ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol. 1. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 60.

⁹² DE LA OSSA, A.: *Biografía. Octavio Vicent, escultor. Museo de BB AA de Valencia*. Op. Cit., p. 127. (Entonces dicha escuela se denominaba de Pintura, Escultura y Grabado).

⁹³ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 16 de abril de 1968. p. 38.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 60.

Durante su etapa de estudiante conoció ciudades monumentales del país, dejándose impresionar especialmente por el patrimonio artístico de Santiago de Compostela. El legado histórico-artístico iba pesando cada vez más en el subconsciente de nuestro escultor.

Fueron también los años más agitados de la política española en la primera mitad de la pasada centuria. Durante sus años primaverales, Octavio Vicent poseía inquietudes estudiantiles y desempeñó un activo papel en el ámbito universitario, adhiriéndose a la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar).⁹⁶ La F.U.E. fue un sindicato creado en 1927 para protestar por la represión de la Dictadura de Primo de Rivera:

Las revueltas estudiantiles eran frecuentes. Se denunciaba el fuerte poder clerical sobre la enseñanza, la falta de libertad de cátedra... La respuesta de Primo no se hizo esperar. La supresión de cátedras, la anulación de matrículas, el cierre de algunas universidades y del Ateneo de Madrid, centro de reunión de progresistas y liberales, exacerbó aún más los ánimos, empujándolos a posturas cada vez más radicalizadas.⁹⁷

Con el arribo de la II República Española, la polarización política decantó a Octavio Vicent hacia posiciones ideológicas filofascistas. Fue entonces cuando Octavio Vicent tomó parte activa en la fundación del S.E.U. (Sindicato Español Universitario), de orientación falangista. En efecto, el S.E.U. sería creado el 21 de noviembre de 1933 por José Antonio Primo de Rivera. Era como el grupo de choque de la Falange Española y de las J.O.N.S.⁹⁸

El propio Octavio Vicent reconoce su activo papel como miembro fundador de la F.U.E.,⁹⁹ primero, y del S.E.U., después, en los siguientes términos, en donde

⁹⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Miércoles, 17 de abril de 1968. p. 39. Consiguen, merced a este certificado, el magisterio en Bellas Artes, la primera promoción del nuevo plan de estudios estructurado en cinco años, aceptado por Fernando de los Ríos, ministro de Educación Nacional *in illo tempore*.

⁹⁷ CASTRO OURY, E.: *La República y la Guerra Civil Española*. Madrid, Akal, 2000 (2ª edición), p. 10.

⁹⁸ RUIZ CARNICER, M. A.: *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965: la socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI editores, 1996.

⁹⁹ Aunque Octavio Vicent proclama haber sido miembro fundador de la F.U.E., en realidad esta afirmación del escultor hay que tenerla en cuarentena; toda vez que, cuando se fundó la F.U.E., Vicent aún se encontraba en Valencia. En cambio, sí aceptamos el que Vicent fuere miembro fundador del S.E.U., pues residía en Madrid en aquél momento.

puede apreciarse una cierta hostilidad implícita hacia el contexto social vivido durante el régimen de la II República Española:

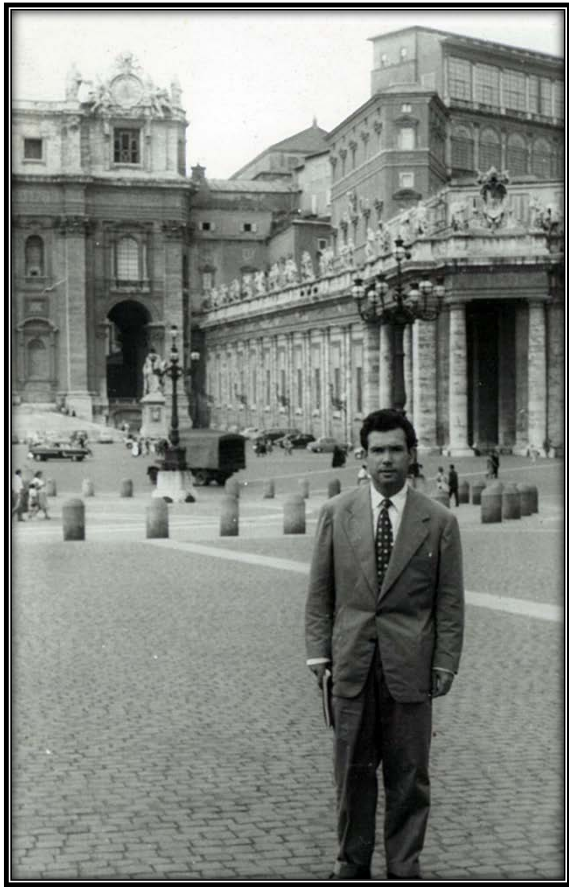
Mi vida de estudiante fue plena en todos los sentidos, no regateé tiempo al trabajo y viví los ideales políticos con una entrega total; no me conformé con decir: "Creo en esto o en lo otro", sino que mi conducta fue fiel a esas inquietudes. Fundador de la F.U.E. y después del S.E.U., luché con cuerpo y alma por nuestros anhelos. Eran los años en que se despertaba el odio entre las clases sociales y se vivía un clima de temor, de inseguridad. Recuerdo que en uno de nuestros viajes de estudio, cuando íbamos hacia Mérida, se nos estropeó el coche y chófer no se bastaba para la reparación; en aquél momento llegaron unos pastores y bajo el insulto de "señoritos de Madrid", aseguraron que muy pronto rodarían las cabezas igual que las ruedas del autocar. Anochecía, y te aseguro que en aquella carretera solitaria, llegamos a tener miedo. Los hombres que guardaban el ganado nos odiaban y seguían merodeando por allí. ¿Cómo podías explicarles que nosotros deseábamos una igualdad social y que condenábamos las prerrogativas heredadas de muchos siglos atrás?¹⁰⁰

2.5.- LA PENSIÓN PIQUER. TRASLADO A ITALIA. PRIMER ENCUENTRO CON EL RENACIMIENTO TOSCANO. ORIGEN DEL NOMBRE ARTÍSTICO DE OCTAVIO VICENT (1935-1936)

En 1935, Vicent consigue la Pensión Piquer por la obra *Diana*, en oposición entre una reñida competencia con otros quince compañeros. La citada pensión era administrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El jurado estuvo compuesto por Mariano Benlliure, José Capuz, José Francés, Aniceto Marinas y Miguel Blay, catedráticos de la Real Academia madrileña. Con tan sólo 21 años de edad, Octavio fue el escultor más joven de los pensionados en Italia por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.¹⁰¹

¹⁰⁰ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Miércoles, 17 de abril de 1968. p. 39. (Este valioso documento corresponde a una entrevista realizada por Mari Ángeles Arazo al propio escultor; un artículo titulado "Octavio Vicent cuenta su vida". Se trató de un vasto artículo por entregas en el periódico *Las Provincias*, publicado los siguientes días: martes, 16 de abril; miércoles, 17 de abril; jueves, 18 de abril y viernes, 19 de abril de 1968).

¹⁰¹ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 61. (La Pensión Piquer se concedía para que los artistas pensionados pudieran estudiar arte en Roma durante cuatro años).



Su padre, Carmelo Vicent, orgulloso de su vástago, conseguiría a su vez el Premio Nacional de Escultura con el retablo *La moza del Cántaro*,¹⁰² *in illo tempore*. Los amigos de entrambos les realizarían un homenaje. Octavio Vicent lo recordó como el más emotivo de todos, dada la plena significación que representaba para él.

La Academia le concedió una estancia durante cuatro años en Roma. Sin embargo, sólo estuvo cuatro meses en la *Ciudad Eterna*. Nuestro artista se sintió maravillado en sus continuas visitas a los museos y la observación de la fisonomía ciudadana, desde el Foro hasta los barrios populares, con continuos peregrinajes al atardecer:

¡Roma!. Allí estuve cuatro meses. La recorrí toda. Permanecía en los museos hasta la hora de cerrar. Los atardeceres eran para mí el espectáculo más grandioso que podía presenciar. Mi cita con el crepúsculo era en el Foro. Luego empezaba a caminar sin rumbo fijo; me gustaba tanto descubrir ruinas artísticas como callejas de un barrio popular. Todas las noches terminaba rendido, pero con el deseo de la nueva mañana para reemprender el peregrinaje por la ciudad.¹⁰³

Para que no haya lugar a dudas, Octavio Vicent en una entrevista posterior realizada también por el mismo rotativo valenciano confesó su admiración por la arquitectura renacentista italiana, en particular los palacios de los Médicis y de los Doria:

La impresión fue especialmente intensa e integral, porque yo, además de mi gran amor por la escultura también siento predilección por la arquitectura. Recorrer Florencia viendo los palacios de los Medicis y los Doria era maravilloso.¹⁰⁴

En Roma, Octavio Vicent tuvo tiempo de asistir a las manifestaciones fascistas en honor al *Duce*, Benito Mussolini, las célebres *adunate*;¹⁰⁵ así como los

¹⁰² Relieve hoy ubicado en los fondos del Museo de Bellas Artes San Pío V, antes Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

¹⁰³ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*, miércoles 17 de abril de 1968, p. 38.

¹⁰⁴ *Las Provincias*, 8 de enero de 1947.

¹⁰⁵ Reuniones, o mejor, concentraciones.

entrenamientos militares, esto es, la instrucción, de los *camisas negras* que marchaban a la guerra de Abisinia:

 Mi lema siempre ha sido vivir con intensidad cualquier momento. Aproveché, por eso, hasta el máximo, mi tiempo en Italia; acudía a presenciar los entrenamientos y la instrucción de los camisas negras que iban a partir para la guerra de Abisinia. Era espectador también de las "adunatas", las concentraciones fervorosas en honor al Duce.¹⁰⁶

Mussolini, incluso, tenía un coreógrafo que organizaba estas concentraciones "espontáneas":

 Dietro Mussolini si scorge Balbo, eccezionale coreografo [...] e abile organizzatore delle «manifestazioni spontanee» in onore del duce.¹⁰⁷

Para aprender italiano, Octavio Vicent iba al cine a contemplar películas en cuyo reparto participaba el actor Vittorio De Sicca y aquellas otras de argumentos históricos:

 Y, desde luego, iba al cine siempre que podía. Vittorio De Sicca era un galán joven que hacía soñar a todas las muchachas. No sé, creo que las películas eran una buena lección de idioma. Cuando llegué a Roma sólo conocía una palabra italiana: "bambino"; a los catorce meses, cuando regresé a Madrid, hablaba estupendamente esa lengua.¹⁰⁸

Solicitó luego su traslado a Florencia a la *Accademia di Belle Arti* durante un curso escolar. En efecto, tras nuestras consultas en el *Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze* (AABAFi) nuestro artista se hubo registrado como Salvador Vicent en diciembre de 1935 para cursar las clases del año académico 1935-1936 en la *Scuola Libera del Nudo*. La petición de admisión por parte de Octavio Vicent está fechada el 2 de diciembre de 1935, manuscrita, y firmada por el escultor valenciano. Octavio Vicent, además, presentó el 4 de diciembre de esa anualidad el recibo del pago correspondiente a la tasa de admisión, así como el certificado de buena conducta remitido el 2 de diciembre por el

¹⁰⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". Las Provincias, Valencia, 17 de abril de 1968, p. 38.

¹⁰⁷ FRANZINELLI, M.: *Il Duce proibito: le fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*. Milán, Mondadori, 2003, p. 50.

¹⁰⁸ Idem.

vicecónsul de España en Florencia. En el mentado certificado se hizo constar que era un escultor pensionado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.¹⁰⁹

Allí, en la ciudad del Arno, fue donde Octavio Vicent admiró el Renacimiento toscano. La *Accademia di Belle Arti* es, de hecho, un edificio renacentista, en donde ya en la entrada podemos admirar un bello tímpano, hecho en cerámica vidriada, de Lucca della Robbia. Fue un buen motivo para el que Octavio Vicent aunase su lenguaje artístico mediterraneísta con la sensibilidad renacentista toscana:

De Roma pasé a Florencia, donde permanecí un curso escolar. En Florencia descubrí una sensibilidad espiritual que apaciguó aquella borrachera de arte mediterráneo que yo padecía, debido a la influencia de Maillol, Clará y Capuz. Hoy en día, considerándome consecuencia de la escuela mediterraneísta, creo que soy el último de ella, por mi preocupación de mayor lirismo, ya que mi sensibilidad está entroncada en lo que representó el arte toscano.¹¹⁰

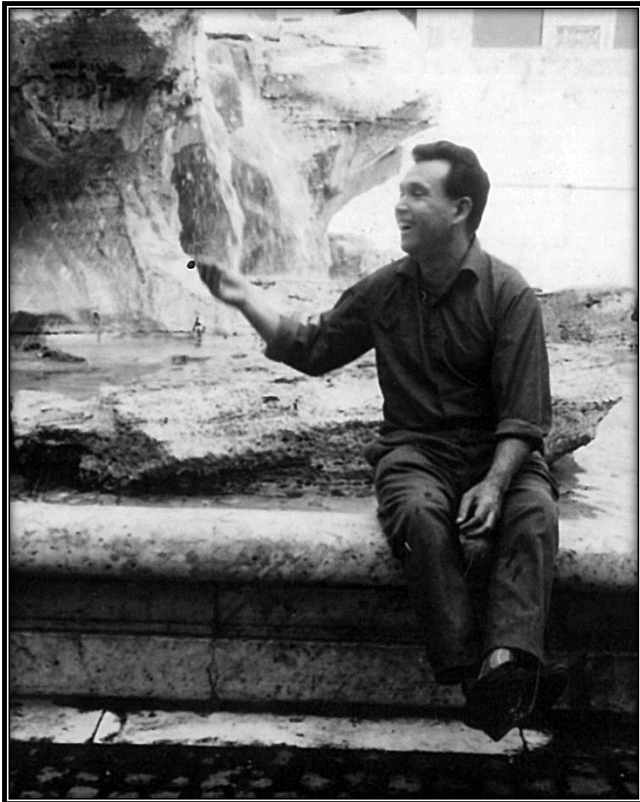
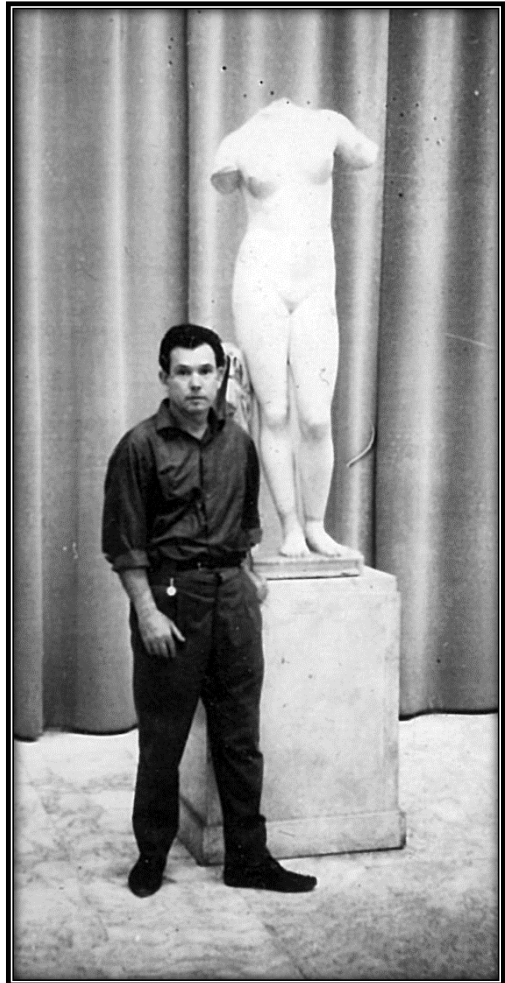
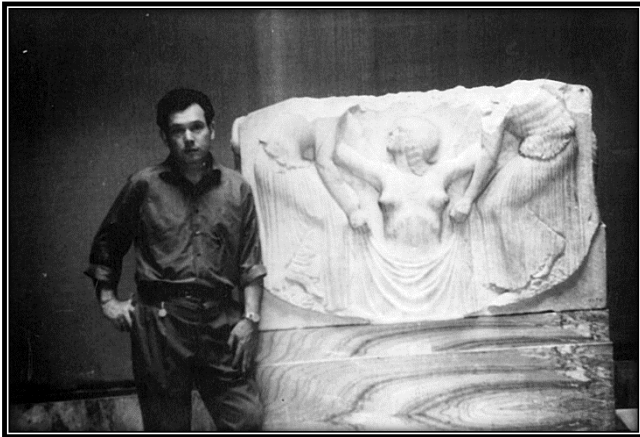
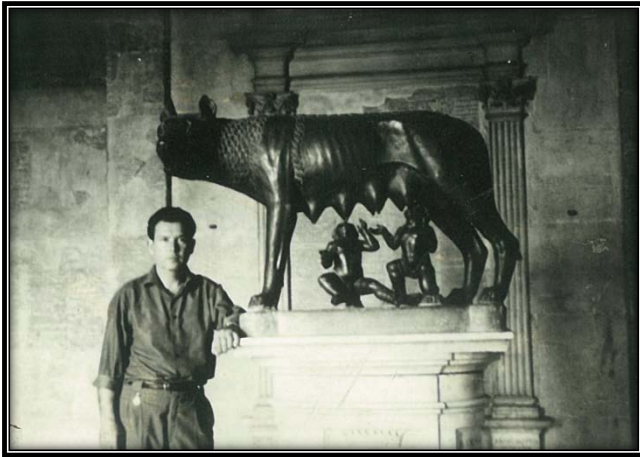
En Florencia alquiló un estudio en la Piazzale Donatello, un lugar dedicado a los estudiantes de arte extranjeros. Serían las mismas obras de Donatello las que inspiraron gran parte de su producción, así como las de Miguel Ángel, a las cuales percibió también de manera táctil:

Tuve un estudio en la Piazzale Donatello; en aquella calle la mayoría de las casas se alquilaban a los artistas y estudiantes extranjeros. Era una delicia. La parte posterior recaía a unos jardines y a un cementerio romántico, cerrado ya desde hacía años, y donde los cipreses crecían de un modo silvestre. Visitaba casi diariamente la capilla de los Médicis y no me resignaba a contemplar las esculturas de Miguel Ángel, sino que las tocaba para percatarme de aquella perfección de formas donde la armonía y la fuerza se fusionaban.¹¹¹

¹⁰⁹ AABAFi, Scuola Libera del Nudo 1935-1936, Vicent Salvator. Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem. (El sentido del tacto será importante en las técnicas escultóricas de Octavio Vicent).



Realizó ensayos y bocetos durante catorce meses, matriculado en las clases de Dibujo de la Academia Florentina, una materia impartida por Felipe Carena. Posteriormente, en la Pensión de Huéspedes de la *Via Güelfa* fue compañero de Elia Ajolfi. La vía Güelfa es una calle popular de Florencia, larga y estrecha, que le permitió a nuestro escultor impregnarse del ambiente florentino. En la capital de la Toscana, Vicent asimiló la raíz del *Quattrocento* toscano, acentuado por una sensibilidad figurativa. Al tiempo, admiró la estética neoplatónica en la plasmación del concepto de vida inherente a la escultura renacentista, si tenemos en cuenta la opinión de Juan Ángel Blasco Carrascosa:

Durante el corto tiempo de su estancia en la ciudad del Arno, Octavio aprendió que la proporción de las figuras en el Renacimiento se plantea como el fundamento racional de la belleza, comprendiendo que la simetría es el principio de la percepción estética, y que la liberación de la figura de la rigidez medieval daba paso a la creación de un movimiento libre y natural. Es justamente en el Renacimiento donde Octavio Vicent busca las proporciones humanas, la belleza de las formas en relación con el cuerpo, estimando que el ser humano es la medida de todas las cosas, aunque su naturalismo no es un mero verismo.¹¹²

El tiempo que transcurrió en Italia le permitió madurar muchas cosas. Su admiración por Octavio Augusto, quien fundara el Imperio Romano, se materializó en la adopción de su nombre artístico. Ahora pasaría a denominarse Octavio Vicent. Entre las razones que pueden explicar esta circunstancia está el hecho de que el *cauto Octaviano*, -en palabras de Serguei Ivanovich Kovaliov, el gran historiador ruso consagrado al estudio del Imperio Romano- fuese el gran promotor de los modelos de la estatuaria helenística y la traslación de su idealización a los retratos imperiales en el Imperio Romano. No en vano, la escuela griega de Pasísteles resultó muy beneficiada con el criterio octaviano. Por eso, Octavio Vicent se consideraba a sí mismo un perpetuador de la tradición helénica en la escultura contemporánea.

¹¹² BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 61.

2.6.- REGRESO A ESPAÑA. LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

Octavio Vicent regresó a España en junio de 1936, un mes antes del estallido de la Guerra Civil Española. Vicent había venido a España con ocasión de sus vacaciones de verano:

Fue una lástima, porque la pensión era para cuatro años, pero al llegar a España estalló la guerra, y en Florencia quedaron mi ropa, mis esculturas, mis libros y un montón de ilusiones.¹¹³

Se dirigió a Madrid para pasar unos días junto a su familia. En la estación ferroviaria de Atocha le esperaban su hermano Carmelo y el amigo de nuestro escultor, Francisco Arroyo, a la sazón, delegado del S.E.U. de Bellas Artes, quien sería asesinado al mes siguiente, nada más empezar la guerra. Fue la primera vez en que Octavio Vicent escuchó emocionado el himno falangista:

A la estación vinieron a esperarme mi hermano Carmelo y mi amigo Francisco Arroyo, el delegado del SEU de Bellas Artes. ¡Con qué emoción me cantaron "Cara al Sol"! Desconocía el himno y cada una de sus estrofas me producía una sacudida en la sangre. Esto sucedía en junio de 1936, un mes más tarde asesinaban a Francisco Arroyo. Se lo llevaron a una carretera y le hicieron cavar su fosa. Era un muchacho valiente y un pintor de grandes cualidades. Era formidable sentir aquellos ideales tan arraigados.¹¹⁴

Pero, al comenzar la guerra, nuestro escultor ya no pudo salir de España, ni tampoco disfrutar del tiempo que le restaba de pensión en el país transalpino.¹¹⁵

Su hermano Carmelo y él fueron llamados a filas por el Gobierno de la II República Española. Sin embargo, Octavio no participó en el conflicto bélico. Tan sólo pudo contemplar los preliminares del asalto al Cuartel de la Montaña, las primeras 72 horas del comienzo de la Guerra Civil en Madrid, en donde las

¹¹³ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". Las Provincias, Valencia, 17 de abril de 1968, p. 38.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000, p. 127. Op. Cit.

autoridades republicanas abortaron la sublevación de los militares golpistas y falangistas:¹¹⁶

Recuerdo que mi hermano Carmelo y yo nos dirigimos al cuartel de la Montaña, fieles a una consigna, para unirnos a la fuerza militar; cuando llegamos estaba acordonado y tuvimos que volver a casa; serían la 1 o las 2 de la madrugada, y a las 8 de la mañana se produjo el asalto al cuartel. Mi padre padecía mucho por nosotros, sobre todo cuando pidieron tres quintas y yo tenía que alistarme.¹¹⁷

Dado que Octavio Vicent era contrario a los ideales de la II República, decidió refugiarse en Valencia y no combatir:

Moral e ideológicamente pertenecía al partido contrario, así que decidí no combatir.¹¹⁸

Para su traslado a Valencia se valió de la documentación de su hermano Carmelo:

Mi padre me acompañó a la estación de Atocha y con la documentación de mi hermano me vine a Valencia. Cada vez que me la pedían notaba un sudor frío capaz de delatarme; nada más salir de la capital comenzaron las inspecciones; primero una pareja: chico y chica vestidos con mono y pertenecientes a la juventud socialista; luego, en la provincia de Albacete unos pobres hombres armados con navajas y al llegar a tierras valencianas eran miembros del comité de los pueblos que exhibían las escopetas de los cazadores, requisadas tal vez la víspera.¹¹⁹

Alejado de la contienda, comenzó a vivir en Carpesa, en casa de su abuela Filomena y de su tía Purificación, mientras que su hermano se alojó con otros familiares, los tíos de Moncada.

Al principio se ganaba la vida como labriego. Más tarde, decidió arriesgarse, al trabajar como artista fallero, para ayudar económicamente a su familia. Al erario

¹¹⁶ El 18 de julio de 1936 se produjo la sublevación en Madrid. Sin embargo, la falta de coordinación entre los mandos de los principales acuartelamientos militares de la capital dejó mucho que desear. Una circunstancia aprovechada por los milicianos del Frente Popular. Los combates fueron terribles, especialmente en el Cuartel de la Montaña, entonces ubicado en las proximidades de la calle Ferraz (hoy se levanta allí el templo egipcio de Debod). Cfr.: guerraenmadrid.blogspot.com.es (consultado el día 14 de marzo de 2015).

¹¹⁷ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". Las Provincias, Valencia, 17 de abril de 1968, p. 38.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

familiar contribuía con seis pesetas diarias, que era lo que ganaba como artista fallero. Sin embargo, debido a las insidias del vecindario a causa de su edad militar, forzaron a Octavio Vicent a esconderse durante un año y medio. Así, abandonó el trabajo fallero y anduvo viviendo en la andana de la casa de su abuela:

Al principio me dediqué completamente a los trabajos del campo; luego, un poco más confiado, y con el deseo de aportar un jornal solicité trabajo como artista fallero. Ganaba seis pesetas diarias, pero también tuve que renunciar a ellas, porque empezaba a oír muchas indirectas sobre mi edad y el servicio militar. Mi hermano Carmelo se había escondido en casa de unos tíos en Moncada; de casa a los campos, iba en el carro, cubierto completamente con sacos; sin embargo, gozaba de unos momentos de libertad al aire y al sol, y no como yo, que acabé estando más de año y medio en una andana, contemplando la calle y la vida sólo a través del resquicio de una ventana. "Traedme algo para leer", pedía con desespero a mis tíos y una vez vinieron con unos volúmenes: "Son de María la montja". Nada. Tuve que leerme todo el santoral y un tratado de urbanidad.

Trabajó entonces en la cosecha de tabaco familiar, escondido en la andana. El hastío que le acarreaba el olor de las labores del tabaco propiciaron que Octavio Vicent no fuese fumador:

Habrás observado que no fumo, ¿y sabes por qué?, sencillamente porque en la andana guardaban mis tíos la cosecha del tabaco; y su olor me intoxicó ya para toda la vida. Mi cama estaba escondida entre montones de hojas, que yo mismo clasificaba, trituraba y hasta les daba un lavado con nitro. Recuerdo que una vez los carabineros hicieron un registro en los hogares de todos los que cultivaban tabaco; yo me metí en la cama y dijeron mis parientes que estaba enfermo del pecho. El carabinero aquél no se atrevió a entrar. "Vaya, sí que parece que está delicado", murmuró. Yo llevaba barba, estaba muy delgado y, sobre todo, mi palidez debía de ser extraordinaria. En algunas ocasiones camuflábamos algunas hojas y se las enviábamos a mi padre. Era el mejor regalo que podíamos hacerle. Acudían a su casa Stolz¹²⁰ y Talens¹²¹, y se repartían el modesto botín que mezclaban con acelgas secas al sol.¹²²

Sin embargo, anduvo tentado de dedicarse al modelado escultórico:

El tiempo en la andana transcurría lentamente y me martirizaba con la idea de que quizás se había interrumpido para siempre mi carrera

¹²⁰ Probablemente se refiera al pintor Ramón Stolz Viciano.

¹²¹ Creemos que se trata del escultor imaginero valenciano Juan García Talens.

¹²² ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Miércoles, 17 de abril de 1968. p.38.

de escultor. A veces estuve tentado de pedir arcilla y modelar, pero luego desistía ante el temor de ser incapaz de trabajar.¹²³

Tras su estancia en Carpesa, Octavio Vicent pasó a alojarse en el corral de la casa de unos familiares en Torrente. Es plausible suponer que el alojamiento torrentino tuvo lugar en el año de 1938. El tiempo transcurrido no anduvo exento de penurias tanto físicas -debido a la situación de hambre- como familiares; ya que en estos momentos falleció su segunda madre de pulmonía.

De allí pasé a la casa de unos familiares en Torrente. Salí de madrugada. Nunca olvidaré el vientecillo de la noche, ni el cielo que me parecía recién descubierto por mí. Respiraba con un placer tremendo mientras caminábamos por las sendas que atraviesan los campos [...]. Total, que de la andana pasé a un corral, y cada vez que llamaban a la puerta tenía que correr un gallinero y esconderme en el hueco de una escalera. A todo esto pasábamos un hambre atroz; llegué a comer algarrobas como si fueran auténtico chocolate. Padecí mucho. Durante algún tiempo se me ocultó también que había muerto mi segunda madre.¹²⁴

2.7.- EL TRASLADO A VALENCIA. OCTAVIO VICENT PROSIGUE SU FORMACIÓN: EL PERIPLO CASTELLANO – VALLADOLID Y PALENCIA- Y BARCELONA (1939-1941)

Finalizada la Guerra Civil, su padre, Carmelo Vicent, se trasladó a Valencia, en 1939, junto con el resto de la familia, tras el sosiego que supuso para ellos la victoria del bando franquista. En ese año, Carmelo tomó posesión como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, junto con el pintor Enrique Navas Escuriet.¹²⁵

¹²³ *Ibídem.*

¹²⁴ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000, p. 127. Op. Cit. (Su segunda madre era maestra en un parvulario y llevaba a los hermanos de Octavio Vicent al colegio para que pudiesen comer un plato "caliente" al mediodía. Se constipó y tenía fiebre, pero continuó yendo a clase y falleció de pulmonía).

¹²⁵ El nombramiento como académico fue aceptado con mucha humildad, un rasgo que heredó su vástago. Don Carmelo, siguiendo con la práctica reglamentaria en el seno de la Academia de San Carlos, regaló un trabajo en el momento de la posesión del cargo: presentó una escultura titulada "*La moza del cántaro*". Con ella obtuvo el Premio Nacional de Escultura en 1934. Rememora la literatura de Félix Lope de Vega Carpio.

Su progenitor le planteó entonces a Salvador Octavio Vicent Cortina el regreso a Madrid; pero éste decidió continuar en Valencia. Y es que de él dependían sus hermanos, menores que él, así como sus tías y su abuela:

Cuando terminó la guerra mi padre ya había regresado a Valencia. Fue él quien me dijo: "De ti depende que sigamos viviendo aquí o vayamos a Madrid". Recapacité; mis hermanos eran unos chiquillos todavía y necesitaban el cuidado de la abuela y de las tías, así es que propuse continuar en nuestra ciudad, aunque mi padre aseguró: "Tú serás el perjudicado".¹²⁶

Mientras continuaban viviendo en Valencia, su padre accedió por oposición a la Cátedra de Procedimientos Escultóricos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos.

En 1940, el horizonte artístico y profesional de Octavio Vicent comienza a vislumbrarse. Así, ejerció el magisterio en el medio artesano de los carpinteros, en calidad de profesor de la Escuela Sindical para Aprendices del Ramo de la Madera, en la sede del Gremio de Maestros Carpinteros de Valencia.¹²⁷



Boceto e imagen terminada de la Inmaculada. Moncada

¹²⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Martes, 16 de abril de 1968. p. 38.

¹²⁷ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 61.

En ese mismo año, la Congregación de las Hijas de María Inmaculada le encargaron una imagen homónima para ser instalada en el altar de la Capilla de la Comunión de la Parroquia San Jaime Apóstol de Moncada, con su párroco al frente, José R. Vila. Octavio Vicent realizó una talla en madera de pino de Suecia policromada, cifrada en 4.500 pesetas y 1'60 m de altura.¹²⁸

El 2 de diciembre de 1940 añade a su nombre el de "Octavio". Más tarde, adoptaría el nombre artístico de Octavio Vicent.¹²⁹

Entretanto, la Real Academia de Bellas de San Fernando le permite continuar con la Pensión para proseguir su formación. Así, pasó dos años en Valladolid y posteriormente en Palencia estudiando la imaginería española y luego otra anualidad en Barcelona para analizar la escultura contemporánea.

Durante su estancia en Valladolid, Octavio Vicent se interesó por los pasos procesionales, las composiciones en grupo. Considera a la escuela castellana de imaginería un tesoro, un filón, fuente de inspiración. Así lo reconocería siete años después al diario *Levante*:

De detrás de una Divina Pastora, cuyos corderos está modelando el joven artista de la cazadora de pana, surge un muchacho, que debe estar rondando las quintas, que empuña en una de sus manos la boina, como si fuera una gubia o un formón. Es el hijo de Carmelo Vicent; Salvador.

- ¿Trabaja usted con su padre?

- Solo ahora, accidentalmente, porque mi padre ha ido a Madrid y Barcelona para formar parte de los tribunales de exámenes. Yo estoy ahora en Valladolid. Allí sí que hay escultura. Aquél museo es un tesoro.

- ¿Pero usted no ha cursado en la Escuela de San Carlos?

- Claro que sí, y soy profesor de ella después de haber estado pensionado en Roma.

¹²⁸ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 16/77

¹²⁹ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000. Op. Cit., p. 127.

- ¿Se especializa usted en la escultura religiosa?.

- En la escultura en general. Ahora estudio la escuela castellana, que es un tesoro, un filón. Pero dentro de la imaginería me interesa y me atrae "el paso", la escultura de grupo.¹³⁰

En su cuaderno de notas, que conservamos, sin datación precisa, Octavio Vicent nos manifiesta su punto de vista acerca de la Ciudad Condal y la opinión que los ambientes culturales catalanes tenían sobre las Bellas Artes en España. Se deduce, tras leer el texto que transcribimos a continuación, que Octavio Vicent apostaba por los cánones autóctonos y tradicionales de la escultura hispánica, frente a la vanguardia, de corte europeo:

De algún tiempo a esta parte, de vez en cuando, la prensa catalana organiza unos reportajes a base de personajes y opiniones más o menos comparados para arremeter contra los centros docentes de las Bellas Artes y sus enseñanzas. Últimamente, un semanario de Barcelona ha publicado un reportaje que se titula "Crisis de las Bellas Artes", así como suena, y debe ser importante porque lo anuncian en toda su portada. Indudablemente la capital catalana está más que ninguna otra de nuestra patria en contacto con el resto de Europa, y para demostrarnos que en España van a la vanguardia de las circunstancias no tienen más que seguir las corrientes accidentales que se imponen en Europa, el viejo continente, de ahí el presumir de opiniones [...]. A nivel internacional, es ciudad también que Barcelona ignora bastante más a los valores autóctonos [...] de nuestra patria; pero yendo al asunto que nos motiva escribí el presente comentario [...]. Subversión que procede de grupos de presión a escala internacional. Muchos opinan que el arte es una manifestación libre del hombre y tan libre que no debe estar sujeta a nada de tal manera que se llega a sobrestimar más el grito, esta libertad, que a la obra de arte como portadora de valores culturales; ya que la cultura es siempre una esencia y de esto se trata de destruir conceptos partiendo de la anarquía individualista por infecunda que sea.

Confunden la necesidad de sintetizar un lenguaje común en anagramas gráficos con la producción artística, en gráficas muy idóneas para expresar un idioma que a generar obra de arte.¹³¹

Pese a su estancia en la Ciudad Condal, sus visitas a Valencia eran habituales; ya que su padre le proporcionaba numerosos encargos imagineros, tal y como había aprendido desde niño en el taller paterno:

¹³⁰ *Levante*, Valencia, 17 de enero de 1947.

¹³¹ Cuaderno manuscrito del autor.

La Real Academia, puesto que no podíamos salir en aquella época al extranjero,¹³² me concedió continuar con la pensión para ampliar estudios, siempre que no fuera en Madrid ni en la ciudad donde residiera. Por esta causa estuve dos años en Valladolid para estudiar la imaginería española, y un año en Barcelona, por la escultura contemporánea. Desde luego, mis desplazamientos a Valencia eran frequentísimos, ya que mi padre tenía muchos encargos de imágenes y me pasaba buen número de ellos.¹³³

Cuando Vicent contempló la imaginería barroca castellana, sintió hacia ella una profunda admiración. Pero, en la *Idea* artística del escultor valenciano ya pesaba la concepción estética de la escultura toscana renacentista, libre de aditamentos superfluos. Precisamente por ello, al opinar sobre la imaginería coetánea al artista valenciano, Vicent considera que ha habido una *devaluación* de la imaginería durante la primera mitad de la pasada centuria, caracterizada por una hueca ornamentación:

La imaginería ha sido una auténtica escuela de arte, y hubiera querido dar trascendencia mi obra, pero nos hemos tenido que doblegar ante unas exigencias creadas por rutinas decadentes desde principios de siglo. Cuantas veces he llorado al ver que perdíamos nuestro esfuerzo ante esos condicionamientos tan ineficaces: exceso de policromía, ojos de cristal, nubecillas, angelitos, toda una serie de pastelería almibarada que anulaba el trabajo del escultor.¹³⁴

Para Salvador Octavio Vicent Cortina, incluso en el trabajo imaginero debe traslucir su "*idea*" artística, esto es, la pureza de los volúmenes y la esencia de las formas desnudas, sin ornato, y esto se puede hacer patente también en la imaginería religiosa. En el fondo, es el *respeto por la Escultura*, una noción inherente en los genes artísticos paternos. Porque no hay nada que esconder para un auténtico conocedor de la materia escultórica.

¹³² Recordemos que ya había estallado la II Guerra Mundial.

¹³³ ARAZO, M. A.: "*Octavio Vicent cuenta su vida*". *Las Provincias*. Jueves, 18 de abril de 1968. p. 38. (Ha menester recordar que Octavio Vicent continuaba siendo profesor en el Gremio de Carpinteros. El trabajo de la talla, pues, aprendido desde niño en el taller de su padre e inherente a su actividad académica, amén de su paso por la ciudad de Valladolid y su imaginería, condicionan su quehacer artístico en el trabajo de la imaginería sacra de madera).

¹³⁴ ARAZO, M. A.: "*Octavio Vicent cuenta su vida*". *Las Provincias*. Jueves, 18 de abril de 1968. p. 38

2.8.- LOS ENCARGOS IMAGINEROS PRIMIGENIOS. LA PRIMERA EXPOSICIÓN NACIONAL. SU MATRIMONIO CON TRINIDAD PALAU GRANELL (1941-1944)

En 1941, Salvador Octavio Vicent Cortina fue reconocido, a su llegada a Valencia, como un prometedor escultor, digno heredero de su padre. El rotativo *Las Provincias* le dedicó un lauro a guisa de "suelto" periodístico, en donde cuenta su trayectoria artística, admitiendo la herencia paterna:

Aquí sí que cabe decir aquello de que "de casta le viene al galgo". Salvador Octavio Vicent pertenece a esa juventud que trabaja brillantemente y se abre paso sin grandes dificultades. Es hijo de Carmelo Vicent, el laureado escultor de nuestra Escuela Superior de Bellas Artes, que viene trabajando desde hace algunos años y cuenta la mayoría de sus obras como otros tantos triunfos. Su hijo es discípulo de la Escuela de San Carlos y de la de San Fernando.

[...]

Para Carmelo Vicent, el venturoso padre que ve prolongar su vida artística en la sucesión de su hijo, los triunfos, éstos de Salvador Octavio han de saberle a mieles, no ya sólo porque fue el padre el que inició al hijo en el arte de Fidias, sino porque a su temperamento artístico ha de colmarle dicha sucesión.¹³⁵

Octavio Vicent ya había colaborado con la Dirección General de Bellas Artes en la realización de un Cristo, con el Centro Hispanoamericano –una colaboración premonitoria que se convertiría en muy fructífera años después al abrirle la puerta a los países hispanoamericanos como Colombia, Venezuela o Nicaragua-, así como se había acercado por primera vez a la Exposición Nacional en una comparecencia primigenia, una fémina de jardín:

Marchó a Roma el joven artista, pero al año de estar allí surgió el glorioso Alzamiento, y regresó a prisa y corriendo a España (...). Al ser liberada España ha vuelto a su trabajo, y en el taller de su padre, rodeado de esculturas, modela sin cesar, produciendo obras de arte insuperable. Para la Dirección General de Bellas Artes ha esculpido un Cristo; para el Concurso Hispanoamericano del Ministerio de Educación Nacional ha hecho otra obra; y finalmente, para la próxima Exposición Nacional, está

¹³⁵ "Diario Las Provincias": Juventud que triunfa. El escultor Salvador Octavio Vicent. Valencia, 2 de marzo de 1941.

terminando una figura de jardín, que es una hermosa muchacha, en la que se combina perfectamente el desnudo y los ropajes.¹³⁶

En este año 1941 realizó su primer encargo imaginero, la "*Inmaculada*", para la Iglesia Parroquial de San Jaime Apóstol en Moncada:

Hay dos imágenes que las he hecho con verdadera ilusión: la Inmaculada de las hijas de María, de Moncada, y la Virgen de los Desamparados, que se bendijo el año pasado, y está destinada a las procesiones, pero en ambos casos he tenido que ser fiel a unas condiciones impuestas con anterioridad. Me gustaría tallar, con verdadera libertad, una Maternidad –La Virgen con el Niño-, y la figura de Cristo en cualquier momento de su Pasión.¹³⁷

El 1 de abril de 1941 el Arzobispado de Valencia aprobó el encargo a Octavio Vicent de una imagen para vestir, tallada en madera policromada, de la "*Virgen de los Dolores*", destinada a la a la Parroquia de San Jaime Apóstol de Moncada. Era párroco en aquél momento José R. Vila. Esta imagen de vestir alcanzó 1,25 metros de altura, y su coste ascendió a 1.800 pesetas.¹³⁸



Boceto y obra terminada. Virgen de los Dolores. Moncada

¹³⁶ *Ibíd.*

¹³⁷ ARAZO, M. A.: "*Octavio Vicent cuenta su vida*". *Las Provincias*. Valencia, 18 de abril de 1968. p. 38.

¹³⁸ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 16/80.

El mismo párroco de la Iglesia de San Jaime Apóstol de Moncada solicitó una imagen de la Virgen del Carmen, deseo que fue aprobado por el Arzobispado el 19 de diciembre de 1941. En rigor, el encargo fue realizado por la V.O.T. de la misma parroquia para ser colocada en su propio altar con las siguientes características: 1,70 metros de altura y 5.000 pesetas de precio.¹³⁹



Boceto y obra terminada. Virgen del Carmen. Moncada

En esas mismas calendas, -como acabamos de comprobar a través de la prensa-, esculpiría también un *Cristo* para la Dirección General de Bellas Artes, y una *Maternidad* para el Concurso Hispanoamericano del Ministerio de Educación Nacional.¹⁴⁰

En la anualidad siguiente, 1942, labró un *Corazón de Jesús*, talla en madera policromada, con las mismas dimensiones que la *Inmaculada* -1'30 m de altura- para la Iglesia Parroquial de Moncada, en Valencia.

¹³⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispo de Valencia. Signatura 16/78.

¹⁴⁰ En ese mismo año su padre fue galardonado con el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con una obra homónima, un "*Cristo yacente*". Hubo luego una exposición de Carmelo Vicent y Valentín Urios, con quince esculturas de Don Carmelo. Compatibilizó éste su madurez magistral con la inquietud briosa de su fuerte temperamento, característica asimismo apreciable en su hijo, Octavio Vicent; así como la serenidad académica y el *pathos* vibrante y tan hispánico de la imaginaria, un rasgo común de entrambos. En 1942, Carmelo Vicent accede a la cátedra de Talla de la escuela de Bellas Artes. Dos años después, en 1944, sería Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



Boceto y obra terminada. Sagrado Corazón. Moncada

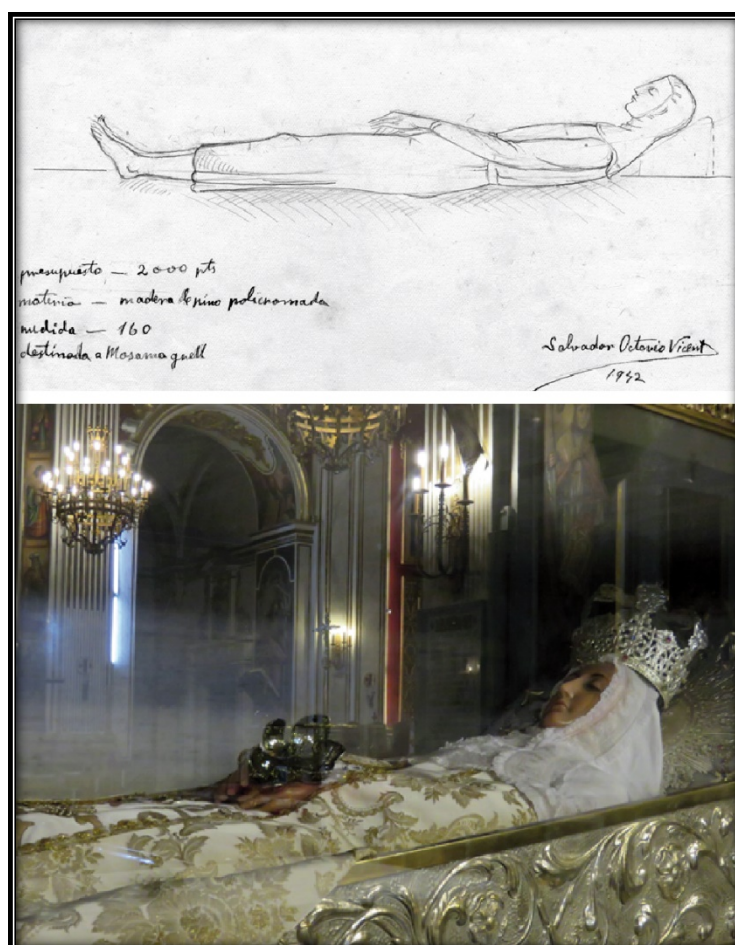
Mientras transcurría el año 1942, proseguía su labor imaginera. Octavio Vicent presentó un presupuesto, firmado también por Francisco Gil, para realizar una talla en madera de pino policromada con la imagen de la *Inmaculada Concepción*. El templo destinatario fue la parroquia de San Sebastián Mártir de losa del Obispo. El presupuesto, cifrado en 3.000 pesetas de una imagen que alcanzó 1'50 m de altura fue aprobado por la Diócesis el 5 de diciembre de 1942. El párroco de la iglesia de San Sebastián Mártir era en aquel momento Salvador Fabra Colomer. El propósito del sacerdote, con esta nueva imagen, era sustituir a la desaparecida durante la Guerra Civil.¹⁴¹



Boceto y obra terminada. Inmaculada Concepción. Losa del Obispo

¹⁴¹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 15/34.

El mismo año de 1942, el Arzobispado aprobó el día 10 de agosto una talla en madera de pino encargada por la Asociación Piadosa de la Asunción de la Virgen de Massamagrell para sustituir a la que fue incendiada durante la contienda bélica fratricida. La imagen iba destinada a la parroquia de San Juan Apóstol y Evangelista. Se trata de una *Virgen de la Asunción*, que recibió el párroco José Gascó Meliá. El presupuesto de la talla, con 1,60 metros de altura, ascendió a 2.000 pesetas.¹⁴²



Boceto y obra terminada. Virgen de la Asunción. Massamagrell

El mismo párroco de Massamagrell solicitó entonces la ejecución de una *Inmaculada Concepción*, talla que realizó Octavio Vicent en madera policromada para la Iglesia de San Juan Apóstol y Evangelista. El precio de esta escultura que alcanzaba 1,65 metros de altura estuvo cifrado en 4.000 pesetas. Fue aprobado por el Arzobispado el 4 de octubre de 1942 y la imagen fue costeadada por la Congregación

¹⁴² Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 15/99.

de las Hijas de María de la citada parroquia para sustituir a la destruida durante la Guerra Civil.¹⁴³



Boceto y Obra terminada. Inmaculada Concepción. Massamagrell

En 1943, prosiguió con las tallas imagineras, siguiendo la tradición paterna. Así, hizo una talla en madera policromada que representa a *San José*, de 1'35 m, para la Iglesia Parroquial de la localidad alicantina de Callosa d' Ensariá.



Boceto y Obra terminada. San José. Callosa d'Ensariá

El 2 de julio de 1943, el Arzobispado aprobó la realización de una talla en madera de pino decorada de primera clase para la Parroquia de San Jaime Apóstol

¹⁴³ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 15/100.

en Moncada, siendo su párroco entonces José R. Vila. Este encargo recayó en Octavio Vicent, quien percibió 6.000 pesetas por una escultura cuya altura alcanzó 1'40 m.¹⁴⁴

Se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes con un *San Juan Bautista Niño*,¹⁴⁵ que fue propuesto para la Tercera Medalla.¹⁴⁶ La citada muestra se celebró en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño. Compitió nuestro artista con otros escultores de postín: Ignacio Pinazo, Antonio Cano, Víctor de los Ríos, Federico Coullaut Valera, José Planes, González Macías, Mariano Rubio, Ricardo Colet, Soriano Montagut, y un artista vinculado al Régimen de Franco que haría fortuna, el extremeño Juan de Ávalos, por el que Vicent no sentía especial admiración; ya que valoraba a muchos otros escultores contemporáneos de la generación *post-benlliure* superiores a él:

Promesa admirable Salvador Octavio Vicent en "San Juan, adolescente" y en la estatua del monumento a "Los Héroes", en los que afirma rotundamente su categoría de escultor.¹⁴⁷

El diario *Levante* escribió una descripción más prolija acerca de las calidades de estas obras presentadas en la Exposición Nacional. El artígrafo era un treintañero prometedor en la época: el historiador del arte Felipe Marín Garín Ortiz de Taranco, quien, además, emitió un juicio crítico, reconociendo la contribución de Octavio Vicent, muy superior a la de otros artistas:

Salvador Octavio Vicent (al que el gusto y el oficio le llegan por el mejor camino, que es el de la sangre y el paternal magisterio), envía dos obras: un San Juan adolescente, fino, vibrante y espiritual, como corresponde al asunto y con un discretísimo dejo "primitivo" muy del gusto, por cierto, de su autor, y una estatua militar simbólica de gran tamaño, "Para Monumento a los Héroes", según dice, enlazada con la escultura argiva de la Edad de Oro griega, pero muy original, por lo

¹⁴⁴ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 16/69.

¹⁴⁵ No es un asunto baladí recordar ahora que su padre, Carmelo Vicent Suria, hubo obtenido la primera medalla nacional por sus tallas *Redención* y *El Bautista*.

¹⁴⁶ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000. Op. Cit., pp. 127-128.

¹⁴⁷ PRADOS LÓPEZ, J.: *El Caudillo inaugura la Exposición Nacional de Bellas Artes*. Diario "Las Provincias", 26 de mayo de 1943.

acertado y elocuente del símbolo y por la composición resultante, amén de excelentemente resuelta en el terreno de la factura.

Por lo demás, las aportaciones de Amadeo Ruiz, de Felipe Panach, de Tomás Ferrándiz Llopis y de Enrique Casterá, compiten sin ventaja fácilmente apreciable para ninguna, en atraer nuestra atención, ya que igual dignidad artística sustancial poseen, y semejantes limitaciones, sin duda superables, afectan a todas.

La juvenil estatua –por el tema y por el autor- de “San Juan”, obra de Salvador Octavio Vicent, propuesta por el jurado para Medalla de tercera clase, si hubiera número suficiente; escultura en la que la estética y la técnica van tan del brazo, que prometen, para plazo breve, en su autor un arte plástico magnífico, de insistir en su actual sentimiento y estudio de la forma.¹⁴⁸

Durante las fechas de la contienda bélica fratricida, realizó escapadas a Moncada, donde conoció a Trinidad Palau Granell,¹⁴⁹ hija primogénita del compositor Manuel Palau Boix, el *Maestro Palau*, y de su esposa Trinidad. Trinidad Palau Granell nació el 27 de septiembre de 1919 en Moncada, según consta en el Registro Civil de Valencia. La familia Palau, en aquél tiempo, residía en Moncada



Boda con Trinidad Palau

porque la actividad docente y musical del maestro Palau en el conservatorio fue suspendida, la cual no fue reanudada hasta finalizar la guerra. Fue sin embargo en aquellos días de contienda cuando el compositor escribió alguna de sus obras más difundidas, tales como *Marcha burlesca* (1936), *Divertimento para*

¹⁴⁸ Diario *Levante*, Valencia, 5 de enero de 1944.

¹⁴⁹ Trinidad Palau Granell fue nombrada Reina de los Juegos Florales de Moncada en 1940. Al acto asistieron distinguidas personalidades del régimen franquista: el gobernador civil; el Presidente de la Diputación Provincial; Don Antonio Sánchez de León en representación del Alcalde de Valencia; el Alcalde de Moncada; y, además, el Delegado Provincial de la CNS, en representación del Jefe Provincial de F.E.T. y de las J.O.N.S. (Cfr. “Las Provincias”, 10 de septiembre de 1940).

orquesta (1937), los ballets *Lliri blau* y *Sino*, ambos de 1938, y el conocido ciclo de lieder *Paréntesis lírico* (1939).

Afianzó una sólida amistad con ella y se casó una vez acabada la Guerra Civil, en 1944.¹⁵⁰ El propio suegro de Octavio Vicent compartía con la familia de este una postura conservadora, a la vez que caracterizada como políglota e incluso poeta por el vasto conocimiento de la literatura grecolatina, así como la fijación de Vicent ante la naturaleza y la ciencia que de ésta se aplicaba. Manuel Palau se interesó de este modo por otros ámbitos intelectuales tales como la Medicina y la Filosofía.¹⁵¹

Octavio Vicent frisaba entonces la edad de 31 años:

Durante la guerra, antes de refugiarme en la andana, conocí en una de mis escapadas dominicales a Moncada a Trini Palau. Simpatizamos desde el primer momento y luego, cuando vino la paz y todo se normalizó, la amistad dio paso al noviazgo. Mientras yo ampliaba estudios [...], ella seguía los cursos de Magisterio. En 1944 nos casamos y al año siguiente nació nuestro primer hijo, Salvador.¹⁵²

El casorio no le impidió recibir nuevos encargos episcopales. Así, en 1944 los consortes José Badía y Joaquina Sirvent, de la localidad de Callosa de En Sarrià, regalaron a la parroquia de San Juan Bautista de la villa una imagen de "San José", talla en madera de pino policromada que fue donada, en nombre de la parroquia al Reverendo Párroco José Martínez Valero. Octavio Vicent cifró el presupuesto en 10.000 pesetas, que fue aprobado el 13 de marzo de 1944. La imagen Padre del Niño Jesús alcanzó los dos metros de altura.¹⁵³

¹⁵⁰ El 30 de septiembre, n el mismo templo en donde le bautizaron, en la Iglesia de Santa Mónica de Valencia. (Cfr. DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000. Op. Cit., p. 128).

¹⁵¹ SEGUÍ PÉREZ, S. *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia, Generalitat Valenciana, serie Minor, 1.997. pp. 43-45.

¹⁵² ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Jueves, 18 de abril de 1968. p. 38.

¹⁵³ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 11/6.

2.9.- *PRIMUM VIVERE, DEINDE FILOSOFARE*: VICENT Y LAS FALLAS. TERCERA MEDALLA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL (1944 – 1947)

Octavio Vicent defendió la labor de los artistas falleros, aunque nunca se consideró como tal miembro de ese gremio. Sin embargo, lo defendió e incluso se dedicó a éste oficio por diversos motivos. En primer lugar, porque estos artistas, durante aquellos años, estudiaban en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, preparados, por ende, científicamente:

¿Por qué han de criticar que el escultor realice fallas? ¿No es un hombre que ha de ganar el pan nuestro de cada día? De acuerdo con llamar prostitución artística a su labor, pero cuidado con censurar su actuación! Si las fallas han alcanzado la categoría que tienen es porque quienes modelan las mejores son hombres preparados científicamente por los profesores de la Escuela de San Carlos.¹⁵⁴

Por otro lado, el trabajo de taller como artista fallero le permitió a Octavio Vicent obtener beneficios crematísticos con los cuales proseguía su carrera como escultor. Y así, sus primeros reconocimientos en el orbe de la escultura se dieron en ese momento:

Cada falla me suponía unos ingresos que me ayudaban en la carrera artística de escultor. Recuerdo que mientras realizaba la primera, hice la figura también del San Sebastián martirizado, obra con la que conseguí la tercera medalla. Mi preocupación profesional era jerarquizar la actividad. Lo que cuentan son los méritos que se logran a través de los certámenes de la Dirección General de Bellas Artes, por eso empecé a concurrir hasta lograr los máximos. También la cátedra constituía una meta¹⁵⁵

Al igual que había sido formado merced al trabajo de taller al colaborar con su progenitor, nuestro escultor desarrollaba con humildad esta práctica de artista fallero, tan arraigada en la tradición levantina:

Sí que me dolía que las quemasen. Me entristecía pensar el tiempo perdido, las horas y horas que había dado a cambio de unas pesetas. No era, pues, la obra que ardía lo que me producía el dolor, sino el esfuerzo

¹⁵⁴ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*, Valencia, 18 de abril de 1968. p. 38.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

inútil, el tiempo robado a una obra, que inútilmente podría recuperar. Ahora, también reconozco que el escultor descubre en los talleres falleros la técnica de trabajar el cartón y el engranaje de toda una organización de empresa, que va desde la agrupación cívica al sistema de desarrollo económico.¹⁵⁶

Como consecuencia de ser un escultor de cierto renombre, Vicent fue galardonado como artista fallero ya en la temprana fecha en que contrajo nupcias, en el año 1944, recibiendo una aportación pecuniaria:

He hecho pocas fallas, pero conseguí buenos galardones, y no me avergüenza decirlo. Debuté el año que nos casamos, y así fue como pude comprar muebles y hacer un viaje. Aquél año me llevé el segundo premio de la sección especial. En el ejercicio siguiente logré el segundo premio de la sección primera y el premio de ingenio y gracia. A continuación, estuve cuatro años realizando la falla de la Plaza del Caudillo.¹⁵⁷

Ese año se presentó a la Exposición Nacional con su *Monumento dedicado a los héroes*,¹⁵⁸ de claras reminiscencias clásicas, que, como ya hemos visto, fue muy comentado por la prensa valenciana.

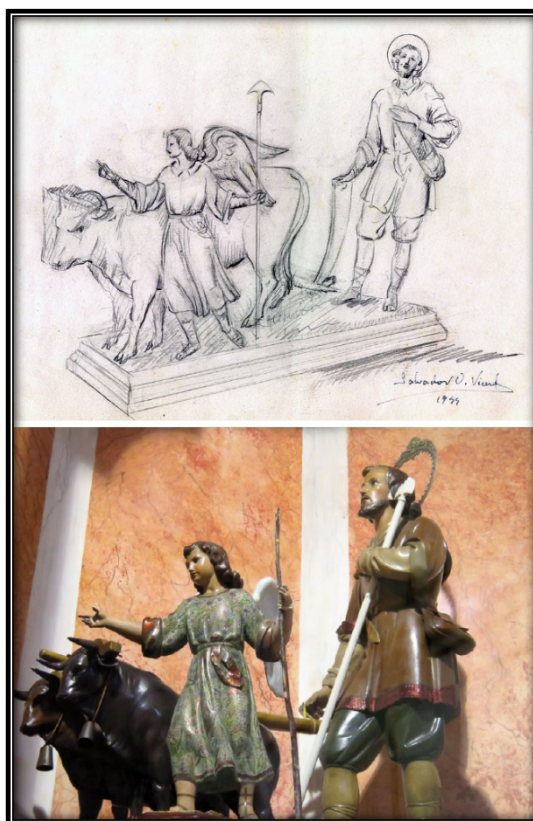
Mas no dejó de cultivar, por ello, la imaginería. Realizó un *Cristo en la Cruz*, otra talla de madera policromada -1'05 m- para la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Planes (Alicante). Octavio Vicent realizó el mismo año de 1944 una talla policromada en madera de pino dedicada a San Isidro Labrador y destinada a la parroquia de Santa María Magdalena de Benifaraig. Fue sufragada por los clavarios de la Cofradía de San Isidro Labrador y entregada al párroco Vicente Castañer López. El coste de la obra ascendió a 5.000 pesetas y la petición fue solicitada el 12 de julio de 1944.¹⁵⁹

¹⁵⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Jueves, 18 de abril de 1968. p. 38.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ De este monumento hoy en día solo queda el boceto, siendo el original destruido durante el conflicto.

¹⁵⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 9/26.



Boceto y Obra terminada. San Isidro labrador. Benifaraig

Con el arribo del año 1945, Vicent continuó haciendo fallas, como él hubo reconocido. En esta época colaboró con Javier Goerlich Lleó, quien ostentó el cargo de Arquitecto Mayor de la ciudad de Valencia desde 1931. Posteriormente, fue Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, del Círculo de Bellas Artes y del Patronato del museo Provincial de Bellas Artes, a la que donaría gratuitamente su pinacoteca en el año 1963. Javier Goerlich realizó los diseños de las fallas de la plaza del Caudillo, donde el personaje característico representado sería el So Quelo, ideado por Regino Mas. Años después, como veremos más adelante, Octavio Vicent realizó un busto dedicado a Javier Goerlich Lleó. La relación entre el escultor Octavio Vicent y el arquitecto Javier Goerlich tendría otro fruto artístico de importancia: en 1964 se construiría la fuente adosada a uno de los paramentos exteriores del edificio de la Universitat de València, recayente a la Plaza del Patriarca, obra de Javier Goerlich con esculturas de Octavio Vicent.

Ganó el segundo premio con la Falla de la Plaza de San Jaime, titulada *El capritxo de Goya o El Regne del Dimoni*¹⁶⁰, de 1945.¹⁶¹ En realidad, Octavio Vicent hizo una simbiosis con dos temas goyescos diferentes: por un lado, la estampa titulada *Ensayos*, de los Caprichos y, por otro lado, el óleo sobre tabla *El entierro de la sardina*. Los *Caprichos* de Goya, una colección de ochenta estampas grabadas al aguafuerte por el pintor de Fuendetodos se pusieron a la venta en 1799. Sin embargo, esta serie de grabados comenzó a gestarse en 1793 cuando el artista se retiró a Andalucía por problemas de salud en enero de ese mismo año.¹⁶² Octavio Vicent estructura la falla en torno a un montículo central en cuya cima está sentado un macho cabrío que procede del capricho goyesco titulado *Ensayos*. Por debajo de él, un grupo de demonios. En la base del montículo, a un extremo, se desarrolla *El entierro de la sardina*. Francisco de Goya y Lucientes pintó este cuadro de pequeño formato entre los años 1812 y 1819. La pretensión de Goya está relacionada con las presiones que hubo en la época del pintor zaragozano para prolongar el carnaval más allá del Miércoles de Ceniza. La ceremonia del entierro de la sardina fue, de ese modo, un último subterfugio.¹⁶³ En la falla de Octavio Vicent, al tiempo que se homenajea a Goya, se hace un paralelismo satírico hacia el Museo de Bellas Artes de San Carlos. Así, si en un extremo se entierra la sardina, en el otro tiene lugar el entierro de la pinacoteca valenciana. Una banda de música en el pie del montículo constituye una alusión a los festejos josefinos.

El rotativo valenciano *Las Provincias* le dedicó un amplio *suelto* a su labor fallera en aquellos días. Octavio Vicent realizaría por encargo del Ayuntamiento de Valencia la falla Na Jordana años después, en 1957. Ha menester recordar que Octavio Vicent ya realizó una falla con ayuda de su hermano para esta misma comisión fallera de Na Jordana cuando aún no había cumplido los trece años, en 1926, y por dirección de su padre Carmelo Vicent:

¹⁶⁰ JUNTA CENTRAL FALLERA: *Libro Fallero del año 1945*. Valencia, marzo 1945, p.76.

¹⁶¹ Diario "Dígame", Madrid, 20 de marzo de 1945: *Las "Fallas" premiadas*.

¹⁶² LOPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, G.: "Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la Razón". En: *Sans Soleil*, num.2, 2008, p.86 ISSN: 2014-1874.

¹⁶³ STOICHITA, V.I. Y CODERCH, A.M.: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela, 1979, p.40.

La idea fundamental del catafalco es aquella fantástica de los caprichos de Goya que tanto realzaron la personalidad del inmortal pintor. En torno de elevado cerro, coronado por un enorme chivo, en actitud "rampante", revolotean varias espantables brujas, mientras que en las faldas del cerro se desarrollan las escenas mencionadas. Un friso que rodea la base de la falla con motivos goyescos; unos en dibujo y otros en relieve admirablemente ejecutados dan una gran calidad a este "monumento".

Tendrá esta falla cuarenta y ocho figuras inada menos! Pero ¡qué figuras!. Aquí el escultor hace un verdadero alarde de su pericia. No hemos visto vestidos más que dos muñecos. ¡Pero con qué propiedad!. Lo que sí hemos contemplado son las cabezas de los "pobladores", de la acertada concepción de Vicent. Treinta y tantas, todas en fila, con rostros a cada cual más expresivo. Desde la "carita" de la adolescente que rezuma candor hasta la del viejo de rostro contrahecho por los años y por las pasiones; la gama es extensa. Y unos rostros ríen y otros lloran, y todos expresan distintos estados anímicos, dominando siempre aquellos en que la nota picaresca o ridícula han de dar tono a la parte festiva que siempre ha de inspirar a la fiesta.

Fuera del catafalco, como dos forasteros que la están contemplando, habrá dos figuras: una bellísima y gentil mujer y un apuesto galán. Una y otro visten con suprema elegancia la moda de mediados del pasado siglo. Ella es Amparito Rivelles; él, Rafael Durán; ambos llevan las mismas ropas que en las primeras escenas de la película "El clavo", el interesante y trágico cuento de Pedro Antonio Alarcón. Cuando terminó de filmar este cuento, la empresa cinematográfica regaló al señor Larra para el museo del teatro, los trajes; ahora se piensa hacer lo mismo con las cabezas hechas por Vicent, las cuales son una verdadera maravilla por su parecido y su estudio.¹⁶⁴

En este año de 1957 se le encargó a Octavio Vicent una curiosa obra. Empleamos este calificativo porque es la única que conocemos en su género tratada por Octavio Vicent, amén de realizar otra en 1963, pero que no se encuentra en una vía pública, sino que se haya en posesión de un coleccionista particular.¹⁶⁵ Se trata de una lápida conmemorativa en piedra, sita en la calle Alta número 48, del tradicional Barrio del Carmen de Valencia, y que rinde homenaje a Carles Salvador Gimeno. La lápida fue descubierta el 26 de mayo de 1957 y se sitúa en el lugar de la casa natalicia del homenajeado. Por encima de las letras que glosan su figura, Octavio Vicent labró un bajorrelieve en mármol blanco con el busto de perfil del

¹⁶⁴ *Las Provincias*, Valencia, 4 de marzo de 1.945.

¹⁶⁵ Nos referimos al relieve de Galo Sopeña que analizaremos posteriormente en el catálogo.

poeta, escritor y lingüista valenciano. Por debajo de ella, se explica en una inscripción que reza lo siguiente: *En aquesta casa va nàixer / l'insigne poeta i gramàtic / Carles Salvador / LO RAT PENAT per a memoria / Maig 1957.*

Nuestro artista obtuvo en aquél año también la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, con la obra *El mártir*, conocida también como *San Sebastián*. El material que empleó fue el yeso. Entre los miembros del jurado figuraban Aniceto Marinas y José Francés, quienes ya lo juzgaron nueve años antes, al concederle la Pensión Piquer. En Madrid, Octavio Vicent se alojó todo el mes de junio en la célebre Pensión Diana, sita en la calle Relatores nº 3, 1º derecha.¹⁶⁶

El diario *Levante*, a propósito de la Exposición Nacional, glosa los excelentes resultados obtenidos por los escultores valencianos, en particular Francisco Marco y Díaz Pintado, premiado con medalla de segunda clase; Antonio Martínez Penella, premiado con medalla de tercera clase; y, en la misma categoría, Salvador Octavio Vicent Cortina. En una crónica rubricada con las iniciales "F.G." –probablemente, Felipe Garín- se comenta la labor de Vicent. Una vez más, se recurre a la metáfora leñosa, ahora entresacada de la zarzuela, "rama que al tronco sale", -un claro paralelismo con el anterior artículo de Felipe Garín-, para insinuar la herencia paterna de Octavio Vicent:

Salvador Octavio Vicent Cortina, joven y vigorosa rama que al tronco sale, del espléndido árbol de escultores que es su casa paterna, ha ganado, con sobrado mérito, la tercera medalla, de la que ya fue Nuncio la propuesta de su concesión-al cabo, frustrada-que el Jurado de la Nacional anterior formulara hace dos años, en su favor. Este "Mártir" que ahora le ha valido la medalla tiene -no más ni menos meritoriamente que las obras que entonces provocaron aquella honrosa propuesta- el fino sentido espiritual, expresivo y discretamente arcaizante de casi toda la plástica de su autor, y las virtudes de "oficio" estrictamente plásticas, que le son propias por su excelente aprendizaje, del que da diarias pruebas en su clase de la Escuela de San Carlos.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Vicent abonó a la "Pensión Diana" un total de 1.086'25 pesetas. Se alojó allí en compañía de su esposa. El propietario de la "Pensión Diana" era Antonio Morales Prat.

¹⁶⁷ *Levante*, Valencia, 13 de marzo de 1946.

En ese mismo año, nació su primer hijo, Salvador,¹⁶⁸ quien no siguió la tradición familiar: cursaría la Licenciatura de Filosofía y Letras.



Sagrado corazón de María.
Hermanitas de la Caridad.
Valencia

Por aquellos días de la anualidad de 1945, realizó un *Monumento al Corazón de María*, talla en piedra de Novelda, de 1'6 m de altura, para la Residencia de las Hermanitas de los Desamparados de Valencia.

Al despuntar el año 1946, Octavio Vicent siguió compatibilizando la estatuaria sacra con sus menesteres de artista fallero. Así, realizó el encargo de una imagen de *San Vicente Ferrer*, destinada a la Parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás de la ciudad de Valencia. Esta talla, de vestir y policromada, salió del taller de la calle Conde de Trénor, nº 1, con unas medidas de 1,40 metros y con un coste de 1.000 pesetas. La petición fue aprobada el 15 de enero de 1946. La imagen fue reconstruida por la Asociación de San Vicente Ferrer del Tros-Alt, al tiempo que se reconstruyó el altar.¹⁶⁹



Boceto y Obra terminada. San Vicente Ferrer. Iglesia S. Pedro y S. Nicolas. Valencia

¹⁶⁸ El 9 de diciembre.

¹⁶⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 24/86.



Falla Castelló, Segorbe y General San Martín

que bien lo necesitan y sobre ellos hay un gran cerdo en el que cabalga un tonto de circo en actitud burlesca, dando a entender con todo ello la inutilidad de los esfuerzos de los que tratan de corregir a la gente aviesa que por nada del mundo quiere perder su ingénita condición moral. No faltó tampoco el popular personaje de "Juanito", un protagonista de los libros de la enseñanza primaria que daba sanos y excelentes consejos durante las primeras décadas del franquismo.

Y, por otro lado, prosiguió con el arte efímero de las fiestas josefinas. Nuestro artista proyectó la falla que sería presentada el año siguiente y que llevó por título *Urbanidad*,¹⁷⁰ encargada por la comisión fallera de las calles Castellón, Segorbe y General Sanmartín. Este monumento satiriza la falta de urbanidad de los ciudadanos valencianos. Un tranvía es convertido en una pocilga. En otro lado de la falla, cuatro sabios, un pedagogo, un higienista, un legislador y un moralista se quejan de la indiferencia con que algunas personas acogen sus juiciosas enseñanzas. Finalmente, una pila de libros corona la falla. Sin embargo, no son leídos por las personas



Llibret de la falla

¹⁷⁰ JUNTA CENTRAL FALLERA: *Libro Fallero del año 1947*. Valencia, Ediciones Cid, marzo 1947, p. 68

2.10.- SUS PRIMEROS COMETIDOS DOCENTES. VICENT TOMA CONTACTO CON LA ESCULTURA ITALIANA CONTEMPORÁNEA (1947-1948)

El 10 de mayo de 1947 se le otorgó el Título de Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Madrid.¹⁷¹

Mientras, en Madrid se celebraron un conjunto de exposiciones –durante los años de 1948, 1953 y 1955- en donde participaron un ramillete de artistas italianos: Francesco Messina, Marino Marini y Giacomo Manzú. Fue un hecho trascendental en la trayectoria artística de Vicent. La primera de estas muestras tuvo lugar en el Museo Nacional de Arte Moderno y fue presentada bajo el título *Exposición de Arte Italiano Contemporáneo*. La encargada de la organización fue la Galería del Cavallino de Venecia. En esa muestra participaron, entre otros, Francesco Messina y Giacomo Manzú. La segunda de las exposiciones tuvo lugar en el parque del Retiro en otoño de 1953. Se trataba de la *Exposición Internacional de Escultura al aire libre*. Entre otros, volvieron a participar Giacomo Manzú, Francesco Messina y también el croata Iván Mestrovic; quién fue un artista muy influyente durante la escultura de posguerra en España. La tercera y última de las muestras se celebró entre los meses de mayo y junio de 1955, en la denominada *Exposición de Arte Italiano Contemporáneo*, en el palacio del Retiro de Madrid, bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto de Cultura Hispánica. En esta muestra postrera volvieron a participar Giacomo Manzú y Francesco Messina junto a Marino Marini, entre otros.¹⁷² Probablemente Octavio Vicent -quién a la sazón había obtenido la plaza como profesor de Dibujo por aquellos días en la capital de España- conoció las obras de los escultores italianos contemporáneos citados, a los que él mismo reconoce admirar en sus entrevistas.

¹⁷¹ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2000. Op. Cit., p. 128.

¹⁷² Ara Fernández, A: "La escultura española de posguerra miraba a Italia". En: *Trasdós*. Santander, revista del Museo del Bellas Artes de Santander, número 10, 2.008, pp.53-70.

Octavio Vicent, -que se alojó de nuevo en la popular Pensión Diana madrileña-, había hecho gestiones para acceder por oposición a la citada cátedra, según nos consta en una carta manuscrita de su propio puño y letra:

Querida Trini: Estoy muy bien y no te preocupes por mí. Todavía ha llegado hoy la propuesta de la Escuela de Valencia al Ministerio y mañana la entregarán a la Sección de Enseñanzas Artísticas. He hablado con Larra y Ariz y parecen bastante predispuestos en favor mío, no obstante, nos han dicho que la clase de Modelado que yo pretendo saldrá a oposición muy pronto. Como hasta ahora no ha habido necesidad, no he hablado con el Marqués, pues hasta que llegue mañana en que la propuesta vaya a la sección, no puedo saber si surge alguna pega; de no surgir nada, cosa que no creo, se resolverá pronto, desde luego no sé decirte que día regresaré. Me acuerdo mucho de vosotros y te repito que no te preocupes por mí que estoy bien y aquí hace buen tiempo. En la Pensión Diana me han preguntado todos por ti y como muy bien.

Mañana ya te diré algo más concreto sobre mi gestión en el Ministerio.

Dales recuerdos a tus padres y a Clara. Si ves a mi padre le dices lo que te comunico en la carta.

Recibe tú y el chico millones de besos de éste que os quiere mucho y desea veros y que os cuidéis.¹⁷³

Ese mismo año de 1947 ganó por concurso-oposición la Cátedra de Modelado del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.¹⁷⁴ El tribunal anduvo constituido por José Francés, José Ortells, Eugenio Hermoso, Rafael Sánchez Yago y Moisés de Huerta.

El diario *Las Provincias*, con ocasión de haber ganado la citada cátedra por concurso-oposición, le dedica una semblanza a nuestro escultor. En una interesante entrevista, firmada por Guillot Carratalá, Octavio Vicent proclama que, tras la decadencia de la imaginería durante los siglos XVIII y XIX a mediados del siglo XX, se asiste a un proceso de recuperación de la imaginería religiosa. En opinión de nuestro escultor, la estatuaria sacra había devenido en un género periclitado por la ausencia de una voluntad de renovación por parte de la propia Iglesia Católica desde

¹⁷³ Carta manuscrita del autor.

¹⁷⁴BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 62.

la Revolución Francesa, circunstancia a la que coadyuvó el liberalismo anticlerical burgués decimonónico.

La generación actual de artistas valencianos adquiere, cada vez más una ponderación sorprendente de valores intrínsecos, tanto para la creación y ejecución de la belleza, como para la enseñanza de las artes plásticas. La promoción de 1935 -pongamos por fecha- escasamente 16 años de lucha de esta juventud de hoy, ha promovido la virtud electa de una legión ática que no deja de expresar sus sentimientos escultóricos en la valencia actual; directriz quizá del nuevo emporio regional, que está culminando ya en los hechos fehacientes de esta juventud estudiosa, que, como Octavio Vicent, Frechina Mustieles, Penella, Esteve Edo, Florencio García, entre otros más que no recuerdo en este momento, pero que son alma viva con los citados.

[...]

- ¿Cómo ves la escultura contemporánea?

- Marchamos, o pretendemos marchar hacia un auténtico equilibrio de fondo y forma; vuelve la vigencia de los valores eternos en escultura y esto mismo veo que ocurre en pintura, literatura y música.

- ¿Cómo ves la imaginería actual?

- Creo que aquella decadencia que ha durado dos siglos, XVIII y XIX, ha quedado bastante curada. Aquella falsa distinción entre imaginero y escultor que sirvió hasta nuestros días para ocultar la indigencia artística de algunos buenos propietarios de taller, ya no se comprende. El cliente puede seguir siendo la persona pudiente mal orientada, pero en general hay un despertar del buen gusto, que huye por instinto de las figurillas en serie.¹⁷⁵

Octavio Vicent aspiraba por aquellos días a conseguir una de las becas "Conde de Cartagena". Este pensionado lo convocaba la Academia de Bellas Artes de San Fernando para perfeccionar sus estudios y prácticas en el extranjero. Se otorgaban en las Artes de la Arquitectura, la Escultura, la Pintura y la Música; si bien, en algún año no se convocaron en todas las disciplinas artísticas. Así, por ejemplo, en 1934 no hubo de Escultura.¹⁷⁶ Las citadas becas tenían un requisito primordial: la edad de los artistas debía de estar comprendida entre los veinte y los

¹⁷⁵ *Las Provincias*, Valencia, 8 de enero de 1.947.

¹⁷⁶ *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1.934, p.40 (La noticia apareció en la edición matinal).

cuarenta años de edad. La duración del pensionado abarcaba una anualidad natural, desde el primer día de las calendas de enero hasta el día de San Silvestre.

El 8 de enero de 1947, Octavio Vicent fue homenajeado en el restaurante El Jardín, con ocasión de haber conseguido su cátedra en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.¹⁷⁷ Al acto asistieron relevantes personalidades. La presidencia la ocupó el ilustre compositor Manuel Palau Boix -a la sazón suegro de nuestro escultor- y el profesor y periodista Alonso Fuelle. Junto a ellos, el director general de Bellas Artes, el Marqués de Lozoya. Pronunció la *laudatio* el profesor y poeta don José María Bayarri. Al acto asistió también el presbítero José María Palau.¹⁷⁸

Ha menester apuntar que Octavio Vicent siempre tuvo interés por la docencia, heredada por vía materna. De hecho, no sólo le gustaba aprender, sino también transmitir conocimientos; e incluso, -dado que su aprendizaje tuvo lugar en el taller familiar-, Octavio Vicent disfrutaba con las disertaciones amenas:

Me gusta la pedagogía por cuanto tiene de transmisión, de poder comunicar conocimientos e ideas. Además ya habrás observado que me gusta hablar, y considero fundamental mantener un diálogo vivo con los alumnos. Como catedrático de Modelado del Natural y Composición, te diré que el cambio de impresiones con los chicos de la primera clase es constante. Muchas veces pido opiniones y en algunas ocasiones colaboran en determinadas obras.¹⁷⁹

El 23 de enero de 1948 nace su hija Trinidad Vicent Palau, quien se encaminaría hacia el arte del pincel.¹⁸⁰

Octavio Vicent continuaba recibiendo encargos sacros de la diócesis valentina. El 12 de mayo de 1948, el arzobispado de Valencia aprobó la petición de la realización de una imagen del *Santísimo Cristo de la Fe*, tallada en madera de caoba, confiada a la Parroquia de El Salvador y Santa Mónica de Valencia. Ha menester agregar que Carmelo Vicent Suria ya realizó una talla de idéntica temática,

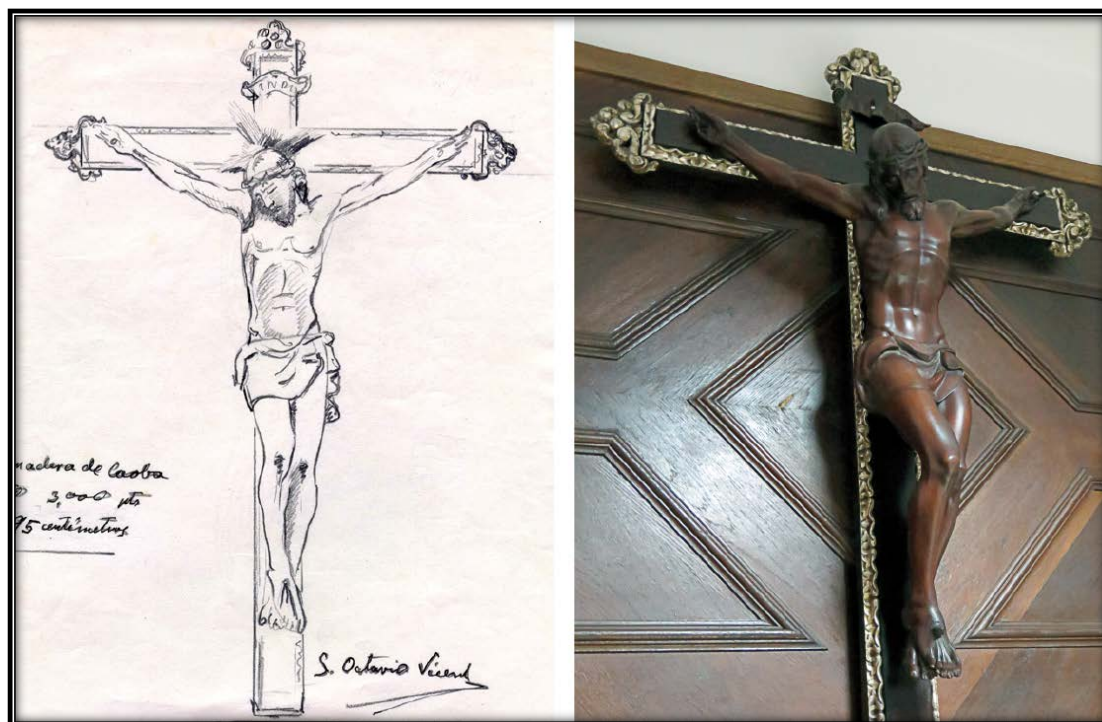
¹⁷⁷ Este restaurante se encontraba ubicado en la Gran Vía Marqués del Turia.

¹⁷⁸ *Las Provincias*, Valencia, 8 de enero de 1.947.

¹⁷⁹ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 18 de abril de 1968. p.38.

¹⁸⁰ El 23 de enero. Licenciada por la Facultad de Bellas Artes (U.P.V), ejerce actualmente como pintora.

en el mismo templo, seis años antes, en 1942. El realizado por Octavio Vicent anduvo destinado para el uso y veneración de los Clavarios del Santísimo Cristo de la Fe en sus casas, y fue entregado al párroco, Don Salvador Fons Burchés. Las medidas ascendían a 0,95 metros y su precio a 3.000 pesetas.¹⁸¹



Santísimo Cristo de la Fé. Iglesia de El Salvador y Santa Mónica. Valencia

2.11.- SEGUNDA MEDALLA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL. PROSIGUEN LOS ENCARGOS IMAGINEROS (1948 – 1950).

En 1948, Vicent hubo sido premiado con la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, con dos relieves: *La Música Profana* y *La Música Religiosa*. Originariamente realizados en yeso, pasaron luego a los fondos del Museo de BB. AA. de Valencia, institución que tomó la decisión de fundirlos en bronce.¹⁸²

¹⁸¹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 25/11.

¹⁸² BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 62. (Posteriormente, una réplica broncea de los mismos se expone actualmente en el Museo de Medallística Enrique Giner de la localidad castellanense de Nules).

Juzgaron esta exposición Juan Bautista Adsuara, Enrique Pérez Comendador, Luís Marco Pérez, José Francés y Fructuoso Orduña.

Entretanto, y mientras Vicent trabajaba en los relieves citados, *La música profana* y *La música religiosa*, el diario *Levante* le dedicó una entrevista sobre su trayectoria artística que ocupó una página entera del rotativo. De un modo un tanto visionario, el periódico valenciano deja entrever el halagüeño futuro del artista. Por otro lado, el propio escultor nos descubre sus preferencias en la imaginería religiosa. Para Vicent, nadie mejor que Pedro de Mena:

- ¿No te acuerdas de Valladolid? Me dijiste que en la Escuela Castellana estaba lo más valioso de la escultura.

- Sí: en el género religioso. Los imagineros castellanos y andaluces son desde luego de lo mejor del mundo. E indiscutiblemente, los del siglo XVII y, entre ellos, ninguno como Pedro de Mena. Florencia es universalmente y hasta me atrevería a decir que eternamente insustituible. Sólo allí las piedras y los mármoles tienen una belleza viviente que desborda todas las resistencias de la materia inerte. Cada escultura tiene allí un alma propia.

- ¿Qué te parece la obra de hoy?

- Estamos en un momento de transición. Casi, casi fuera ya de la atmósfera mareante de los ciegos "ismos" franceses. Estamos en franco y abierto retorno a los grandes maestros. Y, desde luego observamos un interés hacia lo español.

- ¿Cómo, hacia nuestros clásicos?

- Y hacia nuestros contemporáneos. Es que España marcha ahora a la vanguardia de la escultura, tanto por la calidad como por la cantidad de sus artistas.

- ¿Sigues decidido a entregarte a la imaginería?

- Es una misión urgente en estos momentos. Hay que liquidar la influencia laica que corrompió el arte escultórico en los últimos cien años. Cosas muy buenas, pero sin base moral ninguna. Un delicioso arte para "snob".

- Tienes razón. Bueno, ¿y tu próximo envío a la Exposición Nacional?

- Presentaré dos relieves alegóricos de la Música.

- Le hemos deseado mucha suerte al despedirnos. Sin embargo, más que con optimismo y esperanza nos hemos quedado con la seguridad y el orgullo de que Valencia tiene en este joven escultor a una de las figuras mejores de nuestra juventud.¹⁸³

En referencia a los relieves de la *Música Sacra* y la *Música Profana*, el rotativo madrileño *Dígame* le dedicó un *suelto* respecto al primero. Es interesante observar cómo el citado periódico destaca la *dulce y sublime serenidad* que transmite el canto litúrgico de la obra de Vicent:

El artista ha interpretado con feliz concepto y ejecución [...] el canto litúrgico en el que resplandece una dulce y sublime serenidad. Acierto grande el de Octavio Vicent, que pese a su juventud se ha situado en la primera línea de los escultores españoles en lucha actual con la inquietud de los tiempos y con la resaca del clasicismo, que en escultura adquiere grandes proporciones.¹⁸⁴

Estos relieves despertaron una inusitada atención en la prensa. Así, en una luenga entrevista realizada y firmada por Blas Galende, recoge los ancestros biográficos de Octavio Vicent al tiempo que recoge las opiniones del escultor sobre sus preferencias imagineras, andaluza y castellana, los ciclos artísticos, la historia de la escultura y, finalmente, valora el papel negativo de Picasso en la historia del arte:

- ¿Cómo se te ocurrió esto? Resulta maravilloso cuando un escultor siente la música.

- Me lo sugirió el ambiente. Soy hijo político del maestro Palau y estoy con frecuencia en su casa. Mi idea primitiva no fueron estas ninfas, sino unas labradoras junto a un árbol. Pero tuve en cuenta las conveniencias de la Nacional, y modifiqué el tema ideado para demostrar mi dominio del desnudo.

- ¿Qué te ha parecido la Nacional?

- He visto mucho esfuerzo en la sección de escultura, pero el fruto no ha llegado a compensar el sudor proletario vertido. Hay, me parece a

¹⁸³ Diario *Levante*, Valencia, 15 de octubre de 1948.

¹⁸⁴ "Diario *Dígame*", Madrid, 15 de junio de 1.948.

mí, falta de orientación, exceptuando alguna obra. Desde luego, se ve claro el retorno al equilibrio, "la vuelta al orden".

[...]

- ¿Sigues admirando, como antes, la imaginería castellana? ¿Te acuerdas de cuando estuviste en Valladolid y en Palencia?

- El exceso de realismo en sus obras, sus cristos demasiado sangrantes, me inclinan hacia la escuela andaluza, más lírica y serena. Pero sigo considerando a la escuela castellana en primera categoría.

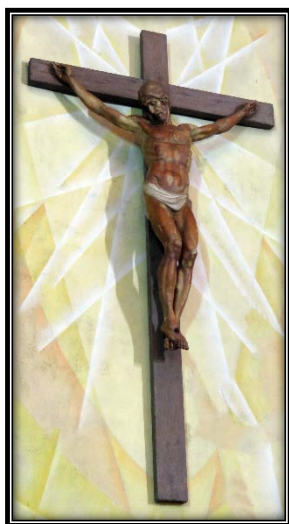
[...]

- Considero los ciclos artísticos como curvas que suben y bajan, o sea, como cumbres y valles. Ahora estamos en un valle. [...] Por lo que a mí respecta, creo haber encontrado el camino.

- ¿Y en los valles no hay genios?

- Sí los hay, pero no constructivos y sintetizadores, sino destructores y disgregadores. Así, Picasso, que marca el punto central de este desfiladero que dejamos tras de nosotros.

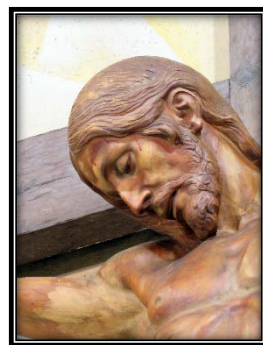
- Es interesante. Picasso, genio del mal, en el abismo.¹⁸⁵



Cristo en la cruz

También realizó por aquellos días una talla en madera de caoba de 90 cm, *Cristo en la Cruz*, para la Iglesia Parroquial del Salvador y Santa Mónica de Valencia, precisamente el templo en donde Salvador Octavio Vicent Cortina fue bautizado.¹⁸⁶

Por aquellos años, Octavio Vicent cambió su opinión acerca de las fallas, al tiempo que venía realizando la que sería otras de sus obras más destacadas: *Aguadoras*. Así, en una



Detalle Cristo en la Cruz

breve entrevista que le hizo el caricaturista valenciano Emili

¹⁸⁵ *Levante*, Valencia, 1 de junio de 1.948.

¹⁸⁶ Diario "Levante", 24 de octubre de 1948.

Panach y Ramos para el diario *Levante* reconoce que las fallas pueden ser un obstáculo en la carrera de un escultor:

- ¿Qué escuela sigues?

-La levantina o, mejor dicho, la mediterránea. No puedo olvidar que Valencia está cara al "Mare Nostrum" y hay que mirarse en Grecia, en Roma y en Egipto.

- ¿A qué escultores contemporáneos admiras más?

- Siempre es comprometido citar nombres, pero... puedes anotar a Clará, maestro indiscutible, a Comendador, a Capuz...

- ¿Qué posibilidades ves en la escultura?

- Desgraciadamente, hoy el escultor ha de resignarse y escoger uno de estos dos caminos: el construir fallas, o dedicarse a la imaginería, sometiéndose a los "presupuestos" y al dudoso gusto artístico de los clientes.

- ¿Crees que las fallas perjudican a los artistas con aspiraciones serias?

- ¡Ya lo creo que perjudican! Y hasta puede ser un paso atrás en su carrera. Fíjate en el detalle: de ningún taller fallero ha salido nadie con categoría para el arte grande.

- Sin embargo, tú has trabajado en ellas.

- Porque necesitaba ganar dinero.

- Entonces, ¿tú las suprimirías?

- De ninguna manera; eso, no. Me parece una fiesta muy bonita y muy interesante.¹⁸⁷

Fallas e imaginería religiosa. Nuestro artista anduvo por ambos caminos. En 1949, Octavio Vicent realizó, para la Iglesia de los Padres Carmelitas Descalzos de Castellón de la Plana, una talla de la "*Virgen del Carmen*". Fue bendecida el 6 de julio de ese mismo año, tal y como atestigua el rotativo castellonense *Mediterráneo*.

¹⁸⁷ *Levante*, Valencia, 14 de noviembre de 1950.

Este periódico se felicita alborozado por la recepción de esta escultura mariana y la circunscribe dentro del *más puro arte cristiano*.¹⁸⁸ También en la provincia de Castellón, en la localidad de Villarreal, labró la *Dolorosa al pie de la Cruz*, una talla en madera policromada de tamaño natural.

A fines de esta década 1940-1950, el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo, creado en 1928, y con sede en la Iglesia mozárabe de las Santas Justa y Rufina, le encargó decorar una nueva carroza para su imagen del *Cristo yacente* en el sepulcro. Se trata de una talla del siglo XVII que, en una urna acristalada, desfila en la procesión del Viernes Santo por las calles de Toledo, sobre una carroza custodiada por los componentes de la Cofradía de los Caballeros del Santo Sepulcro. Esta carroza, de caoba americana, es la que decoró Octavio Vicent con bajorrelieves en bronce, ubicados en los laterales, y con figuras talladas sobre la propia madera de los cuatro evangelistas en sus esquinas, inspirados en los esculpidos por Miguel Ángel en la tumba de los Médicis en Florencia. Ha menester recordar el vínculo de Octavio Vicent con la ciudad de Toledo, debido a que su padre sería luego catedrático en la Escuela de Bellas Artes toledana, desde 1952.

2.12.- PRIMERA MEDALLA EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL. MÁS ENCARGOS IMAGINEROS (1950 – 1951)

Cuando Octavio Vicent frisaba los treinta y tres años de edad, en 1950, su meritoria carrera como escultor ya era sobradamente reconocida. Fue premiado con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, con la composición de dos figuras: *Aguadoras*. De ellas existen en la actualidad varias reproducciones en bronce. El diario *Las Provincias* recogió el evento laureando al galardonado, y etiquetando a esas estatuas femeninas como obra clásica y moderna a la vez, trufada del mejor oficio propio de un escultor *con raza y fibra*.¹⁸⁹

¹⁸⁸"Diario Mediterráneo", jueves 7 de julio de 1949.

¹⁸⁹ *Las Provincias*, Valencia, viernes 16 de junio de 1950.

Cuatro días después, el diario madrileño *Dígame* le hizo una escueta entrevista en donde el escultor revela que hubo de dedicarse al quehacer de artista fallero para poder sufragar los gastos de ejecución del grupo escultórico *Aguadoras*:

- ¿Cuánto tiempo le llevo a usted la preparación de la obra premiada?

- Más de medio año. Por cierto, como necesitaba dinero para hacerla y no lo tenía, me hice escultor de fallas y modelé la de la plaza del Caudillo en las pasadas fiestas de San José en Valencia. Gracias a este trabajo pude lograr el dinero que necesitaba para realizar mi obra para la Exposición Nacional.

[...]

- ¿Es esta la única obra que ha presentado en la Exposición?

- Pensaba haber presentado otra más. Un relieve con doce figuras realizado con una escuela más libre, menos académica que la del grupo premiado, pero no me dio tiempo a terminarlo, por lo que solo envié un trabajo al certamen.¹⁹⁰

De este mismo año son sus féminas *Manoli* y *Moza del cántaro*.¹⁹¹

A fines de 1950, Salvador Octavio Vicent Cortina comienza a modelar una composición de dos figuras, *San José Artesano*, y el *Niño Jesús*, en arcilla, a partir de la cual configuraría el *Monumento a San José Carpintero*, -santo patrono de las Fallas-, y que sería inaugurado al año siguiente. Otra obra religiosa, estrictamente coetánea, es el *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús*, que sería inaugurado el 21 de octubre de 1951 y ubicado en Sierrro de la Horca, en las proximidades de la localidad salmantina de Sobradillo. También realizó un *Corazón de Jesús* -1'60 m-, una talla en madera policromada, para la Colegiata de Gandía (Valencia), así como los relieves y los ángeles del mismo altar. Los relieves pétreos son relevantes porque demuestran la vena románica que a veces subyace en nuestro escultor.

¹⁹⁰ *Dígame*, Madrid, 20 de junio de 1950.

¹⁹¹ Recordemos que su progenitor fue premiado en 1934 con el Premio Nacional de Escultura con un relieve homónimo, "*La moza del cántaro*".



Boceto y Obra terminada. Sagrado Corazón de Jesús. Colegiata de Gandía

Como hemos podido observar, 1950 fue un año fecundo para Octavio Vicent desde el punto de vista de los galardones, pero también desde el punto de vista de la madurez estética. Nuestro escultor ya había señalado sus inclinaciones escultóricas. Una vez más, se decanta por la escuela andaluza de imaginería, al tiempo que rechaza los efectismos teatrales que aún hereda el murciano Francisco Salzillo. Este rasgo es una característica de la escultura de Vicent que tiende hacia formas puras, más líricas, y menos efectistas. Todo ello lo hubo manifestado nuestro artista en una luenga entrevista, concedida al rotativo valenciano *Jornada*, de ideario falangista, realizada por el periodista Jesús Morante Borrás, y que extractamos a continuación:

- El Renacimiento presenta en el siglo XVI un florecimiento de esculturas de influencia flamenca e italiana -Berruguete, Forment, Juan de Juni, entre otros- quienes preparan el camino para que en el siglo XVII, -verdadero Siglo de Oro de la Escultura-, florecieran las dos escuelas netamente españolas: la castellana y la andaluza.

- Entre ambas, ¿Cuál considera superior?

- La escuela andaluza.

[...]

- Con referencia a la escultura de Levante, Octavio Vicent considera que en el Barroco del siglo XVIII se manifiesta un florecimiento en el arte escultórico cuyo principal foco radica en Murcia.

- Salzillo, algo decadente con relación a los imagineros del siglo anterior, si bien influenciado por el estilo de Bernini, conserva la vigorosidad apasionada y realista, característica de la escultura renacentista; pero acusa aún más lo que tal vez también en los imagineros anteriores constituía un defecto, esto es, los añadidos melodramáticos y efectistas: ojos y lágrimas de cristal, pestañas postizas, bordados reales sobre las tallas, etcétera.¹⁹²

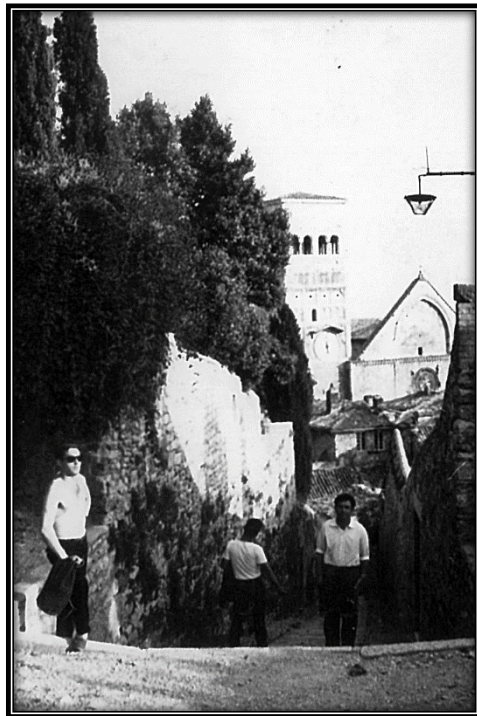
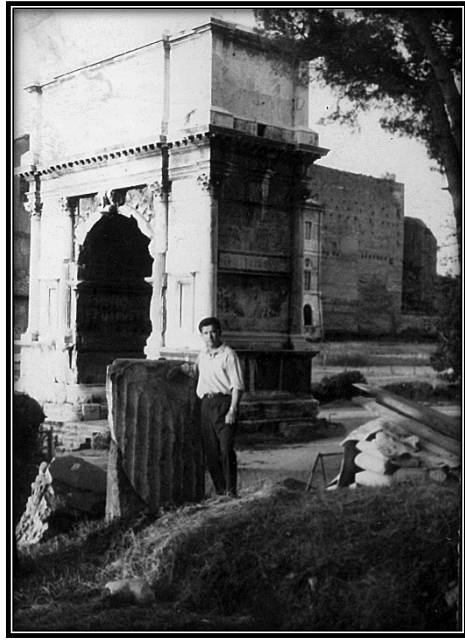
Por aquellos días, Octavio Vicent es ya reconocido como uno de los escultores de la *renovación figurativa* de la posguerra. Una corriente que se caracteriza por introducir una revisión del realismo, dándoles a las figuras un tratamiento más esquemático, aunque es un perpetuador del tradicionalismo artístico español.

2.13.- SEGUNDA ESTANCIA EN ITALIA. IMAGINERÍA Y RETRATÍSTICA (1951-1954)

El laureado escultor accedió entonces a una beca de estudios del Instituto Italiano de Cultura Dante Alighieri, para estudiar Historia del Arte en Perugia. Transcurría el año de 1951. Vicent aprovechó para regresar a su añorada Italia, al tiempo que volvió a encontrarse con otros escultores coetáneos que compartían su cosmovisión, tales como los bergamascos Elia Ajolfi y Giacomo Manzú, los milaneses Francesco Messina y Luciano Minguzzi y el sienés Enrico Manfrini. Consideró que los artistas transalpinos estaban a la cabeza de la técnica escultórica. Colaboró con Ajolfi en Bérgamo. En Milán, visitó los talleres de Messina y Minguzzi. Observó cómo trabajaba Manfrini en las puertas de la Catedral de Siena. Finalmente, en la ciudad eterna, analizó con detenimiento a Manzú, mientras elaboraba las *Puertas de la Muerte*, de la Basílica de San Pedro del Vaticano.¹⁹³

¹⁹² *Jornada*, Valencia, 25 de noviembre de 1.950.

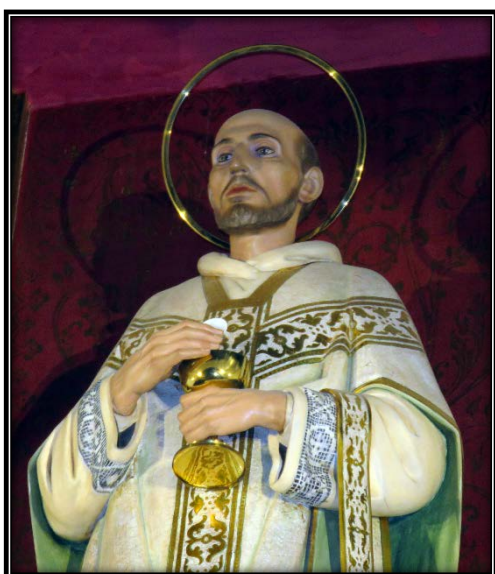
¹⁹³ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968. p.38.



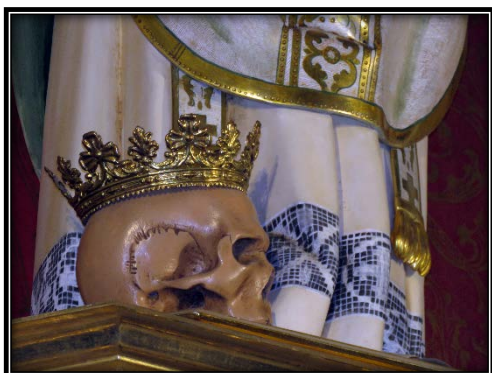
En la misma anualidad de 1951, Octavio Vicent obtuvo el primer premio de la Obra Sindical de Artesanos de Valencia, al tiempo que modeló el busto de *Fray Pedro Ponce de León*.¹⁹⁴

Mas nunca cesaron los encargos estatuarios sacros. Y así, en el mismo año, 1951, se le encomendó un *San Francisco de Borja* -1'70 m-, una talla en madera policromada para la capilla del Palacio Ducal de los PP. Jesuitas de Gandía. Su colaboración con los jesuitas y con la ciudad ducal de la comarca valenciana de La Safor se amplió luego a otras tallas en madera policromada: una gran imagen del *Corazón de Jesús* para la Colegiata de Santa María y dos más para la Iglesia del

Sagrado Corazón de Jesús de los PP. Jesuitas en el Palacio Ducal. Estas dos últimas son pequeñas tallas de un metro de altura. Ambos, santos de la Compañía de Jesús: la de *San Luís Gonzaga* y *San Estanislao de Kotska*.



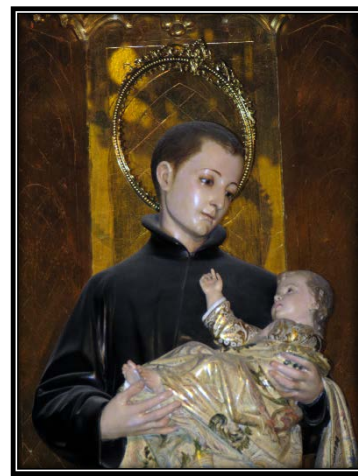
San Francisco de Borja



Destalle. San Francisco de Borja



San Luís Gonzaga

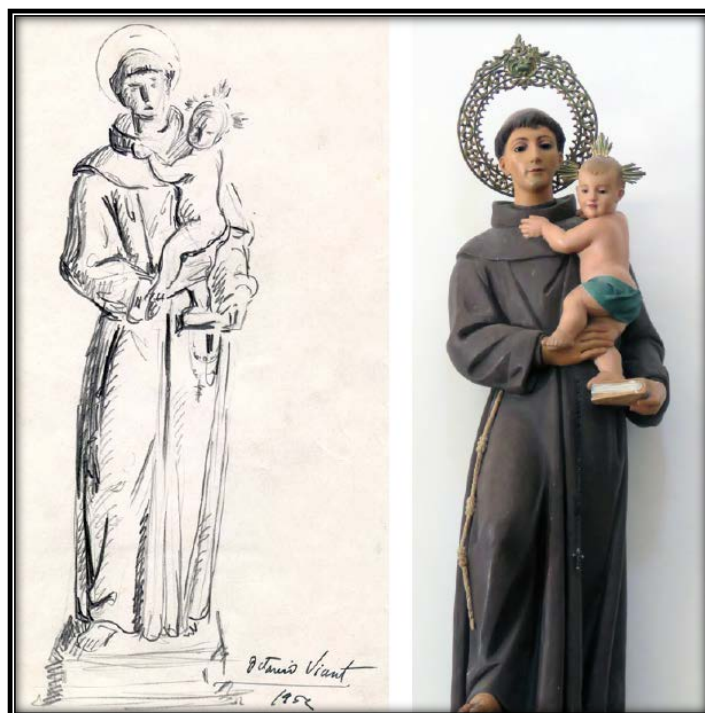


San Estanislao de Kotska

¹⁹⁴ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968. p.38. (Vicent defiende el género del retrato con el formato en busto, por cuanto realza la personalidad del célebre benedictino español del siglo XVI, inventor de un método oral puro para la enseñanza del sordomudo).



San Isidro labrador



San Antonio de Padua

El 16 de mayo de 1952 el Arzobispado de Valencia aprobó el encargo a Octavio Vicent de una talla en madera de pino policromada dedicada a *San Isidro Labrador*, para la parroquia de San Juan Bautista de Chiva. Era su párroco Enrique Barrachina Gil. La altura de este San Isidro era de 1'35 m y el precio fue fijado en 6.000 pesetas.¹⁹⁵ Pocas semanas después, Octavio Vicent entregó una talla

¹⁹⁵ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/68.

policromada en madera de pino con la imagen de "San Antonio de Padua" destinada a la misma parroquia. La imagen, de 1'25 m de altura y con un coste total de 4.000 pesetas, fue aprobada por la Diócesis Valentina el 12 de junio de 1952.¹⁹⁶ El mismo



San José con el Niño

día, y para la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Elche, Octavio Vicent entregó una talla en madera policromada, de 1'60 ms, ubicada en el altar de San José, un *San José con el Niño*, en donde se percibe la herencia de Pedro de Mena.¹⁹⁷ Esta imagen fue realizada para el altar del crucero del Evangelio, en las inmediaciones del deambulatorio. La obra fue encargada por doña Josefina Gonsálvez de Espuche, quien presidió la Junta que recaudó los fondos para construir el altar. Sabemos que el coste

de la obra ascendió a 13.000 pesetas. Reproducimos a continuación el recibo de dicho encargo, *ad pedem literae*, firmado por el propio escultor:

He recibido de Doña Josefina Gonsálvez de Espuche la cantidad de trece mil pesetas por una imagen de talla de San José que he construido para la Arciprestal Basílica de Santa María de Elche. Elche, 12 de junio de 1952. Octavio Vicent.¹⁹⁸

Con el arribo de 1953, Octavio Vicent recibió otros encargos imagineros: un *Corazón de Jesús* para la Colegiata de Gandía, y una *Inmaculada* para el Convento Franciscano de Ontinyent.

¹⁹⁶ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/69. (Hoy en día se encuentra en la Ermita de Chiva).

¹⁹⁷ Nos referimos a San José y el Niño Jesús. El original, de madera policromada, fue hallado en Madrid durante la guerra de 1936 en el Convento de los Carmelitas de la calle de Ponzano, num.1. Mide 73 cms. de altura. Es obra de Pedro de Mena, de quien podemos anotar también la misma representación de la Iglesia de la Magdalena en Granada; en los templos de San Felipe y del Carmen de Málaga, éste último sin el Niño; el de la Iglesia de San Nicolás de Murcia y el de la Catedral de Córdoba. Esta obra, reproducida en yeso, se encontraba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, inventariado con el número de registro 3167. (Cfr. ALMAGRO GORBEA, M.J.: *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2004. p.209.

¹⁹⁸ Archivo de la Basílica de Santa María de Elche, Sig. 57/1. (Agradecemos los datos facilitados por Joan Castaño, archivero de la basílica ilicitana).



Inmaculada. Convento Franciscano. Ontinyent

Entretanto, se atreve con un nuevo género: el retrato de una persona viva, en este caso el crítico *José Camón Aznar*.¹⁹⁹ El aragonés, en el mismo año, 1953, le escribió una misiva en donde reconoció que el artista unió el carácter, el parecido y la belleza plástica. Vicent se inspira a la hora de plasmar su tratamiento del retrato en los maestros del *Quattrocentto* italiano, en los que capta el realismo circunscrito a la serena belleza, optando por la interpretación elegiaca del personaje histórico, especialmente por aquellos por los que sentía particular afección. Por otro lado, el propio escultor reconoce la afinidad mediterránea de su poyesis con la música de su suegro, el maestro Palau:

Siempre es interesante realizar un busto, porque más allá de la proporción, de la igualdad, está la expresión, la vida. Uno de los que más me ha satisfecho es el de Camón Aznar. La dificultad estriba muchas veces en que te encargan el busto de una persona que ya murió. Y, a propósito de esta frase, recuerdo la emoción que sentí al sacar la mascarilla de mi padre político. Manuel Palau. Él y yo teníamos gran afinidad en las ideas respecto al arte; su música era también muy mediterránea –como mi obra-, pero ambas con un sentido universal.²⁰⁰

A propósito del viaje que realiza a Italia durante el verano de ese año 1953, su tercer periplo, en donde visita las ciudades de Perugia, Asís, Venecia, Rimini y Milán, nuestro escultor tuvo ocasión de conocer *in situ* las pinturas de Giotto, entre otros, que le servirían de fuente de inspiración para la ejecución de sus bultos redondos y retratos. Su admiración por Italia llega más lejos: al país transalpino le reconoce el talento creativo; a España, la influencia italiana:

- ¿España con respecto a Italia?

¹⁹⁹ El zaragozano José Camón Aznar no necesita tarjeta de presentación. Empero, justo es recordar aquí su enorme contribución a la Historia del Arte en España, ora como fundador de la revista *Goya* ora como crítico de arte en el diario *ABC*, ya como director de la Fundación Lázaro Galdiano, ya en su brillante carrera académica, pues fue catedrático de las universidades de Salamanca, Madrid y Zaragoza.

²⁰⁰ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968. p.38.

- Aun teniendo su personalidad, España es una proyección de Italia. Tenemos temperamento, pero nos falta el poder de la creación.

- ¿Gran amante, pues, de Italia?

- Desde luego. En ella encuentro lo que mis potencias de artista buscan. Conozco su lengua, sus costumbres. He procurado siempre ambientarme. Por ejemplo, estos días he leído "San Francisco de Asís", de Emilia Pardo Bazán, ya que pienso ir a Perugia y Asís, principalmente. Luego, marcharé unos días a Venecia, Rimini y Milán.²⁰¹



San José con el Niño



Detalle. San José con el Niño

Durante la década 1950-1960, Octavio Vicent realizó unas interesantes obras que hemos denominado las "esculturas canarias" porque son tallas encargadas en la isla de Tenerife, seguramente por la diócesis nivariense. Todas ellas se encuentran en la Parroquia de San Miguel de Abona, al sur de la isla. La primera de ellas, fue enviada en 1953. Se trata de un *San José con el Niño Jesús*. Las restantes, un *San Miguel Arcángel* y un *San Juan Bautista*. La imagen de *San José con el Niño Jesús* mide 1'50 m de altura, realizada en madera y policromada al óleo. Fue donada por Doña Emilia Perdigón Monroy. Actualmente, se encuentra en el lateral derecho de la nave principal de la Iglesia de San Miguel Arcángel. Por su parte, la talla de *San Miguel Arcángel* mide 1'75 m de altura. La técnica es la misma que la anterior. Llegó a la parroquia de San Miguel Arcángel unos años más tarde y fue donada por Doña Ifigenia Delgado Calcerrada. Esta escultura está ubicada en el retablo principal del templo, en su hornacina central. Por último, la imagen de *San Juan Bautista* mide aproximadamente 1'50 m de altura. Está situada en la hornacina derecha del retablo principal en el altar mayor. La fecha de llegada a la Iglesia de San Miguel Arcángel

²⁰¹ ARAZO, M. A.: *Las Provincias*, Valencia, 10 de octubre de 1.953.

es prácticamente coetánea a la anterior. Fue donada por Don Juan Marrero González, a la sazón, diácono de la parroquia. Este *San Juan Bautista* es la única imagen que procesiona y cuya fiesta se celebra en la localidad tinerfeña.²⁰² En los archivos parroquiales consta que las tres tallas imagineras proceden de Valencia. Aunque no hemos podido documentar que estas obras saliesen de la mano de Salvador Octavio Vicent Cortina, empero, creemos que perfectamente se le puede atribuir a él por los rasgos formales, técnicos e iconográficos más característicos de este escultor.



San Juan Bautista



San Miguel Arcángel

A propósito de la escultura religiosa, Octavio Vicent hizo unas interesantes declaraciones a un periódico católico madrileño, *El Correo Literario*. La entrevista fue realizada por el presbítero Juan de Dios, y en ella el escultor demuestra su espíritu religioso al mismo que manifiesta su admiración hacia Donatello y Fidias, y defiende la universalidad en la temática religiosa en contra del subjetivismo de vanguardia:

²⁰² Todos estos datos proceden del Archivo Parroquial de la Iglesia de San Miguel Arcángel en San Miguel de Abona (Tenerife), facilitados por la restauradora Doña Elisa Campos por correspondencia epistolar.

- ¿Se puede dar alguna innovación a la iconografía religiosa dentro de las normas del arte moderno?

- Sí. [...] Hacia un equilibrio de fondo y forma, pues si verdaderamente no debemos regatear nada a todo aquello que sea exaltación del espíritu, debe expresarse de forma comprensible para todos, ya que sin este requisito carecería de sentido religioso.

- ¿Tendría gran aceptación del público la innovación del tema religioso?

- El público ha reaccionado más o menos en contra de todas las innovaciones artísticas, cuando estas han invadido el culto religioso; pero las nuevas tendencias han terminado imponiéndose.

- ¿Qué opina usted sobre el arte cubista, abstracto? ¿Puede tener verdadero sentido religioso?

- Más bien no, pues carece de universalidad; es decir, que quiere responder a un subconsciente que le hace demasiado individualista.

- ¿De los clásicos, ¿cuáles son sus escultores preferidos?

Responder a esto es un compromiso, porque ignoro el nombre de la mayoría de ellos, por ejemplo, el que esculpió la "Leona Herida" del arte asirio; el que labró el "Escriba Sentado" del arte egipcio; el que ejecutó los relieves del llamado "Trono Ludovisi"; el que esculpió el claustro de Santo Domingo de Silos. Desde luego, de los conocidos, Fidias y Donatello.²⁰³

En este mismo año 1953 labró una interesante talla, su segunda incursión en el mundo de los Pasos para las Cofradías de Semana Santa: *Santa María Salomé*, para la Real Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de la localidad murciana de Cieza. Se trata de una imagen "de vestir" de 1'40 m de altura, que desfila la noche del Viernes Santo, llevando en sus manos la corona de espinas y los clavos de Cristo. Pero también sale en la procesión del Resucitado, el domingo de Pascua, aunque ahora sin los atributos de la Pasión. El trono sobre el que procesiona esta imagen está datado en 1954, obra de Manuel Juan Carrillo Marco. Entre los años 2001 y 2002, tres años después de la muerte de nuestro escultor, fueron restaurados –según algunas opiniones, en exceso– en los talleres de

²⁰³ *El Correo Literario*, Madrid, 1 de noviembre de 1.951.

Bonifacio Pérez de Yébenes Ballesteros, tanto el Paso en sí como la imagen de Santa María Salomé. Dicha restauración fue obrada en el año 2002. Se limpió la policromía de la imagen de Santa María Salomé, quitándole una gran cantidad de maquillaje que a lo largo de los años se le había ido colocando en su faz. *Sensu stricto*, lo que sí se restauró fueron las manos, los pies y la peana. Las manos, a causa de una gran erosión, debida a las alhajas que portaba, y los pies y la peana, debido al movimiento de la misma durante los desfiles procesionales. Así mismo, Bonifacio, pupilo del maestro ciezano Manuel Juan Carrillo Marco, aclara que su maestro manifestó en varias ocasiones que la imagen de Santa María Salomé fue retocada pocos años después de su ejecución por su propio autor, Octavio Vicent Cortina, aclarando su tono de piel.²⁰⁴

En diciembre de 1953 la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de los PP. Carmelitas, ubicada en la calle Alboraya de Valencia, fue declarada parroquia. El decreto hubo sido firmado por el arzobispo de Valencia Don Marcelino Olaechea. Por tal motivo, se le encargó a Octavio Vicent una imagen de vestir dedicada a la patrona del mar, en madera policromada y a tamaño natural. La *Virgen del Carmen* es paseada al atardecer en la procesión del dieciséis de julio por las calles del barrio de La Trinitat de Valencia. Guarda especial similitud con la imagen de la *Virgen de los Desamparados*, la popular *Peregrina*, que realizaría Vicent una década después.

Nuestro escultor nos aproxima a su punto de vista acerca de la iconografía mariana en una entrevista concedida para la revista de los PP. carmelitas *El Carmelo*, en la que reconoce -entre intérpretes de la escultura mariana más admirados- a Pedro de Mena, y, entre los italianos, a Fra Fiilippo Lippi, Fra Angélico y Botticelli; así como su intrínseca relación con las *Madonnas* italianas y el encanto de la escultura gótica:

- Díganos, Octavio: ¿Cuál es la advocación mariana que más le gusta esculpir?

²⁰⁴ PÉREZ DE YÉBENES BALLESTEROS, B.: Mi testimonio sobre la restauración de la imagen de Santa María Salomé. Real Cofradía de Jesús Nazareno. Cieza, Murcia, 1953.

- En general, me gusta esculpir la Virgen con el Niño en brazos, en aquellas imágenes que sean de libre interpretación.

- ¿Qué es lo que más admira en la Santísima Virgen?

- La pureza que se trasluce a través de la materia. También admiro la sencillez y la concepción abstracta que tenemos de la Inmaculada, plasmada en la Virgen con el Niño en brazos. ¿Por qué no unir la Inmaculada con el Niño? Son términos que en María no se contradicen.

- ¿Cuál es su modo de concebir a la Virgen: dramático, amoroso...?

- Más el amoroso. Va más dentro de mi temperamento.

- ¿Quiénes son los artistas que más han sabido reflejar la imagen de la Virgen?

-Me gustan todas las Vírgenes góticas. Pero, sobre todo el tipo italiano de "Madonna", con la ingenuidad y sencillez con que la concebían los escultores del "Quattrocento". La escuela de Donatello y los pintores Fra Filippo Lippi, Fra Angélico, y Botticelli.

[...]

- ¿Sus escultores preferidos en la escultura religiosa?

- Los españoles.

- ¿Y entre los españoles?

- Pedro de Mena.²⁰⁵

2.14.- MÁS ENCARGOS IMAGINEROS. OCTAVIO VICENT Y SALVADOR DALÍ CON LAS FALLAS (1954 – 1955)

Nuestro escultor proseguía con los encargos sacros. Fue el año en que realizó una talla en madera policromada, *San Juan de la Cruz* -1'60 m-, para la Iglesia de los PP. Carmelitas Descalzos en Valencia.

²⁰⁵ *El Carmelo*, Madrid, 25 de mayo de 1.953.

Otro de ellos fue la imponente *Dolorosa al pie de la Cruz*, en madera policromada a tamaño natural. Es la imagen procesional de la Hermandad de la Santa Cruz y la Virgen de las Angustias, fundada en 1952 por un grupo de miembros de la Adoración Nocturna de la Iglesia Arciprestal de San Jaime en Villarreal, en la provincia de Castellón. Durante los primeros años, debieron desfilan en la Semana Santa con una imagen prestada, hasta que adquirieron la representación de la Virgen María al pie de la Cruz de Octavio Vicent. Un dato destacado es que esta Hermandad fue la que instauró por vez primera en la Semana Santa villarealense, entre otras innovaciones, la ornamentación de la carroza al estilo andaluz, con multitud de flores y con farolillos iluminados con electricidad.



Virgen de las Angustias. Villarreal

Con la llegada de 1955, Octavio Vicent realizó la talla de *San Francisco de Borja* para el Palacio Ducal de Gandía. En el propio diario de la Casa se recoge que, el 14 de abril de esa anualidad, Octavio Vicent estuvo en el Palacio Ducal para sacar una copia de la mascarilla mortuoria del santo jesuita, en aras de que le sirviese de inspiración. Meses después, el 8 de octubre, llegó la nueva imagen de *San Francisco de Borja* para el nuevo altar de la Capilla de la Comunión. Dos días después, el P. Iniesta la bendijo.²⁰⁶ El santo gandiense es representado con los hábitos de la Orden

²⁰⁶ Archivo Histórico de la Compañía de Jesús. Palacio del Santo Duque, Gandía (ARGANSI 22-1,5). Sin foliar. (Los datos han sido tomados del Diario de la Casa, desde el primero de diciembre de 1950 hasta el 7 de diciembre de 1955).



San Jaime Apóstol

de San Ignacio de Loyola y en actitud de officiar misa, situada en la parte superior del retablo.²⁰⁷

En 1955 realizó una talla en madera policromada que representa a la *Virgen del Carmen*, en tamaño natural, para Iglesia de los PP. Carmelitas Descalzos de Valencia. Llevó a cabo la restauración de la Iglesia de San Jaime Apóstol de Alfarp, aportando la talla en madera policromada del patrón *San Jaime Apóstol*, representado como Matamoros, que se encuentra junto al Altar Mayor. Así mismo, realizaría en el Altar Mayor un *San Isidro*

Labrador con clara influencia de las esculturas de El Greco.



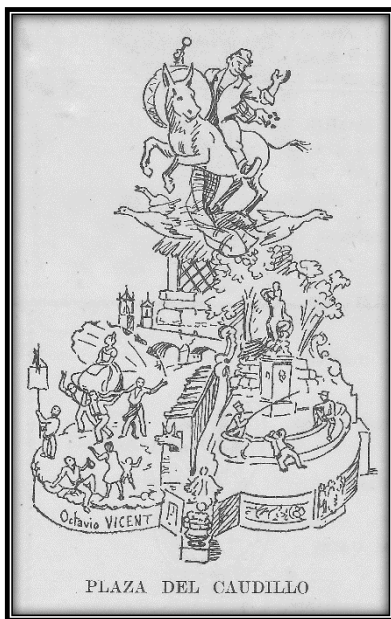
San Isidro Labrador

Su prestigio como artista fallero tuvo su fruto. Fue llamado a modelar las fallas de la plaza del Caudillo, dando dos veces vida al popular *So Quelo*. Una, en 1949, con el tema *Fabricacions*,²⁰⁸ donde So Quelo remata la falla con un asno; y la segunda, en 1951, titulada *Frases célebres*,²⁰⁹ en donde So Quelo pisa un montón

²⁰⁷ Fue pintado más tarde, en 1956, por José Segrelles.

²⁰⁸ JUNTA CENTRAL FALLERA: Libro Fallero 75 Aniversario. Valencia, 1949, Imp. Romeu, p. 56.

²⁰⁹ *Ibíd.*



Boceto. Falla Fabricacions

de libros. Ha menester agregar que Regino Mas creó el personaje de So Quelo, un valenciano socarrón que, proveniente del mundo rural, llegaba a la ciudad y satirizaba los vicios urbanos. Un personaje que perduró como modelo de *ninot* fallero durante diez años. Octavio Vicent perduraría esta tradición en las primeras fallas que realizó en la plaza del Ayuntamiento, entonces llamada plaza del Caudillo, y previamente de Emilio Castelar.²¹⁰ Ha menester recordar que la realización de los monumentos falleros en la Plaza del Ayuntamiento data del año 1942. Un grupo de vecinos de la citada plaza deciden

formar una Comisión Fallera, en 1941. Al año siguiente, recurrieron al artista fallero Regino Mas para que plantase el primer catafalco. Desde 1910 la Plaza del Ayuntamiento estuvo en el punto de mira de las autoridades edilicias. Fue entonces cuando el consistorio le encargó al artista fallero Carlos Cortina Beltrán que levantase un arco triunfal de grandes dimensiones para conmemorar el eje viario entre Madrid y Valencia. El arco se completaba con dos enormes figuras, situadas a ambos lados, una mujer valenciana y una madrileña, ataviadas con sus respectivos trajes regionales en acción de



Boceto y falla. Frases celebres

²¹⁰ El nombre original de la actual plaza del Ayuntamiento fue Plaza de San Francisco, debido a que ocupa parte del solar que correspondía al antiguo convento de la Orden Franciscana. En 1840, y a causa de la intensa presión que ejerció el Partido Progresista, pasó a denominarse General Espartero. Tres años más tarde, el 11 de agosto de 1843, desapareció el rótulo del General Espartero y en su lugar se colocó el de Plaza de la Reina Isabel II, al ser declarada mayor de edad y ascender al trono. En septiembre de 1868, con ocasión del arribo del Sexenio Democrático, la plaza pasó a llamarse Libertad. Tras la Restauración Alfonsina, el 29 de diciembre de 1874, retomó su primitivo nombre de San Francisco. Cuando se proclamó la I República Española, de la que fuera presidente el político eldense Emilio Castelar, la plaza fue rebautizada con su nombre.

estrecharse las manos. Este motivo se materializó en 1927 con el primer tren fallero procedente de Madrid, que trasladó una marea humana de visitantes procedentes de la *Villa y Corte* hasta las inmediaciones de la plaza del Ayuntamiento.²¹¹ Fue precisamente Carlos Cortina quién, durante los años veinte, introdujo la tipología de monumento fallero que conocemos hoy en día: un conjunto de escenas que rodean un elevado edículo central. Por su parte, Regino Mas, fue el difusor de este tipo de Falla Monumental.



La corrida de toros surrealista. Falla del Ayuntamiento

El monumento fallero de mayor trascendencia de Octavio Vicent, -sin duda la falla más visitada aquél año, de la que se hizo eco la prensa extranjera, llegando turistas de todo el mundo, recogida por el NODO franquista, el cual dedicó una secuencia al singular monumento-, fue el que realizó a partir del boceto del pintor Salvador Dalí, en 1954, titulada *La corrida de toros surrealista*, encargada por la

²¹¹ ANDRÉS FERREIRA, M. *Plaza Mayor, 1942-1982. Fallas en el corazón de la ciudad*. Valencia, Junta Central Fallera, 2008. p. 5

Comissió de la Falla del Foc. Esta falla fue confiada a Octavio Vicent con el propósito de innovar los diseños encorsetados del artista fallero Regino Mas. No tuvo buena acogida por la prensa. El cronista transmite una opinión negativa del trabajo de Dalí en su falla. En la entrevista, Vicent nos aclara rotundamente su inclinación hacia las fallas como un estipendio económico. Dado el carácter extraordinario de esta obra de arte efímera, hemos creído conveniente reproducir la entrevista íntegramente:

- Hablo con el autor Octavio Vicent antes de la quema. Está apenado por la crítica.

- ¿Qué ha hecho usted?

- Servir fielmente al boceto.

- Lo veo. Es disparatado e inconcreto. No creo que haya dedicado más de una hora Dalí a esto. Son cuatro trazos mal dibujados, y muchos detalles del proyecto son fotografías pegadas que delatan el poco esfuerzo del pintor de Cadaqués. Pero aún hay más. Cuando le pidieron ampliación y concreción, Dalí, envió otras notas que, o no tenían relación con lo anterior o desautorizaban la primera idea. ¿Tuvo usted contacto con Dalí?

- En absoluto; solo a través de sus mentores o del presidente de la comisión.

- ¿Qué significado da Dalí a todo esto?

- Parece ser que quiere exaltar al toro, lo más digno de la fiesta.

- ¿Ha tenido usted problemas en la ejecución?

- Muchos; uno de ellos, según el dibujo de Dalí, el toro que va colgado de un autogiro, o pájaro raro, debía de estar en el aire, con todo el peso encima, tocando con un cuerno a una roca, cosa imposible, claro.

- ¿Y el misterio de los encapuchados?

- Son dos símbolos; uno, los dalinianos, representados por una gatita de color verde, y el otro, los antidalinianos, de color amarillo, que es el color de la envidia.

- ¿Está usted satisfecho de lo que ha realizado?

- Yo no he querido irme del proyecto, me he limitado a interpretar lo que no estaba explicado por Dalí

- ¿Por qué aceptó el encargo?

- Me comprometí ante la comisión antes de ver el boceto y antes de verlo la comisión. Pero yo les puse como condición que yo tuviese en mi poder el boceto entre el veinte y el veinticinco de diciembre. No lo recibí hasta el Día de Reyes, y aunque no soy fallero intento salvar el compromiso, luchando con el tiempo que me quedaba.

- Sin embargo, usted tiene una personalidad como escultor; ¿por qué se ha prestado a esta labor inferior?

- Yo he hecho la falla de Dalí, como he podido hacer la de Perico de los Palotes; tengo una personalidad a despecho de las fallas, pero he de ganarme la vida, y con mil pesetas mensuales con descuento que gano de catedrático no tengo suficiente. Lo mismo me da hacer un panteón que una falla. Y le voy a añadir una cosa: a mí me dieron una Primera Medalla en la Nacional en 1.950 y nadie se acordó de mí entonces, ahora con la falla de Dalí han venido a verme las autoridades, y hasta periodistas de todo el mundo.

- Y por lo menos, ¿le ha compensado a usted económicamente?

- ¡No señor!, los del "Foc" hacían todos los años una falla importante; la del año pasado costó ciento veinticinco mil pesetas, la de éste ha costado ciento once mil; me conformaré si me quedan doce mil limpias y me he pasado muchas noches sin dormir.

- Y Dalí, ¿cuánto ha cobrado?

- Hasta ahora veinticinco mil pesetas

- ¿Y por qué el Ayuntamiento acordó plantar la Plaza del Caudillo, siendo este sitio reservado para fallas extraordinarias que están fuera de concurso?

- Porque, como me ha pasado a mí no sabía lo que iba a ser.

- Y fue una solemne estupidez. Pero gracias a ella ha venido a Valencia más gente que nunca. Valencia resulto, por unos días, de Dalí, y no del Cid. Tal ha sido el éxito de su fracaso. Un escándalo, al fin.²¹²

²¹² *Las Provincias*, Valencia, 16 de marzo de 1954

Simultáneamente, Octavio Vicent ejecutó la falla de las calles Castellón/Segorbe. Su temática, titulada *La plaga de la Vespa*, aborda la motomanía, la afición a circular con Vespa. Probablemente, Vicent debió de estar influido por la moda que desde Italia se implantó con este tipo de motocicleta, tan popular luego en la España franquista y que simbolizaría el desarrollismo de la década de los años sesenta, junto con el modelo de automóvil Seat 600. En el caso de la falla del Ayuntamiento, titulada *La hora del diablo*,²¹³ nuestro escultor representa al Diablo Cojuelo. La Comisión de la Falla del Caudillo, presidida por Miguel Cid de Diego, contrató el monumento a Octavio Vicent, quién plantó una gigantesca obra bajo el lema citado. En el grupo central, y dominando la monumental falla, un demonio con tridente en la mano y cabalgando sobre un macho cabrío. Ambas figuras están encaramadas en una arriesgada cabriola sobre la esfera del mundo. El grupo frontal simboliza el tiempo y está representado por un gran reloj de estilo barroco, cuyo basamento está apoyado en dos alegorías de Miguel Ángel, la Noche y el Día. Alrededor de ellas vuelan, cabalgando sobre escobas, brujas y lechuzas en un fantástico aquelarre. Otra escena con la firma personal de Octavio Vicent, es la que interpreta el cuadro de Ulpiano Checa titulado *La invasión de los bárbaros*, en la que en vez de ser Roma la atacada, lo es la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En el resto del monumento, escenas alusivas a la ambición de los investigadores, la fabricación del elixir de la eterna juventud en un laboratorio de la Edad Media, entre otras, y una idealización humorística de *El rapto de Europa*; aunque en este caso invierte los términos, pues en lugar de Zeus que adopta la figura de un toro, es el Oso soviético el que trata de apoderarse de Europa.²¹⁴ Una clara alusión a la Guerra Fría de la época.

Una jugosa entrevista realizada por Tristán y publicada en *La Hoja del Lunes* el día 21 de febrero de 1955 recoge las opiniones de Octavio Vicent sobre el artista fallero y, a su vez, nos proporciona información sobre la falla de las calles

²¹³ ANDRES FERREIRA, M. *Plaza Mayor, 1942-1982. Fallas en el corazón de la ciudad*. Valencia, Junta Central Fallera, 2008. p.43

²¹⁴ ANDRES FERREIRA, M. *Plaza Mayor, 1942-1982. Fallas en el corazón de la ciudad*. Valencia, Junta Central Fallera, 2008. p.43

Castellón/Segorbe. Octavio Vicent es taxativo. Niega que exista el artista fallero como tal:

- ¿Cuántas fallas hace?

- Tengo dos a mi cargo: la de la plaza del Caudillo, sección especial y fuera de concurso, y la de la calle de Castellón de la sección primera

- A propósito del artista, ¿quiere explicarme todo su verdadero papel o contenido?

- Voy a ser franco: no hay propiamente tal artista fallero. Aun admitiría la existencia del arte fallero, nunca el titulado artista. La falla es como la zarzuela: aunque exista el género, no posee el lenguaje propio que tiene el verdadero arte. Se trata de una colaboración de la escultura, pintura, arquitectura y carpintería. El llamado artista fallero combina estos cuatro elementos artísticos, sirviéndose de técnicos en cada uno de ellos. [...] Alcancé a ver las fallas, todo intención, de Pedro Guillén, anteriores al año 1920. Desde entonces acá, podemos establecer cuatro fases, coincidentes con la aparición de cuatro artistas falleros insignes y decisivos. Mi padre, Carmelo Vicent, sin salirse de la falla de cuatro bastidores, les dio a los "ninots" una máxima prestancia. Fueron las primeras manos de madera y los primeros ojos de cristal. Los vestía con lujo, además. Así le dio a la falla un calor de humanidad. Esto fue por los años 1922 y 1923.

- Segunda fase...

- La inició Cortina. Genio de la carpintería, aportó la falla monumental. Recordemos aquellas fallas de la Torre Eiffel y de la Parodia del vuelo del Plus Ultra. Fallas, con movimiento, como aquellas del tren que corría y del tiovivo que daba vueltas. Tenían un pero: descuidaban precisamente el avance anterior: los ninots. Pero la monumentalidad tuvo éxito: alcanzó la general aceptación. Era allá por el año 1925. Surgió, después, Vicente Benedito, medio escultor y medio decorador, y aprovechó las dos escuelas o experiencias anteriores: falla grande y "ninot" cuidado, sazónándolas con un tono realista. Se puso de moda Benedito. Luego, en el año 1930, la cuarta fase, con Regino Mas. Regino, primordialmente decorador, añadió a la falla monumental y al "ninot" exquisito, por decir así, una decoración primorosa. Ya veremos si en el futuro lo intento yo. Por ahora, me limito a demostrar que soy capaz de hacerlo tan preciosista como el primero.

- ¿No le gusta la fiesta, por casualidad?

- Con sinceridad, las fiestas en sí, no. Son demasiado ruidosas y agitadas. Les falta finura. Muchas veces, el forastero se marcha hartado de

tanto jaleo. Creo que este tono tan movido y populachero nos perjudica. El arte sirve para formar una ética. Tiene, además, una estética.²¹⁵

Cuando el escultor ya hubo consolidado su reconocimiento artístico y posición económica, proyectó retirarse de la práctica fallera, como el propio Octavio Vicent confiesa. Sin embargo, aún tardaría varias anualidades en abandonar las fallas, puesto que trabajó en ellas hasta el año 1972.²¹⁶

Es en este mismo año de 1953 cuando Vicent concede una entrevista singular. En ella, revela su vida familiar cotidiana, campestre, donde encontramos la faceta más íntima del escultor. Vicent le muestra al periodista las obras que estaba realizando en aquél momento por encargo, un *San Francisco de Borja* para el Palacio Ducal de Gandía, un *Vía Crucis* para Nicaragua, así como un boceto en barro para concurso, al igual que un *Cristo yacente*. Octavio Vicent deja declarar su admiración por Maillol y la escuela catalana. La entrevista deja entrever igualmente tanto la sencillez de la vida campestre como el rigor del trabajo cotidiano del escultor:

Es por la mañana en el taller del escultor Vicent. Padre e hijo trabajan activamente, mientras por los cristales de la puerta se pueden contemplar los árboles que crecen junto al río. El taller de Vicent está situado en una planta baja, frente al puente de madera. Es un local antiguo, donde uno encuentra tallas a medio hacer, esculturas ya terminadas que esperan los últimos toques, y numerosas maquetas, en barro, de las obras realizadas por estos escultores.

Octavio Vicent (hijo), con la gubia en la mano, está tallando una imagen de San Francisco de Borja para el Palacio Ducal de Gandía. Al verme, interrumpe su trabajo y me acompaña por el taller.

Me enseña un Vía Crucis en relieve, que está realizando para Nicaragua. Después me muestra el modelo en barro de una de las obras que piensa presentar a la Exposición Nacional de Bellas Artes, para aspirar a la medalla de honor. Este joven escultor ya ha obtenido tres medallas consecutivas y es, por lo tanto, el premio extraordinario a la medalla de honor al que ahora puede concurrir.

[...]

²¹⁵ *Hoja del Lunes*. Valencia, 21 de febrero de 1.955.

²¹⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 18 de abril de 1968. p.38.

En el fondo del taller, nos hemos sentado para charlas acerca del día de Octavio Vicent. Entra la luz por una claraboya, derramándose sobre el rostro de un Cristo yacente que espera los últimos toques.

Vicent me explica su tendencia artística, con un ademán reposado, tan sereno como es su propio arte. Él dice que trata de descubrir la suma de valores que hay en todo progreso artístico, en lo que tiene de permanente, en lo que queda. Me habla también de la influencia que ejerció sobre él Maillol y su encuadre dentro de lo que llama la "escuela catalana".

Y precisamente la obra que va a presentar a la próxima Exposición Nacional viene a sustanciar esa tradición mediterránea con aportaciones de valor expresionista. No es sólo la forma por la forma, sino que entra también el sentido un poco intelectual de ciertas tendencias modernas. Me enseña, como digo, el modelo en barro de esta obra que tiene, sin duda, un valor nuevo en la producción de Octavio Vicent.

Después de charlar sobre cuestiones artísticas, pasamos a la investigación del día del escultor. Octavio Vicent cruza todas las mañanas el puente de madera para llegar a su taller. Viene del vecino pueblo de Masías, donde está veraneando con su mujer y sus dos hijos.

- ¿Te tendrás que levantar muy pronto?

- No hay regla fija. Cuando me he dejado el balcón abierto, el sol y las moscas se encargan de despertarme. Y como la mañana en el campo es deliciosa, estoy muchas veces a las primeras horas del alba comiendo higos frescos de una higuera que tenemos en el jardín; otras veces, me dedico a plantar algunas flores o a cultivar alguna parcela a golpes de azada, otros días me dedico a regar. ¡Como ves, un comienzo muy campesino el de mi día!

- ¿Desayunas?

- Café con leche. Enseguida salgo disparado para coger el tren, que es uno de los medios de comunicación que más me desesperan. Por eso, muchas veces bajo en Moncada y tomo el autobús para llegar un cuarto de hora antes a Valencia.

- ¿Tu tarea por la mañana?

- Trabajar en el taller. En la época de clase, como soy catedrático de San Carlos, salgo un rato para cumplir con mi obligación de profesor. Mi labor, por la mañana, es casi artesana.

- ¿A qué hora terminas?

-
- A la una.
- ¿Y entonces?
- Como tengo que volver por la tarde al taller, no me da tiempo para ir al pueblo. Como en casa Perol, con otros "viudos de verano", con los que me veo todos los años.
- ¿Y esa comida?
- Todos los días lo mismo. Un hervido sin patatas y un "bistec". Por la noche llego a casa con un hambre atroz.
- ¿Y vuelves enseguida al taller?
- Después de tomar un café de pie. Me paso la tarde trabajando.
- ¿Y cuándo regresas a Masías?
- Después de las siete. En mi casa campestre soy feliz. Me quito la chaqueta, los zapatos, y me siento debajo de la pérgola para dedicarme a descansar, que es una cosa que me hace mucha falta.
- ¿Lees entonces?
- Sí. Periódicos y libros. Ahora estoy leyendo precisamente un estudio sobre la época de Alfonso el Magnánimo.
- ¿Charlas mucho con los tuyos?
- Te digo sinceramente que estoy tan cansado que hasta la conversación me molesta.
- ¿Y cenas?
- Mucho. No me sienta muy bien, pero llego siempre con un hambre atroz.
- ¿Y después de la cena?
- Sigo leyendo.
- Supongo que a tu mujer tanta lectura le fastidiará bastante.

- Siempre protesta. A ella le gusta hablarme de todos los problemas del hogar. ¡Es natural! Pero yo también me callo todos los problemas de mi trabajo. Generalmente, no hablo para nada de mis inquietudes y actividades artísticas.

- ¿Duermes bien?

- Como un bendito. Además, el campo es admirable para el reposo.

[...]

Octavio Vicent me cuenta, con verdadera delectación, esas horas del anochecer en Masías debajo de la pérgola, percibiendo el suave rumor del campo. El maestro Palau, padre de su mujer, está allí con ellos, y trabaja también en su piano, dándole al ambiente familiar un maravilloso fondo musical. Con admiración y cariño me cuenta Octavio Vicent ésta plácida vida hogareña en la casa campesina de Masías.

Los chicos juegan en el jardín; la mujer intenta hablarle de sus problemas domésticos; el maestro interpreta al piano, y Octavio, cansado de las ocho horas diarias de estar de pie con la gubia en la mano, modelando, piensa en sus creaciones; son horas intelectuales, tan necesarias para el que tiene en su tarea una parte importante de labor artesana, manual.

Vicent va forjando sus proyectos, piensa en sus obras, las aquilata y las perfila en su pensamiento. La noche sigue adelante y los grillos del campo hacen sonar también su patética y monocorde melodía. A la mañana siguiente, cuando el sol se levanta, Octavio Vicent estará regando su huerta y dispuesto a salir disparado hacia la estación para encontrarse, alrededor de las diez, en el taller, frente al río. En este taller, en donde hemos celebrado la entrevista, mientras, a través de los cristales, veíamos el verdor, casi campesino, de los árboles que bordean el río.²¹⁷

Es en este mismo año cuando Vicent realiza una talla de *Nuestra Señora de las Angustias* para la Semana Santa villarrealense. Acerca de esta obra, nuestro escultor hace una autocrítica entre su pensamiento estético y las pretensiones de los cofrades. El escultor concibe la imagen con dulzura y delicadeza, desdramatizada, acercándose a su admirada escuela andaluza de la imaginería barroca española, pero sin caer en los convencionalismos amanerados. Él lo manifiesta bien claro: huye del arte decadente, de "la estampita". Al trabajar la

²¹⁷ *Levante*, Valencia, 5 de septiembre de 1.955.

imaginería, se ubica a medio camino entre el trabajo artístico y el artesanal, en tanto en cuanto recupera su propio pasado biográfico:

Accediendo a las peticiones de los directivos de la Hermandad, voy a hacer una autocrítica de la imagen que he tallado de Nuestra Señora de las Angustias.

Ante todo, he de confesar que en esta obra he puesto toda mi ilusión y todo mi ser de artista. Al ser propuesto para confeccionarla concebí la idea de realizar todo cuanto mi arte pudiera dar y acaricié la idea con toda delicadeza y amor.

He procurado equilibrar el fondo y la forma. En cuanto al fondo, lo religioso y lo bello; en cuanto a la forma, la técnica intelectual y lo que pudiéramos llamar parte de artesanía. Es decir, que al crear la imagen me he situado en el intermedio del arte escultórico, donde el artista pueda examinar, y el del artesano, donde la gente pueda admirar. Sabiendo que esta Virgen iba a formar parte de los "pasos" de Semana Santa, concretamente villarrealense, he pretendido sin dejar el camino trazado por el arte mover la afectividad popular, ya que todo el culto y esplendor de esta "gran semana" debe ser eminentemente del intermedio del arte escultórico. Por ello, la expresión que le he dado en su rostro no es de una tragedia melodramática, sino realista. Tal vez haya pecado por exceso en este punto. Pero no me pesa. Sin llegar al arte imaginero decadente que en cierto modo pudiéramos llamar de "la estampita", he intentado huir de lo excesivamente moderno. En una palabra, que todos mis desvelos, toda mi idea, la he enfocado a la realización de una obra que, ajustándose a la más estricta ortodoxia escultórico y sin concesiones de ningún género a la galería, venga a sumarse con todo merecimiento a las magníficas esculturas de la Semana Santa de Villarreal.²¹⁸

²¹⁸ *Mediterráneo*, Castellón de la Plana, 12 de abril de 1.955.



San Isidro. Santos Juanes. Puzol

Por fin alcanzamos el año 1956. La Hermandad Sindical de Puzol encargó una imagen en madera policromada de *San Isidro Labrador* para la Parroquia de los Santos Juanes a través de su párroco, Enrique Viñals Martínez. Esta escultura, que mide 1'25 m y cuyo importe ascendió a 7.500 pesetas fue aprobada por el Arzobispado de Valencia el 10 de octubre de esa misma anualidad.²¹⁹

Paralelamente, la Hermandad de la *Flagelación del Señor* de Manises encargó un Paso procesional policromado de tema homónimo, por mediación del párroco de San Juan Bautista, José Granell Cardo. Las medidas del *Cristo Flagelado* fueron de 1,70 metros de altura y su coste ascendió a 9.000 pesetas. Tal petición fue aprobada el 24 de marzo de 1956.²²⁰ Es un Paso compuesto por dos esculturas en madera policromada: Jesús atado a la columna y el sayón que lo flagela.²²¹ Octavio Vicent refleja perfectamente, con gran maestría, el conocimiento del cuerpo humano, al mostrar la tensión muscular de esos momentos dolorosos, sin llegar a caer en el exceso. Nos remite en este sentido al grupo escultórico en relieve *Homenaje al Trabajo*, de Carmelo Vicent. Es una magnífica obra de imaginería no muy conocida, ya que las hermandades de Semana Santa de Manises desaparecieron durante algunos años. Desde el año 1990, el paso con las imágenes de Octavio Vicent volvió de nuevo a desfilar por las calles de Manises.

²¹⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 31/50.

²²⁰ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 30/55.

²²¹ La imagen, bendecida en 1956, regresó al taller del escultor en la siguiente anualidad porque Octavio Vicent la talló para llevar peluca, hecho que no gustó a la Hermandad de la Flagelación del Señor. Fue sustituida por una cabellera de madera. Al año siguiente, con la riada de 1957, la imagen quedó muy dañada, aunque se restauró en el taller de Octavio Vicent. Años después los cofrades completaron el paso con un sayón, curiosamente la figura de un hebreo.



Paso La Flagelación. Manises

Por aquellas calendas, nuestro escultor recibió un insólito encargo proveniente del orbe sindical. El jefe de la Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos de Alfarp comisionó a nuestro escultor para la talla en madera policromada de un *San Isidro Labrador* destinada a la Iglesia de San Jaime Apóstol. El proyecto fue aprobado el 21 de julio de 1956, tasado en 6.000 pesetas, con una altura de 1'30 m. Recibió la imagen José Lliso, a la sazón párroco de la localidad.²²²

²²² Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 27/61.



San Isidro Labrador

2.15.- EL VIAJE A PARÍS (1956 – 1957)

En 1956, Octavio Vicent viaja a París pensionado por una beca de intercambio cultural. Aprovechó entonces dicha circunstancia para visitar algunos países del entorno becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores español.²²³ Este mismo año, el Ministerio de Educación le concedió una pensión para ampliar estudios en Italia.²²⁴

Con motivo de la primera visita, Morante Borrás realiza una entrevista en su estudio, en donde el periodista observa las obras de Vicent al tiempo que el escultor le muestra las más significativas que viene realizando, entre ellas destacamos el busto de *San Francisco de Borja*, Tercer Duque de Gandía. Sobre la escultura sacra, Vicent se revuelve de nuevo en contra de los dictados estéticos de los comitentes. La entrevista recoge una curiosidad: es la única vez en que la prensa menciona la

²²³ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 65.

²²⁴ *Levante*, Valencia, 30 de agosto de 1.956.

dedicación a la cerámica por parte de nuestro escultor, concretamente el trabajo de los "panneaux". A este respecto, Vicent manifiesta no querer dedicarse a la cerámica por cuanto es una de las manifestaciones que recrean su espíritu:

Las actividades artísticas de nuestro paisano Octavio Vicent, escultor-primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes-le sitúan constantemente en el primer plano de la actualidad. En breve, a primeros de octubre, Octavio Vicent partirá con dirección a París en virtud de la Beca de intercambio Cultural con Francia, que se le acaba de conceder a través de la Dirección General de Relaciones Culturales.

Con este motivo, visitamos, en su estudio, al joven catedrático de escultura de la escuela Superior de Bellas Artes, a quién encontramos, gubia en mano, dando forma artística a un bloque de madera que pronto, al impulso del genio creador, se convertirá en espléndida escultura, en la que ha de brillar la más noble expresión del arte plástico.

Octavio comparte este estudio con su padre, Don Carmelo, eximio escultor, también primera medalla y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes, estudio convertido, a la vez, en taller-de donde tantas y afiligranadas obras de arte salieron-y en Museo, donde pueden admirarse testimonios de la capacidad creadora de ambos artistas.

Preside el estudio la mole de una imagen de grandes dimensiones en curso de perfección de líneas, pendiente de la acción del buril de don Carmelo, ausente por espacio de unos días.

Enhebramos nuestra charla, y Octavio nos confirma su próximo viaje de estudios a París, en disfrute de la mencionada beca, acariciando la idea de pasar por otras ciudades francesas que también tienen una calificada significación en el mundo del arte.

- Este es uno de los viajes, después del efectuado a Italia, en el pasado ejercicio de 1.956 -nos dice- que más me seduce.

- ¿Qué museos visitó?

- Los de Roma, Nápoles, Siena, Florencia, Milán, Venecia...

- ¿También en virtud de alguna beca?

- Sí; de una de las becas de protección escolar concedidas por el Ministerio de Educación Nacional

- ¿Con anterioridad se le concedieron otras becas?

- Varias. Una de ellas concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, para cuatro años consecutivos, y diversas pensiones, lo que me ha permitido estudiar y conocer las distintas escuelas de arte escultórico, y, por consiguiente, los grandes maestros de todos los tiempos de universal renombre.

Octavio nos habla de su personal criterio sobre la escultura actual, haciendo hincapié en cuanto afecta a nuestra ciudad la que, "por unas cosas y otras" carece de ornamentación escultórica que refleje el alto exponente que alcanza la escultura valenciana en estas últimas décadas.

- ¿Cuáles son sus proyectos artísticos?

- Laborar, siguiendo mi camino. He decidido renunciar a esa labor "de batalla", así como a la imaginería "de encargo". Voy a hacer escultura-religiosa, también, ¿por qué no?-tal y como yo la concibo, a mi manera, con entera libertad. Sin concesiones a la forma de ver escultura mucha gente, que, porque paga la imagen que encarga, exige que el artista interprete sus gustos, que raras veces revela poseer de apurado gusto artístico.

En nuestro afán inquiridor, recorreremos el ámbito del estudio, hasta en sus recovecos, y por todas partes aparecen obras de la más diversa factura artística, en las que se manifiesta una noble inquietud y una indeclinable ansia de superación.

- Esta es una de mis últimas obras.

Y nos presenta una magnífica escultura-desnudo de mujer-fundida en bronce, en la que la forma y la expresión se conjugan con la armonía de la línea bajo el brujo sortilegio del arte.

Y Octavio nos muestra luego otra escultura de la misma denominación artística, tal vez de una superada calidad, realizada en escayola, para fundirla igualmente en bronce. Pero el joven maestro nos reservaba una gran sorpresa.

- Esta cabeza, en bronce, es un estudio en el que puse toda mi pasión de artista, -nos dice presentando ante nuestros ojos la reproducción de la cabeza de la imagen de San Francisco de Borja-duque de Gandía-, imagen labrada por Octavio, la que hoy preside el altar de la capilla del Palacio Ducal, de la mencionada ciudad mediterránea.

- Esta cabeza ha figurado en la sección de honor de una Exposición Nacional de Bellas Artes-nos informa-, a la que concurrimos invitados por el Ministerio de Educación Nacional cuantos escultores estábamos en posesión de la primera medalla.

- Del diez al veinte del próximo mes de octubre, con ocasión de las fiestas patronales de Gandía, permanecerá expuesta en el escaparate de uno de los principales establecimientos de la calle Mayor de la expresada ciudad.

- A este respecto he recibido valiosos ofrecimientos y, en ausencia mía, por tener que marchar a Francia, como he indicado, queda encargada de su instalación mi buen amigo y devoto del arte, Ricardo Vivó Barberá.

- No cabe duda que esta es una de sus predilectas.

- Me encariñé al hacer el estudio de la misma, de tal manera que creo que en ella queda reflejada la serena y ascética expresión del santo. Y la verdad, quisiera que esta obra quedase en Gandía.

Entre las obras de carácter escultórico que ennoblecen los muros del estudio de los Vicent, se alinean retablos y "panneaux" de cerámica, elaborados por Octavio, en sus frecuentes incursiones a esta manifestación artística tan enraizada de Valencia. Advertimos que algunas de estas producciones cerámicas fueron exhibidas en la Exposición conjunta realizada a fines del pasado año en el Ateneo Mercantil, organizada por el señor Real Alarcón.

Entre éstas destacan un retablo de catorce azulejos en reproducción del Vía-Crucis, y un Cristo, obras que denotan originalidad dentro de su nueva técnica. Otra obra cerámica campea en los muros del estudio: un "panneaux" que representa la figura y símbolo musical de Santa Cecilia, plenamente logrados.

- No pretendo dedicarme de lleno a la cerámica-arguye Octavio-, pero esta es otra de las manifestaciones artísticas que recrean mi espíritu.

Al término de nuestra visita, Octavio nos anuncia que, a su regreso de Francia, tratará de condensar en unos artículos sus impresiones y particular criterio acerca del arte escultórico en la época actual.²²⁵

2.16.- PRIMER PREMIO DEL SALÓN DE ESCULTURA MEDITERRÁNEA (1957)

En el mes de diciembre de 1957, Octavio Vicent fue galardonado con el primer premio del Salón de Escultura Mediterránea, dotado con doce mil quinientas

²²⁵ *Las Provincias*, Valencia, 20 de septiembre de 1.956.

pesetas y medalla de plata por su obra *Desnudo adolescente*.²²⁶ Dicho concurso estuvo patrocinado por la Diputación Provincial de Alicante. En el jurado calificador, estaba presidido por el presidente de la diputación alicantina y figuraban los siguientes vocales: Mariano Antequera, catedrático de la Universidad de Granada; José Camón Aznar, catedrático de la Universidad de Madrid; Antonio García Leal, presidente de la Comisión de Cultura de la Diputación; Felipe Garín y Ortiz de Taranco, director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia; Julio Moisés, director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; y Rafael Santos Torroella, crítico de arte de Barcelona.²²⁷

Pocos meses antes del óbito de Carmelo Vicent, María Ángeles Arazo hizo una elongada y sabrosa entrevista al clan Vicent-Palau. En ella recoge las opiniones artísticas y estéticas de los Vicent y de Manuel Palau. En el caso de nuestro escultor, sorprende el reconocimiento de sus escultores más admirados: Giacomo Manzú, Marino Marini y El Greco, al pie de las interpretaciones clasicistas los primeros y en el caso del último a la estilización ascética de sus personajes. Al tratarse de una entrevista periodística muy valiosa, pues reúne a los tres artistas, los dos escultores y el músico, hemos creído conveniente no cercenar su contenido:

Don Carmelo Vicent lleva echada sobre sus hombros una capa oscura. Habla despacio y tiene una gran viveza en la mirada.

- Recuerdo la primera vez que oí el nombre del maestro Palau. Fue en Moncada, hace muchísimos años. Un amigo mío cantante, Martí, no cesaba de alabarme un motete de don Manuel. Después, coincidimos en algunas tertulias. Mi admiración hacia él crecía. Más tarde, emparentamos y nació la amistad.

- Don Manuel, ¿hubiera preferido que su hija se hubiese casado con algún músico en lugar de un escultor?

Octavio, hijo de don Carmelo Vicent, tiene un divertido gesto de protesta.

²²⁶ RODRIGUEZ RUIZ, M.; Las exposiciones de pintura en Alicante 1950-1975, reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local, Valencia, Universitat Politècnica de València, Tesis Doctoral, 2001, (primera edición publicada 2013), p.87

²²⁷ *Levante*, Valencia, 17 de diciembre de 1957.

- No. Todos somos artistas. Estamos unidos por idénticos ideales. Además, la profesión no tiene importancia, los auténticos valores radican en la persona.

- Yo, particularmente, siento una gran admiración por las artes plásticas. Cualquier obra arquitectónica llega a emocionarme. Baste decir que mi sensibilidad parece siempre virgen al contemplar la Lonja.

Don Carmelo Vicent sonrío al oír a don Manuel.

- El maestro -dice- habla con gran conocimiento de las artes plásticas. Yo no puedo hacer lo mismo sobre el tema de la música. Sin embargo, la suya me emociona, me llega muy dentro.

- ¿Cuántas imágenes llevas talladas?

- No lo sé, quizás más de dos mil. Especialmente figuras de la Pasión y Cristos.

- ¿Alguna imagen preferida?

- La de Jesús crucificado.

- ¿Con cuál ganó la Medalla Nacional?

- Con un Cristo yacente.

- ¿Conserva algún recuerdo sentimental de sus obras?

(No sé si hay melancolía en la mirada del viejo escultor)

- Estaba terminando el Cristo de Jérica cuando una ancianita se detuvo ante la puerta del taller. No cesaba de mirar la imagen, y por fin me preguntó "¿Me deja entrar a verlo?" La hice pasar y, entonces, contemplando al Señor, exclamó "¡Me dan ganas de rezar!". Me conmovieron las palabras de la pobre mujer. Ha sido la frase más elogiosa que he recibido.

- ¿El mayor obstáculo que ha de vencer en su trabajo?

- La imposición del cliente.

Hay sinceridad en las afirmaciones de don Carmelo Vicent, cuyas obras rezuman una tremenda espiritualidad.

[...]

Me dirijo a don Manuel Palau.

- ¿Tiene fe en la inspiración?

- Creo en la inspiración de origen divino. Somos como un instrumento más o menos apto. Este instrumento puede interesar por lo que dice cuando se siente impregnado metafísicamente, sobrehumanamente. Si calla el Espíritu Santo, ya no puede interesar nuestro instrumento.

El maestro Palau hace una pequeña pausa para terminar diciendo:

- Alguien dicta dentro de mí, yo escribo.

- ¿Quiere hablarme de la música valenciana?

- Existe, desde luego; se ha ido transmitiendo oralmente de generación en generación por gente sencilla: labradores, marineros, niños, etc. Es la música "popular", de ningún modo la popularizada. Sus influencias obedecen al clima; pertenece a la música de la cuenca mediterránea. Así, la leyenda de la flor "el liri blau", existe en Valencia, Alicante, Castellón, Tarragona, Chipre y Egipto. Hay, también, canciones infantiles de muy parecido o idéntico contenido y música en Valencia y Francia. En Onteniente, por ejemplo, tenemos la canción: "Tamboret si vas a França", con el mismo ritmo que en el país vecino los niños cantan: "J'ai trois tambours". Y no olvidemos las canciones de cuna de nuestra tierra que hallan eco en el Caucaso.

- ¿Principales compositores que han elaborado música valenciana?

- Juan Bautista Comes (transición del siglo XVI y XVII) y, de otra manera más concreta, Salvador Giner (transición del siglo XIX al XX).

- ¿Es notable la influencia que ejerció la música italiana en Comes?

- Sí es verdad que ha habido una trasplatación en España de una técnica palestriniana; Victoria no hizo otra cosa que tomarla como vehículo para expresar sus ideas como sacerdote y artista, y Comes tomó el aspecto más externo del arte pluricoral italiano.

- ¿Qué nombres colocaría usted en la cumbre de la vanguardia musical?

- Schönberg y Alban Berg. La dodecafonía tiene como maestro que pontifica a Schönberg y como músico auténtico a Alban Berg.

Don Manuel Palau, destacada personalidad de la música contemporánea española, director de nuestro Conservatorio y autor de incontables obras, entre las que citamos: "Monigotes", "Marcha burlesca", "Mascarada sarcástica", "Danza Ibérica", etc, confiesa con esa sencillez tan suya, tan espontánea:

- En realidad todas las obras me han dado oficio, pero soy un poco altivo como músico; hay algunas que no sé lo que daría para que desapareciesen todas sus ediciones.

[...]

Ahora es Octavio Vicent, profesor-como su padre-de la Escuela Superior de Bellas Artes, quien habla:

- Valencia no tiene proyección artística; nadie se hace eco de lo que ocurre en nuestra ciudad. Si el clasicismo es ir recopilando valores, lo soy. Sin embargo, no me considero ni académico ni moderno. Busco el equilibrio de fondo y forma. Esta actitud es la adoptada por los escultores que en la actualidad más admiro: Manzú, Marino Marini, y el Greco.

- ¿Qué opina del movimiento moderno?

- Está lleno de intransigencia y fanatismo.

- ¿Le satisfizo la primera medalla de la Nacional?

- No mucho. Me llegaba tarde. Yo creí merecerla en el concurso que me dieron la tercera. Aquél año, además, iba a celebrarse la cacareada Exposición Hispanoamericana y el ambiente que rodeó a la Nacional no fue favorecedor.

- ¿Cuál es el panorama del arte?

- ¿En el campo de la escultura? No hay tradición escultórica. Las obras de Damian Forment no las conocemos y Vergara no tiene trascendencia fuera de Valencia.

- ¿Benlliure?

- Abre un ciclo, quizás influido por los catalanes.

Octavio Vicent se siente vinculado a Italia. Dos veces ha ido, ebrio de estudio y de trabajo.

- ¿Se considera clásico? ¿Cuál es el núcleo escultórico y pictórico valenciano?

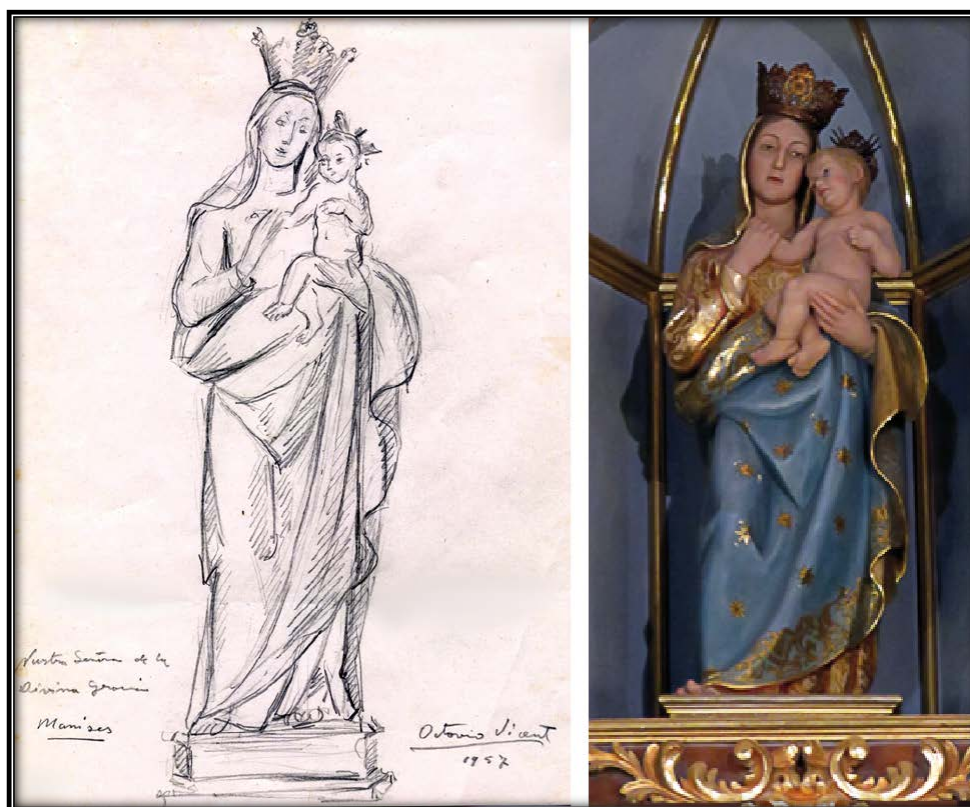
- El núcleo de escultores equivale a la tercera parte del de los pintores -sonríe bromista- pero contamos con seis medallas nacionales: Capuz, Navarro, Vicente Beltrán, Ramón Mateu, mi padre y yo; mientras que ellos solo poseen tres: Benedito, Genaro Lahuerta y Lozano.

- ¿Qué opina del cliente?

Octavio Vicent responde siempre con prontitud, con certeza.

- ¡Qué voy a decir! El cliente supone una razón económica; a veces uno se ve obligado a claudicar. Entre lo que yo siento y lo que me pide el cliente hay siempre divorcio. Claro que, en algunos casos, el cliente favorece y a él se debe un éxito... ¿cómo olvidar al papa Julio II, que obligó a pintar a Miguel Ángel la Capilla Sixtina?

La conversación se generaliza. Los tres artistas exponen sus argumentos y los comenta. Un lazo afectivo, íntimo, parece unir al compositor y a los escultores.²²⁸



Nuestra Señora de la Divina Gracia. Manises

El mismo año de 1957 Octavio Vicent realizó una talla en madera policromada dedicada a "Nuestra Señora de la Divina Gracia" destinada a la parroquia de San

²²⁸ *Levante*, Valencia, 13 de enero de 1957.

Juan Bautista de Manises. El párroco a la sazón, José Granell Cardo, encargó esta obra para sustituir a otra desaparecida durante la Guerra Civil. La petición fue aprobada el 10 de agosto de 1957. El precio de la obra ascendió a 11.000 pesetas.²²⁹ La imagen tenía que ser una réplica de la Virgen de Porta-Coeli, obra de Ignacio Vergara, que preside el retablo mayor de la Catedral de Valencia. Sin embargo, nuestro escultor optó por realizar una versión de la misma. Así lo vio el diario "Las Provincias":

Al escultor le habían pedido los de Manises una copia o replica de esta famosa imagen de Vergara. Pero el artista pensó [...] que no debía hacerse una réplica servil [...] Podía hacerse, eso sí, una talla inspirada en esa imagen.²³⁰

No son tan comunes las obras en el exterior de los templos y la restauración de su patrimonio mueble, aunque en el caso de Octavio Vicent podemos citar la efigie del santo titular en la parroquia de San Juan Bautista de Manises, dedicado a este mismo santo; así mismo, destaca un *San Honorato* para otra iglesia parroquial de la misma advocación, aunque situada en este caso en Vinalesa. Emplazadas ambas en hornacinas sobre sus puertas principales, decoran las fachas de estas dos iglesias valencianas.



San Juan Bautista. Manises

²²⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 30/57.

²³⁰ *Las Provincias*, Valencia, 6 de agosto de 1957.

2.17.- EL ÓBITO DE CARMELO VICENT. NUEVAS OPOSICIONES DOCENTES (1957 – 1958)

Con el ocaso del siguiente año, 1957, el fatídico día 10 de las calendas de noviembre, falleció su padre, Carmelo Vicent Suria, a la edad de 68 años. Dos años más tarde, el diario *Levante* se hace eco del aniversario del óbito del insigne escultor. Guillot Carratalá traza una semblanza del progenitor de nuestro escultor con una profunda admiración en donde destaca la escultura de pequeño formato y las tallas imagineras. Trasciende su personalidad desde la humildad a los reconocimientos nacionales que le fueron otorgados:

Honras fúnebres debieran ser las que volviéramos a dedicar al ilustre artista valenciano. Carmelo Vicent perteneció a uno de los ciclos de la escultura valenciana más brillantes que hemos tenido; fue un riguroso artista en los cánones de una disciplina realista, que inspiró a muchos maestros de su tiempo. Hace dos años que se nos fue, en un mes triste de noviembre, cuando el cielo preñado de nubes entristece el espíritu. No era el maestro muy viejo aún: un poco más del medio siglo cuando acabó su vida. Trabajos, esfuerzos, lucha o alegrías le hicieron sucumbir, y Valencia quedó sin un artista menos que le honraba.

Carmelo Vicent Suria había nacido en Valencia en 1891, y siendo sus padres labradores, ejerció esta labor hasta los diez años, en que dejó la tierra y comenzó a tallar la madera en el taller de un santero de los muchos que hubo en Valencia, al mismo tiempo que cursaba estudios en la Escuela de Artes y Oficios. Era Carmelo un mozo despierto para las Bellas Artes y de una inspiración propia y natural, por lo que modelaba pequeñas figuritas (no como las de fray Capuz del barroquismo valenciano) que eran admiradas por sus profesores como una auténtica formación didáctica que presagiaba buenos frutos.

Pasando los años hubo de hacer una selección de sus obras que expuso en la sala del Museo de Arte Moderno de Madrid, presentando entre ellas una cabeza de vieja aldeana a la que Francés, que firmaba entonces "Silvio Lago" en "La Esfera", dedicó elogios sin fin, porque el arte de Carmelo Vicent tenía una emoción palpitante propia de un cerebro privilegiado. Carmelo Vicent era más tarde, el artista que trabajaba todas las materias; la madera, la piedra, el mármol, el metal, para llegar a ser un imaginero que venía a respetar los cánones tradicionales dentro de un estilo admirable, que nos recordaba a los mejores escultores del pasado valenciano. Ciertamente es que Sevilla se llevó la palma en la imaginería de su tiempo, más no quedó atrás Valencia en producción escultórica, que llenó un espacio grande dentro de nuestra Patria y fuera de ella, con Damián Forment, los Vergara y la extensa obra de Esteve y Bonet.

Carmelo Vicent asistió a las Nacionales, ganando premios y medallas extraordinarios, presentando en 1.917 "El primer lloro" y "Primavera". En 1.920 fue premiado con tercera medalla y otra tercera en 1.926. En 1.930 envió "Eva, la esclava eterna", talla policromada que obtuvo una segunda medalla, y alcanzó un éxito total con su obra de 1.934 "Dirt track", que elogiaron hasta sus enemigos del jurado. Su trabajo no se detuvo nunca y su taller tomó un incremento de fama nacional, por cuanto alguno de los jóvenes escultores de hoy, maestros ya consagrados; su hijo Octavio, Mustieles, Pastor, Penella y Casterá que aprendieron de su obrador y partieron de allí para Roma, supieron honrar al maestro, ayudándole con pleitesía y admiración eternamente.

La obra de Carmelo Vicent se encuentra en esos años de lucha gigantesca e ignorada por el pueblo; más él trabaja y deja obras de imaginaria tan importantes como el San Francisco Javier, un Descendimiento en piedra, del cual publicamos un fragmento del cuerpo de Cristo; San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, Santa Teresa de Jesús, la Dolorosa, un Cristo en la cruz y una estatua de Simón Rojas, imágenes valiosas que logra presentar en la Primera Bienal de Madrid, y que aquella Cabeza de Jesús policromada era la mejor entonces del triste certamen en que Vicent salía triunfante sobre todos los escultores mixtificados. En 1941 obtuvo primera medalla por sus tallas "Redención", cabeza en piedra y "El Bautista", en madera.

La escultura profana no dejó de cultivarla; pues conocemos obras tan admirables como "Levantina", "El taquígrafo Martí" para Játiva, "La nodriza", "Abstracción" y "Sonrisa infantil", entre otras que le valieron premios y gloria. En los últimos años de trabajo por el año 1.956 le vimos atareado en un trabajo importante que América le había encargado: eran unos frisos en relieve con figuras que simbolizaban las faenas del campo, la familia y la fraternidad de los pueblos unidos.

Era Carmelo Vicent Suria. Académico de San Carlos y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia. Llegó a todo, pero gozó sobre la vida por el arte que sentía y hubiese llegado a realizar esas soñadas obras que siempre quedan en la ilusión del artista ignoradas, sin descubrir, ocultas en el corazón del maestro, que son las predilectas del artista y no se llegan a ver porque la vida es corta. Su recuerdo quedará perenne entre los amantes del arte valenciano.²³¹

Empero, no obstante, el ánimo de Octavio Vicent no decae. Antes bien, al contrario, su carrera artística prosigue *in crescendo*, jalonada por un sinfín de galardones y encargos.

²³¹ *Las Provincias*, Valencia, 29 de noviembre de 1.959.

Poco después del fallecimiento de su padre, la prensa alicantina, por fin, se hizo eco de la Primera Medalla que obtuvo en la Exposición de Escultura Mediterránea organizada por la Diputación Provincial de Alicante.

Tres años después de haber obtenido este galardón, la prensa alicantina le dedicó una interesante entrevista, firmada por Vidal Masanet. En ella reconoce la preferencia de Vicent por la literatura de Gabriel Miró y su relación emotiva con la provincia de Alicante:

La firma de los Vicent es conocida en Alicante. Han realizado el altar mayor con imágenes de Jijona; la imagen de San José en Santa María de Elche; en Crevillente, el paso del "Descendimiento", así como el de la "Soledad" y entre otras muchas obras, el San Miguel de la I. Colegial de San Nicolás de Alicante.

- Yo he estado dos años pensionado en Roma, y otros dos, en la capital francesa.

- ¿Qué representan para usted los premios en los certámenes?

- No se es más o menos artista por la cantidad de distinciones, más bien estas proporcionan nuevos caminos, o dicho de otra forma, son una necesidad para un mejor desenvolvimiento.

- ¿La obra más importante, cumplida por encargo?

- El Vía Crucis hecho y enviado a Nicaragua. Cada "estación" tiene 2 metros de ancho por 1'40 de alto.

- ¿Presupuesto?

- Doscientas noventa mil pesetas. La obra costó dos años de trabajo.

- Su padre, consagrado toda la vida al arte, ¿ha muerto rico?

- El trabajo le ha permitido llevar la familia adelante. Hemos heredado una riqueza espiritual, pero en el aspecto material, nada. Bien puede decirse que a su fallecimiento era pobre de solemnidad. El taller es alquilado. Ni eso es nuestro.

- ¿Cómo fue presentarse al certamen alicantino?

-Por simpatía. Yo soy alicantino en esencia, y sin duda, por influencia de Gabriel Miró, a quien he leído hasta saciarme. Por otro lado, aquí poseo excelentes amigos. Me consideraba obligado a presentar una obra y además me interesaba, porque la Exposición alicantina cuenta y mucho en el ámbito nacional artístico.

- ¿Hizo la escultura expresamente para presentarla aquí?

- La tenía hecha. Me sirvió de modelo una bailarina. Posó para mis alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes.

- ¿Cuál es el estilo de su obra premiada?

- Yo diría que no es un alarde de investigación estética dentro del campo modernista, Traté de plasmar la simplificación, modelando lo que pudiéramos llamar la poesía estética. Y aún en ese terreno, y ante mis alumnos, en la ejecución de sus trabajos respectivos, concedí amplia libertad.

- Sincérese: ¿Cuánto le ha costado la obra premiada?

-Solamente de fundir, siete mil pesetas. Es de bronce, y por cierto, un alarde de fundición.

- ¿La hubiese vendido por las doce mil quinientas pesetas, cifra que percibirá por el premio?

- No, señor. Me la hubiese quedado. Ahora bien: la satisfacción moral no tiene precio.

- ¿Y teniendo en cuenta que el modelo a escayola está en su poder, no sacará copias?

- No sería honrado hacerlo.

Honradez, sobre todo.²³²

Será en estos momentos cuando Octavio Vicent nos aporte una clave de su ideario estético, hasta ahora inconfesado: la *autenticidad* de la escultura. A diferencia de otros estilos escultóricos, como por ejemplo el neoclasicismo napoleónico, en donde, como bien afirma Hugh Honour, "*solamente perdura la cascara de la almendra formal neoclásica, pero falta su corazón, vacua de*

²³² *Información*, Madrid, 12 de enero de 1.958.

contenido”, para Vicent la escultura debe de tener un mensaje y transmitir la idea miguelangelesca de la esencia más allá de la materia. Esto también se aprecia en el escultor impresionista francés Rodin, uno de sus artistas más admirados. Vicent no se opone a la escultura abstracta, un camino que es consecuencia natural de una necesidad expresiva en la que se desenvuelve la personalidad del artista abstracto. Al tiempo, vuelve sobre una de las claves estéticas de su poética: la poetización de la escultura, y la conciliación de la modernidad con la herencia ibérica mediterránea, amalgamada por la forma clásica heredada de Grecia y de Italia. Así lo manifestó al rotativo madrileño *Información*:

Concretándose a su obra personal, Vicent Cortina nos dice:

Mi aspiración es poetizarla. Persigo la pureza de los volúmenes dentro de una línea moderna, pero sin renunciar a la permanente vigencia del concepto ibérico-mediterráneo, entendiéndolo como tal el equilibrio de la forma clásica llegada de Grecia a través de Italia, sur de Francia y Cataluña, con la lírica oriental que, procedente de Persia, se ha ido transformando a su pasado por Egipto y todo el Norte de África hasta fundirse con la espiritualidad ideológica peninsular en nuestra región, más concretamente en La Alcudia, centro espiritual de incalculable valor en el orden artístico español.

Dentro de este concepto de la escultura-sigue explicándome Octavio Vicent-hay artistas muy interesantes dentro y fuera de nuestra nación. Por ejemplo: en Italia tenemos a Marino Marini, Manzú y Mafrini, cuya genialidad no debe ser empañada por objeciones partidistas. Y en casa, los Maillol, Clará y Rebull son auténticos valores contemporáneos, cuyas obras son verdaderos ejemplos de austeridad.

Con las palabras anteriores, el escultor valenciano ha puntualizado su pensamiento, que discurre con serenidad, sin afectación, conforme siempre con un sentido responsable de la misión que incumbe al artista. La obra y su razón acreditan en Octavio Vicent Cortina un fondo de gran humanidad, y siempre en él la pesadilla de una superación que persigue sin tregua, con estudio permanente del mundo y sus artistas. Italia y Francia le son familiares. Ahora vuelve otra vez a Italia. Y es que Italia sigue siendo en escultura la fuente de la vitalidad!²³³

²³³ *Información*, Madrid, 4 de agosto de 1.958.

2.18.- PRIMER PREMIO EN LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. NUEVAS OPOSICIONES DOCENTES (1958 – 1959)

En el año 1958, Octavio Vicent ganó por oposición libre la plaza de profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en la especialidad de Modelado, al mismo tiempo que su contemporáneo José Esteve Edo consiguió la plaza de Modelado de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo.²³⁴ Nuestro escultor frisaba, entonces, los 44 años. Mas la anualidad de 1958 no sólo fue fructífera en el orbe académico, sino también en el artístico. Así, obtuvo el Primer Premio Nacional de Bellas Artes, en la especialidad de Escultura, con el tema impuesto de *Una fuente para una plaza pública*. El jurado estuvo integrado, entre otros, por el Marqués de Lozoya y José Camón Aznar. El diario *Levante* lo reflejó en un pequeño *suelto* en donde hizo constar la relación de premiados: junto a Octavio Vicent, Premio Nacional, Julio López Hernández, y Fernando Higuera, accésits. El Premio Nacional de pintura fue para Juan Manuel Caneja y el accésit para Joaquín Michavila.²³⁵ Sin embargo, en el rotativo *Las Provincias*, el crítico Eduardo López-Chavarri Andújar, hijo del compositor, musicólogo, ensayista y musicógrafo Eduardo López-Chavarri Marco, adivinó la querencia que ya nos confesó en su momento Octavio Vicent hacia las fuentes barrocas italianas, y destacó la habilidad de Octavio Vicent al saber encajar una fuente en un contexto urbano:

El escultor que realice una fuente ha de tener, asimismo, un íntimo sentido arquitectural, para que en determinadas condiciones, su obra no aparezca desligada del sitio en que esté realizada. A la memoria vienen las fuentes de Roma, erigidas por los grandes artistas, escultores y arquitectos. Un escultor no puede ser ajeno a la arquitectura, puesto que sus personales creaciones han de relacionarse con el espacio en que hayan de ser colocadas sus estatuas, masas de edificios o de jardinería que las rodeen, nivel del terreno, luz adecuada, y variedad de puntos de vista bajo los cuales la obra del escultor haya de ser contemplada. Hasta la altura y formas de los surtidores de agua pueden influir en la belleza de la obra escultórica.

Bien puede verse que la exquisita sensibilidad de Octavio Vicent ha sabido sentir intensamente las condiciones estéticas de su obra, y

²³⁴ *Levante*, Valencia, 29 de octubre de 1959.

²³⁵ *Levante*, Valencia, 16 de diciembre de 1958.

realizar según las exigencias del asunto y del lugar en que su obra está situada.²³⁶

Vicent inicia una nueva perspectiva en su carrera artística al transmitir sus dotes urbanísticas, las cuales le acompañarían en sus realizaciones de monumentos *au plein air* en el futuro. Coetáneamente, vio la luz su obra *Después del baño*, una delicada fémina. A partir de ahora, sus premios y reconocimientos se multiplicaron.



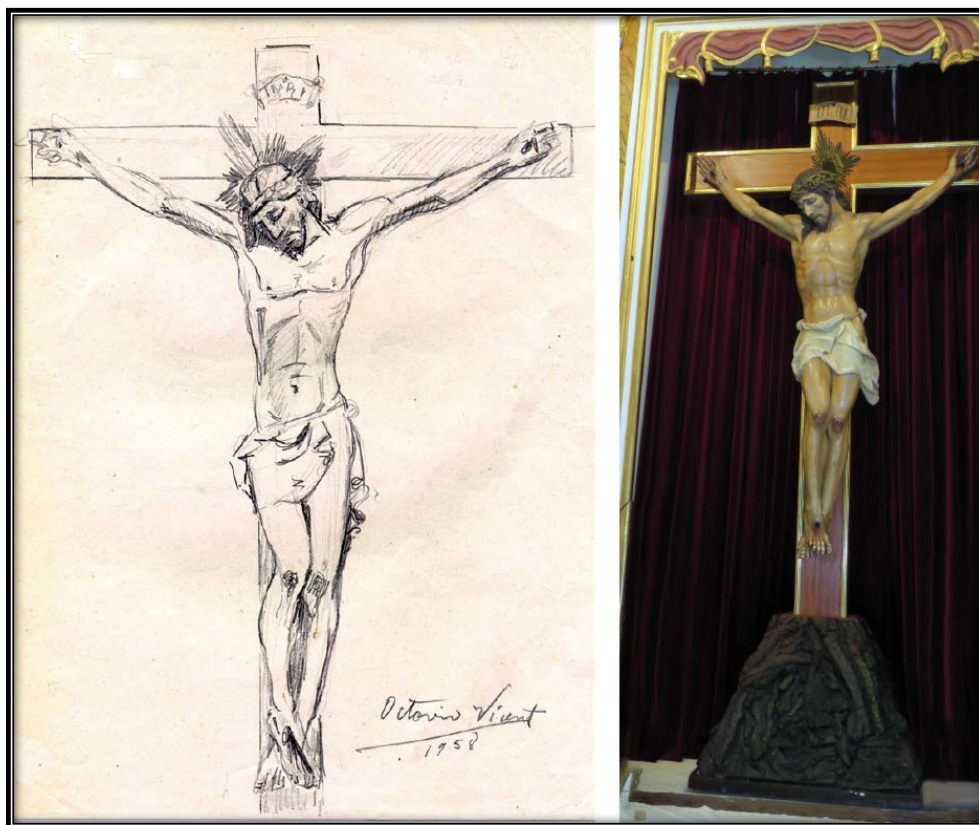
Después del Baño. Bronce. 1958

El 18 de agosto de 1958, Octavio Vicent fue miembro del tribunal en el concurso-oposición a la cátedra de Modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. El jurado estuvo compuesto por Juan Bautista Adsuara, Federico Marés, Enrique Pérez Comendador, José Planes y nuestro escultor. Otorgaron por unanimidad esta cátedra a Juan Luis Vassallo.²³⁷

²³⁶ *Las Provincias*, Valencia, 18 de diciembre de 1.958

²³⁷ VASSALLO MAGRO, M.: *Juan Luis Vassallo, vida y obra escultórica*. Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 2014, p.158

En este mismo año suscitó el interés de la prensa por su obra imaginera. El crítico de arte Cecilio Barberán utiliza a Vicent como trasunto para reivindicar la vigencia y frescura de la imaginería religiosa española. Barberán considera a Vicent como un genuino heredero de la imaginería religiosa. Cita entre sus obras notables el *Cristo Yacente* que labró para la parroquia de Cheste, donde se acusa la estilización de las imágenes románicas y la tradición naturalista castellana, el *San Francisco de Borja*, cincelado para el Palacio Ducal de Gandía, definido como una muestra de barroquismo valenciano, y la *Virgen de la Soledad* para la Iglesia de Crevillente.²³⁸



Boceto y obra terminada. Santísimo Cristo del Amparo

El 5 de septiembre de 1958, el Arzobispado de Valencia aprobó un encargo para la localidad de Vall d'Ebo. Un "*Santísimo Cristo del Amparo*". La petición de la talla en madera policromada, anduvo a cargo del párroco de la Iglesia de San Miguel Arcángel, Don Tiburcio Peiró y Tormo. Su precio ascendió a 13.000 pesetas.²³⁹

²³⁸ *ABC*, Madrid, 3 de abril de 1.958.

²³⁹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/23.

Durante el año 1959 le continuaron encargando obras de estatuaria sacra. José Miret Romero, feligrés de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Gandía sufragó una imagen del *Sagrado Corazón de Jesús*. La talla, en madera de pino de Suecia policromada, alcanzó 1'80 m de altura y un precio de 20.000 pesetas. El párroco de la Colegiata Ducal, Ángel Capilla Pérez, realizó la petición, que fue aprobada el 11 de julio de 1959.²⁴⁰



San José obrero. Enguera

Otra talla más fue la de *San José Obrero*, destinada a la Parroquia de San Miguel Arcángel de Enguera. Ejercía de párroco Don Miguel Roses Ibáñez. La talla en madera de pino policromada alcanzó unas medidas de 1,35 metros y alcanzó un coste de 18.000 pesetas. La solicitud fue aprobada el 5 de octubre de 1959 y costada por el Excmo. Sr. Don Eduardo López Palop, hijo ilustre de la villa de Enguera, miembro de la Comisión de Leyes Fundamentales del Estado Franquista.²⁴¹

²⁴⁰ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/126.

²⁴¹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/80.



Detalles obra San José obrero

2.19.- EL PREMIO GUADALQUIVIR. OCTAVIO VICENT, CON ELIA AJOLFI Y HUBERT DALWOOD (1959 – 1960)

Con el arribo de 1959, la Real Academia Santa Isabel de Hungría de Sevilla le concedió el Premio Guadalquivir con un tema libre que representa el *Reposo*, de 96 cms. de altura, perteneciente hoy a una colección particular. Con motivo de este premio, el diario *Levante* le dedicó un *suelto* felicitándole por el galardón hispalense.²⁴² En el mes de marzo de 2009 sería instalada una copia en la Plaza Mosén Ballester de Villareal (Castellón).

El verano de 1959 es trascendental para nuestra investigación, por las conexiones entre Octavio Vicent, Elia Ajolfi y Hubert Dalwood, con ocasión de una visita a la Iglesia de San Tomè, en la ciudad italiana de Bérgamo, que compartió con los anteriores. Pero analicemos esta cuestión con minuciosidad. Vicent no solo sentía querencias hacia la imaginería tradicional española y los escultores catalanes, sino que, merced a sus estancias en Italia, los frecuentes contactos con el bergamasco Elia Ajolfi le abrieron la puerta a los escultores contemporáneos italianos, a los que Vicent no dudó en tributarles admiración como hemos citado anteriormente: Giacomo Manzù y Marino Marini, entre otros. Fue en San Tomè donde tomó contacto con el escultor inglés Hubert Dalwood, tal y como acredita el rotativo bergamasco *Giornale del Popolo*.

²⁴² *Levante*, 21 de octubre de 1.959.

VILLA D'ALMÈ.¹⁷- Nella giornata odierna, lo scultore bergamasco Elia Ajolfi ha accompagnato la visita al tempio di Santo Tomè, lo scultore Hubert Dalwood di Londra, qualificato esponente della corrente moderna inglese di scultura, ed il prof. Vincent Octavio, docente all'Accademia di Belle Arti di Valencia, scultore che si rialaccia alla tradizione verista.

La foto mostra l'esterno del prezioso tempio le cui origini si perdono nella notte dei tempi; a sistema centrale, esso viene attribuito da molti critici al periodo pre-romanico anche se, risalendo nel tempo, si ha ragione di credere che il tempio sia sorto, molto probabilmente, sull'area di un'antica costruzione romana.²⁴³

Creemos que es de singular trascendencia explicar las simpatías estéticas que Vicent y Dalwood tenían en común. Sabemos que Dalwood estuvo en Yugoslavia en 1948 para trabajar en la construcción de una autopista de Belgrado a Zagreb dentro del plan quinquenal de desarrollo planificado por Josip Broz, *Tito*. Escéptico hacia el comunismo, realmente Dalwood viajó a Croacia para conocer la escultura de Iván Mestrovich.²⁴⁴ En octubre de 1950 Dalwood se trasladó a Italia con una beca del gobierno italiano y trabajó en una fundición de bronce en Milán con obras de Giacomo Manzú y Marino Marini a quién, a la sazón, conoció.²⁴⁵ El mismo Dalwood reconoce la influencia de Brancusi en su obra, en cuyo estudio se encontraba durante 1951. Con la llegada de 1955, conoció a Henry Moore, y el propio Hubert Dalwood reconocerá la influencia de éste en su escultura. Durante los años 1958 y 1959, Dalwood visita Bérgamo. Como acabamos de ver, está documentado el encuentro el 18 de agosto de 1959 de Hubert Dalwood y su familia, Elia Ajolfi y Octavio Vicent.²⁴⁶

No en vano, son sustanciales los aspectos en común entre Dalwood y Octavio Vicent al igual que la querencia hacia una eliminación de lo superfluo y una conexión minimalista –que, en el caso de Dalwood, se canaliza hacia sus esculturas postreras

²⁴³ *Giornale del Popolo*, Bérgamo, 18 agosto de 1959.

²⁴⁴ *Hubert Dalwood. The title biography*. En: www.hubertdalwood.com (Consultada el 9 de mayo de 2015).

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Para ampliar información sobre Dalwood, cfr: STEPHENS, C: *The sculpture of Hubert Dalwood*. Londres, Henry Mooore Foundation, 1.999.

basadas en jardines y paisajes zen- al tiempo que insufla un sentido orgánico y de corporeidad en la escultura, monumental y ascética.²⁴⁷



Corazón de María. Hermanitas de la Caridad.
Valencia



Detalle Corazón de María

A lo largo de su trayectoria artística, Octavio Vicent reservó en escasas ocasiones la piedra para su escultura sacra. Sin embargo, esta década realizó un

Otro seguidor de Mestrovich, el colombiano Miguel Sopó Duque, alumno del mismo desde 1947, realiza un viaje por Italia y España entre 1.955 y 1.958. En España visitó el taller del escultor Victorio Macho, otro artista admirado por Vicent. Seguidor de la obra de Miguel Ángel durante su estancia en Italia, el colombiano también deseaba eliminar lo superfluo en la escultura y conseguir un lenguaje depurado de la forma y el volumen escultórico. Sopó y Elia Ajolfi se conocieron en la XIII Bienal de Venecia en 1947.²⁴⁸ Así mismo, Miguel Sopó Duque estudió la obra de Giotto y Cimabue, seguidos igualmente por Vicent, así como el cultivo de la talla en piedra y madera, el relieve "*Raza*" y el bulto redondo "*Aguadora*", esculturas ambas realizadas ya en 1940, y una "*Maternidad*" de 1944 con patentes similitudes a "*Nido humano*" de Vicent.²⁴⁹

²⁴⁷ Ibídem. (Chris Stephens desarrolla el minimalismo de Dalwood en su biografía).

²⁴⁸ http://www.comune.carrara.ms.it/Allegati/701_633512052933125000.pdf (Consultado el 10 de mayo de 2015).

²⁴⁹ FERRER BARRERA, G.: *Miguel Sopó Duque, escultor. Vida y obra*. Bogotá, Ediciones Visuales Dar, 2004.

encargo monumental para las Hermanitas de la Caridad de los Desamparados: se trata de un "*Corazón de María*", para su sede central en Valencia".

2.20.- ENCARGOS IMAGINEROS Y PROFANOS (1960 – 1962)

En los albores de 1960, modela el *Busto de Quevedo* para la localidad de Villanueva de los Infantes, en la provincia de Ciudad Real.²⁵⁰ El busto fue ubicado en la plaza de Santo Domingo. Ha menester agregar que el escritor conceptista pasó la última etapa de su vida en un pueblecito manchego: Torre de Juan Abad. Cuando el escritor se sintió enfermo de gravedad, en aras de ser mejor atendido, se trasladó a una población mucho mayor, Villanueva de los Infantes, que dista veinte kilómetros de la anterior. Allí encontró Quevedo remedio para sus dolencias. En el Convento de los PP. Dominicos fue atendido por los frailes que pusieron a su disposición toda su ciencia.



Boceto busto a Quevedo

En esta entrevista quizás un tanto descriptiva, a cargo de Ros Marín, Octavio Vicent nos aporta algunos datos interesantes. Amén de su consabida admiración por los artistas italianos del Renacimiento, Donatello y Miguel Ángel, se reafirma en la herencia mediterránea de Clará y Capuz, las huellas de Victorio Macho y de Enrique Pérez Comendador; pero también la influencia manifiesta, explícita, de los italianos coetáneos, Marino Marini y Giacomo Manzú. Otro dato nada desdeñable,

²⁵⁰ Ha menester agregar que Octavio Vicent recibió otros dos encargos procedentes de Villanueva de los Infantes en el año 1962. Se trata de dos tallas imagineras sitas en el retablo de la Iglesia de San Andrés, una dedicada al fraile ascético agustino Santo Tomás de Villanueva y otra dedicada a Santa María Magdalena. La primera ya fue tratada por su padre en una efigie de mármol ubicada junto a la misma parroquia y solicitada por el Ayuntamiento de la localidad para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Santo Tomás, acaecida el 9 de septiembre de 1555 en Valencia. Fue el aparejador municipal de la localidad infanteña, Vicente López Carricajo, quién escogió a ambos escultores Vicent para tales cometidos.

éste de carácter biográfico, es la razón de su estancia en París para estudiar la escultura gótica francesa:

Le acompañan dos o tres ayudantes. En el centro del local -un local no muy amplio, en planta baja, enfrente mismo del río-, la naciente figura en barro aún, de don Francisco de Quevedo y Villegas. El autor retoca, tras el estudio en un retrato, la abundante cabellera del creador de tanta prosa inmortal, de tan bellos sonetos.

¿Más pensiones o becas, Octavio?

Más adelante, obtuve una beca del ministerio de educación nacional para estudiar en Roma los métodos pedagógicos de las Escuelas de Bellas Artes.

¿Y luego otras?

Estuve también en París, estudiando la escultura gótica francesa. Aquello gracias a un intercambio cultural. Más tarde, en Perugia, en un cursillo sobre "Historia del Arte Italiano"

[...]

Pertenezco a un sector que podríamos llamar de "clásico moderno". Julio Antonio y Maillol-el primero inspirado en los retratos romanos, el segundo en el arte arcaico griego inauguraron una etapa en la estética de la escultura española; yo pertenezco a esta escuela, que es puramente mediterránea-Clará, Capuz...-, aunque ya influido por los restantes escultores de la península; Macho, Comendador...

¿Hoy que busca, a qué aspira?

Sin renunciar a esta escuela, influye en mí la escultura clásica contemporánea de los artistas italianos: Marini, Manzú...-que se inspiran en el arte etrusco y del Quattrocento toscano buscando el expresionismo, la sensibilidad de lo que quizá carece algo nuestra escultura.

¿El panorama que se abre ante el artista, ante el escultor, cómo es?

Las tendencias de las que he hablado están siendo avasalladas por corrientes abstractas, que están llevando al arte a un callejón sin salida.

¿Triunfarán?

No pueden; ya están quemando los últimos cartuchos.

Sin embargo, dan guerra...

Aunque en ciertos sectores sociales están triunfando, es muy discutible su calidad. Pasará a la Historia del Arte como una intentona revolucionaria.

[...]

Abra la Historia del Arte: ¿a qué escultor hubiera elegido por maestro?

A Donatello, sin duda.

Continúe con la historia abierta... ¿qué obras admira más?

[...]

Por etapas: "La leona herida", del arte asirio; "El escriba sentado", del egipcio; "Los torsos del Partenón", de Fidias; "Los retratos romanos", de la época republicana; "Las esculturas románicas", del Pórtico de la Gloria", en Santiago; "Las esculturas de la catedral de Reims", y la obra, en su conjunto de Donatello y Miguel Ángel.

¿En qué materia trabaja usted mejor, más a gusto?

En bronce

¿Tema?

El desnudo

Usted hace imaginería: ¿qué prefiere de ella?

La figura de Cristo; y pasajes de la Pasión

¿Actualmente trabaja en una u otra faceta definida?

Hago de todo un poco: talla en madera, en bronce, en piedra...

[...]

Demos fin, Octavio: ¿cómo advierte la actividad artística en cuanto a escultura, de los jóvenes valencianos?

Aun cuando parten de una convicción por una estética tradicional se encuentran un poco coartados por esta avalancha del arte abstracto.

¿Caen en él, con frecuencia?

No; y si alguien cae es para especular.²⁵¹

El mismo año de 1960 se celebró el Primer Salón de Marzo en el Salón Dorado y en los jardines del Palacio de la Generalitat valenciana. Los Salones de Marzo



Monumento a Jaime Chicharro

desempeñaron un importante papel en la difusión de las corrientes crítico-realistas. Fueron organizados en Valencia por *Arte Actual*. Entre sus fundadores se encontraban Octavio Vicent y Andreu Alfaro.²⁵²

Octavio Vicent fue nombrado entonces Secretario de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En el mes de junio, el Ayuntamiento de Burriana inauguró su *Monumento a Jaime Chicharro*.²⁵³ Entretanto, nuestro escultor confesó a M^a Ángeles Arazo, periodista de *Las Provincias*, la importancia de elaborar un monumento público.

Creo que el público no se ha dado cuenta, o no ha apreciado la labor del monumento; claro que igual ocurre con el del Marqués de Campo, de Benlliure, y el dedicado al doctor Moliner, de Capuz, obras que siempre he admirado muchísimo.²⁵⁴

²⁵¹ *Levante*, Valencia, 18 de agosto de 1960.

²⁵² GARNERIA, J.: "Arte Actual". En: PRATS RIVELLES, R. (Ed.): *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano, 1986, pp. 261-262.

²⁵³ *El Monumento a Jaime Chicharro*. Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura. Burriana, 1960.

²⁵⁴ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968. p. 30.

Acerca del encargo de este monumento, ha menester agregar que la comisión encargada anduvo deliberando durante los días 21 y 23 de mayo. Integraron la comisión, entre otros, el arquitecto Manuel Peris y el escultor Alfonso Gabino.

Pero el año 1960 fue pródigo en encargos imagineros.

El activo párroco de San Miguel Arcángel en Vall d'Ebo, Tiburcio Peiró y Tormo, solicitó una imagen de *San José* para sustituir a la que había desaparecido durante la Guerra Civil española. Tal petición, aprobada el 19 de agosto de 1960, fue ejecutada por Octavio Vicent, tallando la imagen en madera de pino de Suecia policromada, y cuyo coste ascendió a 7.000 pesetas.²⁵⁵



Boceto y obra terminada de San José. San Miguel Arcángel en Vall d'Ebo

²⁵⁵ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/6.



San Juan Bautista. Santos Juanes. Valencia

Para la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia talló un *San Juan Bautista*, en madera policromada -2'10 m-. Al año siguiente continuaría trabajando para la misma iglesia, en concreto, un *San Juan Evangelista*, con las mismas dimensiones y materiales.



San Juan Evangelista. Santos Juanes. Valencia

Durante el año 1961 Octavio Vicent anduvo entregado a la imaginería. Nuestro escultor realizó una imagen de *San Lorenzo* de 0.80 ms. de altura destinada al poblado veraniego de Masías; aunque hoy en día se encuentra en la parroquia de San Jaime Apóstol de la localidad de Moncada. El encargo fue realizado por el párroco Jesús Pla Gandía y aprobado por la diócesis valentina el 14 de agosto de 1961. El coste de la talla ascendió a 1500 pesetas.²⁵⁶



Boceto y obra terminada. San Lorenzo

Por su parte, Jesús Pla Gandía, a la sazón párroco de la Iglesia de San Jaime Apóstol de Moncada, solicitó la realización de una talla en madera destinada al poblado veraniego de Masías. Se trataba de una *Virgen de la Asunción*, cuyo coste ascendió a 3.000 pesetas y que alcanzó 0,80 metros de altura.²⁵⁷

Igualmente, realizó para el obispado de Valencia en Venezuela una talla en madera policromada que representa un *Cristo yacente*, a tamaño natural, a comienzos de esta década.

²⁵⁶ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 31/41.

²⁵⁷ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 31/52.

2.21.- EL PREMIO KÁRMÁN (1962)

Tras despuntar el año 1962, le conceden el Premio Kármán en la ciudad hispalense de Sevilla, con un tema libre, un bronce de ochenta centímetros. Estuvo dotado con una cantidad de veinticinco mil pesetas. Cabe decir que el premio lleva el nombre de Josefina Von Kármán, gran admiradora del arte español que con su hermano Theodore, a la sazón ingeniero aeronáutico judío estadounidense, compartió muchas visitas a España. El premio lo otorgaba anualmente la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Esta misma Academia nombró a Theodore Von Kármán académico correspondiente, con residencia en Pasadena (California) en 1955, y en 1958 fue nombrado doctor *honoris causa* por la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sevilla. El propio Octavio Vicent reconoce que tuvo ocasión de convivir durante dos días en Sevilla con el prestigioso ingeniero.²⁵⁸



Cristo yacente. Real Iglesia del Salvador

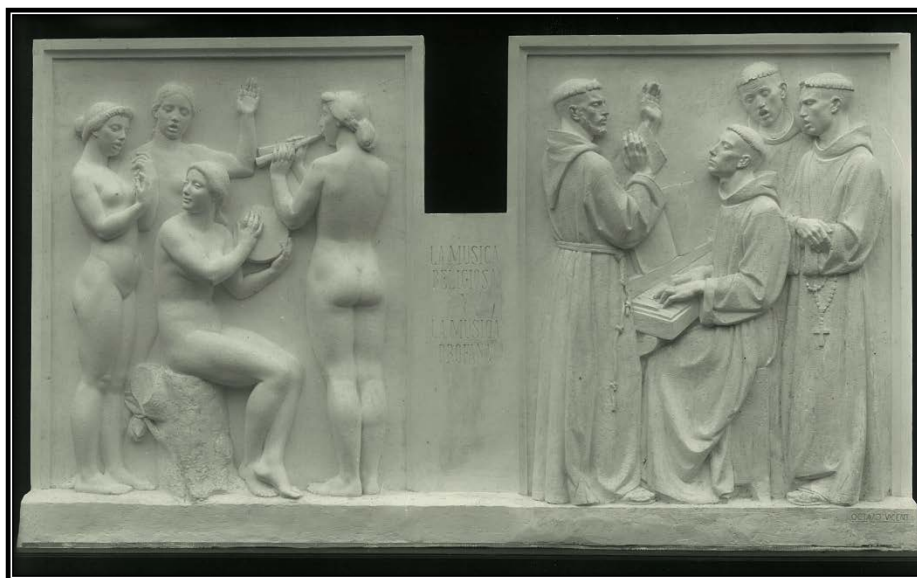
Un encargo imaginero de especial relevancia en 1962 es un "*Cristo Yacente*", para la Iglesia del Santísimo Cristo del Salvador de Valencia, también llamada Real Iglesia del Salvador. Se trata de una talla en madera policromada a tamaño natural. En ella puede apreciarse la sensibilidad de finales del barroco de la escuela castellana

imaginera de Valladolid y del admirado Gregorio Fernández, cuya producción Octavio Vicent conocía bien; puesto que tras la Guerra Civil -recordemos- estuvo becado en Valladolid durante dos años. Este *Cristo Yacente* es para muchos especialistas la obra maestra del arte religioso de Octavio Vicent.²⁵⁹ Recordemos

²⁵⁸ *Levante*, Valencia, 17 de noviembre de 1968.

²⁵⁹ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 66. En opinión del sieteagüense Juan Ángel Blasco Carrascosa, "es una obra maestra en la que se puede observar que la imaginería del Barroco español del siglo XVII –Gregorio Fernández- le influye más que el estilismo italiano o el academicismo cortesano francés."

que el padre de nuestro escultor, Carmelo Vicent, ganó el Primer Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1941 con una talla de esta temática.



Boceto de los relieves. Música Profana - Música Sacra

Octavio Vicent realizó del 20 de febrero al 6 de marzo de este mismo año de 1962 una muestra en la Galería Estil, sita en la calle de Isabel la Católica de Valencia, donde se encontraban sus conocidos relieves dedicados a la *Música Sacra* y la *Música Profana*. Fue su primera exposición individual y también la más completa. Tuvo un gran eco en la prensa. Presentó una treintena de sus bocetos, fruto de su trabajo en el taller y con los alumnos. Entre estos bocetos encontramos la que sería su fuente de aprendizaje e inspiración para algunos de sus monumentos más emblemáticos, así como desnudos femeninos por los que siente especial inclinación: *Adolescente*, *Mediterránea*, *Despertar* y *Muchacha*. El rotativo vespertino valenciano *Jornada*, de inspiración falangista, recogió así los preparativos:

- ¿Cuántas obras presenta?

- Treinta

- ¿Las más importantes?

[...]

- Todas son buenas, pero destacan las primeras y segundas medallas.

- ¿Cuáles son?

- La primera medalla son estas dos figuras; dos desnudos femeninos; las segundas medallas son estos relieves representando la Música Sacra y la Música profana.

[...]

- ¿Dónde estaban estas obras?

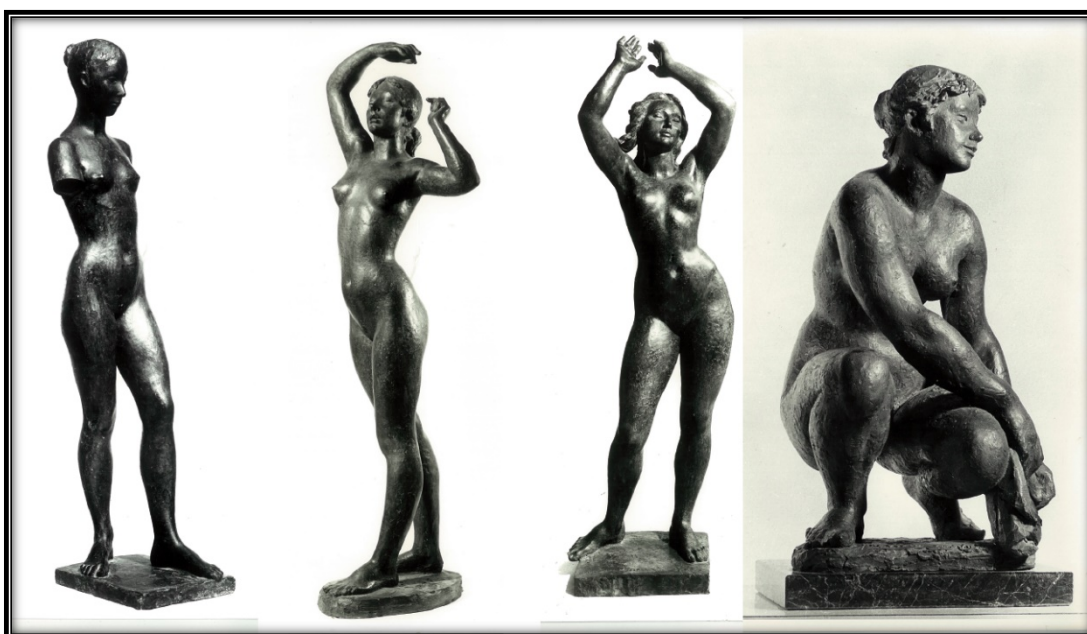
- En Madrid. Con el viaje se han estropeado un poco, pero quedarán perfectamente. Hemos tenido que dejar todo el trabajo para dedicarnos a preparar esta exposición.

- ¿Qué otras obras va a presentar?

- El Cristo yacente es una primera medalla que figurará en el centro de la sala.

- ¿Qué llevan ahora entre manos?

- Mucho trabajo. Primero la exposición: terracotas, estudios, trabajos particulares, figuras en bronce, bustos...También preparamos varias esculturas religiosas: un San Pascual Bailón para Villarreal de los Infantes y una Virgen de los Desamparados para el Instituto de Enseñanza Media "San Vicente Ferrer".²⁶⁰



De izquierda a derecha: Adolescente, Despertar, Mediterránea y Muchacha

²⁶⁰ *Jornada*, Valencia, 19 de febrero de 1962.

Octavio Vicent se encontraba en ese momento en el culmen de su carrera. En esta muestra, su proyección artística es notable y la prensa se hizo eco de los intereses del escultor, mientras éste revelaba sus ideales estéticos. Octavio Vicent concibe la escultura como un canto a la figura humana, el aprendizaje artístico como observación de la naturaleza y el trabajo del escultor desde la humildad y la meditación en el taller de la que considera su maestra.

Nuestro artista apunta hacia la pérdida de calidad intelectual de los comitentes, y resalta cómo los ambientes políticos actuales no favorecen el trabajo del escultor. Octavio Vicent observa su meta, alcanzándola día a día en la constancia del trabajo cotidiano de taller, aun reconociendo que inicia en estos momentos una nueva etapa de su creación siendo sobradamente reconocido y galardonado:

- ¿Por qué hace la exposición?

- Siento la necesidad de que se pueda ver mi auténtica obra globalmente, ya que ésta se ha visto fragmentada en diferentes facetas, muchas de ellas "de pie forzado", que no responden a mi propia convicción de la escultura.

- ¿Cuál es su propia convicción?

- Una expresión de la forma humana, con los máximos valores estéticos, dignificada con los materiales más nobles.

- ¿Qué ha sido lo más importante en su formación estética?

- Considero de tanto valor las obras maestras de la historia del arte como la misma naturaleza.

- ¿Y qué es lo más importante en usted?

- Algo que también he aprendido de los maestros: el amor a la elaboración plástica.

- ¿En qué momento considera su escultura?

- Soy un poco "díscolo" a las modas, aunque deseo vivamente ser consecuente en mi momento histórico, pero hay circunstancias accidentales que no dependen de mí, sino de sectores que van a la deriva; son miopes o mal intencionados.

- Entonces... ¿cómo ve el momento actual?

- ¿El mío o el de la moda?

- El más actual...

- El de la moda tiene antecedentes relativos, porque también es muy relativo su valor; creo en la necesidad de mantener la tradición mediterránea con formas sintéticas.

- Considere su obra globalmente, por favor.

- Mi obra arranca de un profundo estudio de la naturaleza y las obras maestras del arte sin renunciar a todo este bagaje recopilado, tienen indudablemente una evolución que sigue una línea estética intuida desde el primer momento, y que tiende a disimular la sabiduría para dar un mayor realce a la expresión puramente artística.

[...]

- ¿Qué considera lo fundamental para ser artista?

- Primeramente, predisposición, y, después, una pasión por el ejercicio del arte sobre todas las cosas del mundo, con amor y tenacidad de verdadero asceta.

- ¿Es difícil serlo?

- Al menos, ser escultor en estos momentos, es muy difícil.

- ¿Por qué?

- Porque la escultura no puede realizarse solamente por voluntad e iniciativa del escultor; se precisa, como en otros tiempos, que exista la valoración de una sociedad, con el deseo de perpetuar lo más dignamente posible sus necesidades escultóricas.²⁶¹

Con motivo de la misma exposición, Vicent es de nuevo entrevistado para el diario *Las Provincias*, a cargo del periodista enguerino Ricardo Ros Marín. En la misma, el escultor habla de la visión crematística de la escultura. Su dedicación docente como catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos le permite compatibilizar su dedicación profesional al arte de la estatuaria. Octavio Vicent se

²⁶¹ *Levante*, Valencia, 21 de febrero de 1962.

resiste a entrar en el terreno "artesanal" del escultor decorador, al que considera un oficio de mediocres. Llama la atención también la nula rentabilidad económica que Vicent obtuvo de la imaginería. Vicent considera una vez más el desnudo como el Arte, su objeto escultórico:

- Es esta su primera exposición en Valencia, ¿no?

- En Valencia y en todas partes.

- ¿A qué se debe esta circunstancia?

- Hombre: las exposiciones de escultura son muy costosas, no son comerciales; por regla general, el escultor trabaja por encargo y la materia sobre la que se trabaja es muy cara.

- ¿Cómo, pues, celebra esta?

- Hay dos cosas fundamentales.

- Veamos la primera.

- Mire, una es que a mí me habían ofrecido una sala en el Museo de Bellas Artes de Valencia, dedicada a mi padre y a mí.

- ¿Y qué?

- Hemos cedido algunas de las esculturas que estaban en el estudio, propiedad de todos los hermanos: precisaba las primeras y segundas medallas de mi padre y mías que estaban en Madrid y hemos solicitado el traslado a Valencia, a la que se ha accedido, aunque no de manera definitiva. Además, la realización para la Colegiata de Játiva de las dos estatuas de los Papas Borja y, como relleno, algunas otras cosas.

- ¿Todo esto se ha dado por fruto de la exposición?

- Sí; y algunas cosillas de estudio, retratos...

- Ya está la primera cosa, veamos la segunda.

- Los Papas. Ya le he dicho. Todo esto se conocía en Valencia y de relleno he incluido estos estudios.

- ¿Quiere decir que no es exposición comercial?

- Hombre, como objetivo, no; ahora bien, yo vivo de la profesión; indirectamente y a la larga puede que me convenga.

- Hasta el momento, ¿no ha necesitado exponer su obra para vivir?

- No, no. Nunca he vendido nada en exposición.

- ¿Por qué no lo ha hecho?

- Bueno, en exposiciones colectivas sí he tomado parte.

- ¿Trabaja solo en esto?

- Sí; bueno, tengo la cátedra y esto.

- ¿Por qué hay tan pocos escultores?

- Por la ley de la oferta y la demanda. No hay mucho campo. Yo creo que la escultura, como profesión, cada día está más difícil. Toda la artesanía que es laboriosa y el material caro, posiblemente está llegando a un punto... ¿qué diré yo?... No puede dar de sí. La gente no concibe que una escultura pueda costar lo que un automóvil.

- Escultores no hay, pintores muchos. ¿Se comprende?

- La manufactura es más rápida y la gente compra más. Nosotros trabajamos por encargo, más que los pintores.

- ¿Le encargan mucho para decoración?

- Nada.

- Parece que ahora es moda muy corriente.

- Sí, pero hay que estar al servicio del empresario, que es el decorador. Nosotros, lo que más hemos hecho ha sido la imaginería religiosa. Pero esto ha sido un fracaso económico.

- ¿Por qué?

- No se presta tanto a la ganancia.

- ¿Qué es lo que más se presta?

- La decoración.

- Usted acaba de decir que está fuera de su órbita; ¿no le interesa entrar?

- Los decoradores prefieren gente mediocre, porque el escultor, como el pintor, son instrumentos del jefe de empresa, que se titula decorador.

- ¿Qué campo le va a usted mejor?

- ¿Económicamente o artísticamente?

- Económicamente.

- Ninguno.

- ¿Y artísticamente?

- El desnudo. El arte en serio. El arte que no está al servicio de nada. Es puramente una esencia de la Naturaleza.

- Genio y figura.²⁶²

Tampoco el diario *Levante* anduvo a la zaga de esta importante exposición. Y, de este modo, el rotativo valenciano le formuló una entrevista a Octavio Vicent. Una vez más, la admiración por la imaginería española está presente al recordarnos la emoción que le produjo la ciudad de Valladolid, así como Berruguete. No se olvida tampoco del renacimiento florentino y de la escultura clásica helénica, que en los desnudos femeninos de la exposición homenajean en algunas de ellas incluso el referente griego de finales del arcaísmo:

Parados ante la estatua de una adolescente, vibrante y armoniosa, Octavio Vicent me dice que en su arte persigue la vida, la belleza y la verdad. No sería preciso que me lo aclarara. Si vamos mirando, una a una, las esculturas profanas que tiene expuestas en la Galería Estil, todas dan esa sensación de movimiento, de agilidad, de juventud, que se traduce en belleza. Los torsos desnudos, los brazos agitados, los músculos jóvenes irradian frescura y reflejan esa "impronta" de la que me habla el escultor, indispensable para que la obra de todo artista se traduzca en realidad y vida. Insiste, señalando un torso de mujer:

²⁶² *Las Provincias*, Valencia, 21 de febrero de 1.962.

- Mi predilección son las espaldas.

- Unida indeleblemente a la conversación sobre el arte escultórico, surge en el tema de su labor en la cátedra y la actitud que el artista creador manifiesta ante sus alumnos.

- Me gusta trabajar mis cosas con ellos. Es algo que resulta difícil para un maestro, pero prefiero correr este riesgo. Casi todos estos bocetos, estas estatuillas de la colección, los elaboré en clase (con el mismo modelo de mis alumnos). Es agradable ver y resolver las dificultades ante ellos, sin encerrarse en tinieblas de esfinge.

- Pregunto a Octavio Vicent si cree en la norma tan reiterada de que la naturaleza supera al arte.

- Casi siempre el ideal científico coincide con el ideal estético. Cuando no es así, hay que buscar la razón en una deficiencia artística. El Greco idealizaba las proporciones, no la anatomía. Lo mismo que Moguel Ángel.

- Como artista que es, no se libra de ser también un soñador. Me habla de lo que ha hecho y de lo que desearía hacer, de las cosas que más le han emocionado en su vida: Valladolid y Berruguete, Florencia y Miguel Ángel, el Louvre y los griegos, se barajan en su memoria con una facilidad asombrosa, saltando siglos, escuelas y tendencias.

- El Louvre no me emociona. Creo que, pese a su grandiosidad, no están bien distribuidas tantas maravillas como allí se encierran.

Y evoca, en aquél momento, un aspecto de su vida, sin duda uno de los aspectos o puntos culminantes que no raramente hacen brotar lágrimas de emoción.

- Fue en el monasterio de Santo Domingo de Silos. Conviví unos días con aquellos monjes que no han abandonado sus costumbres medievales. La belleza siempre impone. Muchas veces no es la belleza en sí, sino el ambiente del que está rodeada lo que mayormente emociona. Aquél Pórtico de la Gloria, de Santiago, en una fría nochebuena, casi legendaria, mientras los cantos gregorianos se perdían por los aires!²⁶³

Al tiempo, y para la Colegiata de Xàtiva, plasmó las esculturas en bronce de los papas valencianos *Calixto III* y *Alejandro VI*, encargadas el año anterior y que se encontraban mientras tanto en la Casa Vestuario. Las esculturas, de 240 cm cada una, estaban destinadas a embellecer la fachada principal de la Iglesia de la

²⁶³ *Levante*, Valencia, 4 de marzo de 1.962.



Papas Calixto III y Alejandro VI. Xàtiva

Colegiata de Santa María de Xàtiva, en Valencia, situadas la de Calixto III a la izquierda, y la de Alejandro VI a la derecha; ambos de pie, en actitud de bendecir, y tocados con mitras papales. El comitente, el empresario industrial Gregorio Molina donó las obras a la *Seu*, como expresión de gratitud por la concesión de la Medalla al Mérito del Trabajo y del homenaje público que recibió con tal motivo. Con

ocasión de la exposición de las esculturas en bronce de los Papas Borja en la Casa Vestuario, el diario *Las Provincias*, redactó un extenso artículo sobre la muestra, previa a su emplazamiento definitivo. La exposición recordó al periodista la celebrada en el convento de Santo Domingo, que contaba con obras de los más insignes escultores valencianos del pasado, tales como Forment, Muñoz, Capuz, Vergara, Esteve y Piquer, que el crítico considera superados por el genial Benlliure y luego, por José Capuz, con el que convivieron Ignacio Pinazo Martínez, Juan Bautista Adsuara Ramos, Julio Vicent Mengual, José Pascual Ortells López, Carmelo Vicent Suria, Ramón Mateu Montesinos, Vicente Navarro Romero, Vicente Beltrán Grimal y Octavio Vicent, todos primeras medallas nacionales.

El periodista llamó la atención del lector acerca del olvido de los escultores de tan gran categoría por carencia de exposiciones y obras plásticas de los mismos. Reconoce la dedicación y el esfuerzo que supone para un escultor como Octavio Vicent la capacidad de reunir numerosas obras ejecutadas en diversos materiales tales como el bronce, la piedra, el mármol, el barro, la escayola o la madera. La concentración de las mismas en exposiciones no ha sido numerosa por la cantidad de muestras realizadas, contando con media docena las exposiciones personales realizadas por el escultor. No obstante, el artígrafo subraya el entendimiento entre la escultura y la arquitectura que el escultor ha de acometer "*silenciosa y heroicamente*" obedeciendo la norma de las tres dimensiones. Sin embargo, el

destino de las obras públicas en la escultura -a diferencia de la pintura- hace que en ésta sea plausible su gracia estética, su gloria, a pleno sol, a la intemperie o en el ambiente fervoroso de los templos. Por eso, el afán de todo artista del cincel y de la gubia es encontrar esas raras ocasiones, esas coyunturas difíciles.

La calidad de las efigies dedicadas a los pontífices setabenses rememora el acabado esmerado de las obras paternas, según reza el artículo, mientras que describe los círculos artísticos de los contemporáneos de Octavio Vicent y compañeros en el taller paterno:

La vigorosa personalidad valencianísima de un escultor digno de las más altas empresas en su ciudad, a la que honra con su esfuerzo depurado como a la memoria de ese otro gran artista que fuere su padre (Carmelo Vicent), cuyos san vicentes y esculturas de la fachada del Ayuntamiento-la Justicia y la Templanza-le hacen inolvidable.

[...]

Al mismo tiempo que esta notabilísima exposición personal, también más de media docena de escultores valencianos-Víctor Hino, Herbás, Esteve Edo, Silvestre de Edeta, Inglés, Pi Belda, Roig, Hernandis...-dan signos de diversos aciertos en la fase provincial del Certamen Nacional de Artes Plásticas, no olvidamos a otra media docena de artistas escultóricos que aquí y en Madrid-Capuz, Pinazo, Adsuara, Mateu, Ortells, Navarro, Beltrán, los Bayarri...-prestigian la escultura valenciana.²⁶⁴

Con motivo de una exposición de las esculturas de los Papas valencianos *Calixto III* y *Alejandro VI* en la Galería Estil, unos broncees que, como ya hemos indicado antes, fueron destinados a la Colegiata de Játiva, se revelan otras esculturas en la muestra que suscitan especial interés, tales como el retrato de *Francisco Lozano*, cincelado mientras trabajaba en su taller; un retrato a *María Amalia Sopena*; una diosa *Cibeles* y una *Isolda*. Así mismo, el autor del artículo, Eduardo López-Chavarri Andújar, circunscribe a Octavio Vicent como escultor de tendencia mediterraneísta, una de las facetas por las que es más reconocido por la prensa y la crítica:

²⁶⁴ *Las Provincias*, Valencia, 6 de marzo de 1962.

Hay para una escultura de Vicent un nombre en el catálogo que aclara el misterio de la estética del escultor: "mediterránea". Y así es la inspiración y la realización de nuestro artista. Porque se ha venido formando durante algún tiempo una invención: se ha querido decir que lo mediterráneo era cosa fácil y de poca enjundia. Como si no fueran artistas mediterráneos los clásicos griegos, o los modernos Sorolla, Domingo, Benlliure, Pinazo... y tantos otros que, además de ser maestros de la forma, son audaces y verdaderos reveladores de la expresión. Precisamente Octavio Vicent da un buen ejemplo de ello al trazar el busto del feliz pintor Francisco Lozano, de quién nos ha dado Octavio Vicent la más verdadera y auténtica semblanza al retratarlo, no como lo presenta la vida cotidiana en sus triviales momentos, sino como es realmente la expresión de su testa en el momento de pintar. Así, el contraste admirable, pero preciso entre la inefable gracia de sus esculturas femeninas (María Amalia, Cibeles, Aguadoras, Bañista...), y todas, en fin, en las que sabe encontrar la euritmia de unos brazos, o la "expresión" de un torso, o de un movimiento. Los contrastes de figuras decorativas son también magnificencias del escultor (Las músicas profana y religiosa), los graciosos movimientos de figura humana en Primavera, joven que se peina, la musical, (línea melódica, armonía de proporciones), Isolda, la maravilla de Cristo yacente, sería preciso copiar todo el catálogo...Bronces, escayolas, terracotas, todas dan ejemplo de los sutiles sentidos artísticos del escultor; los movimientos del "oficio" están dominados por la emoción del artista, y tienen, ya lo hemos dicho, diferentes estilos, según el motivo, el lugar donde han de estar las figuras, su historia...así no deja de ser igualmente bella la estética y admirable la ejecución en figuras tan destacadas como los Papas valencianos Calixto III y el calumniadísimo Alejandro VI, o las "Aguadoras" o cualquiera de los "bocetos" admirables con que designa el autor a creaciones, como suyas, todas del mayor interés.²⁶⁵

2.22.- ACADÉMICO EN SAN CARLOS. UNA OBRA MAESTRA: EL MONUMENTO AL MAESTRO SERRANO (1963 - 1965)

En 1963 toma posesión de su plaza como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, como reconocimiento a su valioso trabajo. Fue glosado por Felipe María Garín Ortiz de Taranco. El 27 de junio de 1963, en sesión extraordinaria. Octavio Vicent realizó una disertación sobre el tema "Escultura española contemporánea". La Academia consideró en su acta que se trató de un documentado estudio y *"un trabajo muy erudito y de gran conocimiento de la materia que el público escucho con gran complacencia siendo*

²⁶⁵ *Las Provincias*, Valencia, febrero 1962.

muy aplaudido". Octavio Vicent ocupó la vacante dejada por el fallecimiento de Roberto Rubio. En cuanto a la disertación sobre la escultura contemporánea, se centró en la española.²⁶⁶

El mismo verano fue recibido por el romano pontífice, S.S. Pablo VI, quién, a la sazón, participaba en las sesiones del Concilio Vaticano II. Vicent escribió con ocasión de aquella audiencia pontifical un emocionado y poético texto donde describe con detalle las circunstancias de su visita a la residencia estival papal en el lago de Castelgandolfo. Vicent utilizó la mediación de un jesuita para conseguir la visita, merced a la intervención del director de la Radio Vaticana ante un miembro de la alta jerarquía eclesiástica, Monseñor De La Fontana. En rigor, no es una audiencia privada, sino pública, por lo que Vicent se comportó como un turista más. Empero, no obstante, el valor del documento muestra un triple prisma de la personalidad de nuestro escultor. En primer lugar, el catolicismo sin ambages de Octavio Vicent, muy emocionado ante la audiencia del sucesor de San Pedro. En segundo lugar, el artista confiesa la nostalgia por las numerosas ocasiones en las que residió en Italia. En tercer término, trasluce sus buenas relaciones con el clero:

He conseguido por mediación de un padre jesuita una carta del Director de Radio Vaticana dirigida a una alta jerarquía eclesiástica, a fin de que éste a su vez me dé el pase para visitar al Papa en su residencia veraniega de Castelgandolfo.

Después de atravesar la Columnata de Bernini, que circunda la plaza de San Pedro, me he presentado ante la puerta de acceso de las oficinas del Vaticano. El centinela ha llamado al cabo, a quién he tenido que enseñar la carta destinada al monseñor De La Fontana para que me dejara pasar. Es muy típica esta guardia, que en pleno siglo XX viste a estilo del siglo XV, con modelos dibujados por Miguel Ángel y hechos ex profeso para ella, es muy vistosa la policromía de su vestido a base de tiras azules, amarillas y rojas, calzón corto, la cabeza tocada con una gran boina negra, y sus zapatos con hebillas doradas así como la adarga usada como arma.

[...]

El pueblo de Castelgandolfo está situado en la orilla del lago, en la misma cresta de los montes que lo circundan. Desde allí hasta la superficie

²⁶⁶ GARÍN ORTÍZ DE TARACO, F. M.: "Crónica académica". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1963, pp. 146 y ss.

del agua habrá cerca de cien metros. El lago forma totalmente una cuenca, parece que nos encontramos con un grandioso circo romano o un *stadium* moderno. En tiempos remotos, fue el cráter de un volcán. La vegetación es abundante, aparte algunas viñas, estas clásicas viñas italianas tan tupidas y suspendidas a un metro del suelo por estacas puestas en hilera, abundan los pinos, pero en un sector vecino al pueblo hay una anarquía de cañas, arbustos y árboles frutales. La serenidad de las aguas del lago, su grandiosidad y el verde oscuro, son de una belleza emocionante. Hacia el pueblo, se ven muchos miradores de las *trattorias*, al servicio de los innumerables turistas que esperan la audiencia del Papa.

En Castelgandolfo, la calle principal, conduce a una plazoleta donde esta entrada al palacio del Sumo Pontífice. En el centro de la plazoleta hay una antigua fuente de cuatro chorros. A un lado de esta plaza está la iglesia del pueblo, de estilo barroco, también de este estilo es el palacio de Su Santidad, aunque se encuentra enclavado en el punto más alto. En su puerta vemos a los guardias suizos con sus característicos uniformes, pero aquí son de un solo color azul.

Las mujeres de Castelgandolfo salen a la vía pública con sus puestos de frutas, refrescos y de recuerdos, venden medallitas, rosarios, velas, retratos del Santo Padre. Parece que la estancia del Papa en este pueblo es un buen negocio para sus habitantes.

Nos dicen que la audiencia será a las seis de la tarde, pero a las tres la afluencia de forasteros es mucha y que estas audiencias se celebran una vez por semana. La gente sigue llegando; muchachos y chicas de la Acción Católica de algunas provincias italianas, que hablan sus dialectos. Un grupo de niñas de primera comunión contrastando visiblemente con marinos norteamericanos que lo retratan todo, católicos austriacos, franceses, españoles vestidos de negro, donde las mujeres llevan altas peinetas y larga mantilla. Turistas diversos, en mangas de camisa, la máquina de retratar colgada del brazo, sacerdotes y frailes de diversas órdenes y razas.

[...]

Ya llenábamos todo el patio del interior y aún quedaba mucha gente fuera. Se cerraron las puertas, después de una hora de espera, apareció en el único balcón recayente al patio un ujier que tendió un gran tapiz rojo, colgándolo de la barandilla.

Todos los asistentes miran ansiosos hacia el balcón, los que llevan máquinas de retratar aguardan el momento de impresionar la aparición del Papa. Un coro de alemanes inicia unos cantos religiosos, otros grupos les imitan. Las ventanas recayentes se van abriendo y aparecen repletas de gente que mira hacia el balcón. Estos eran los invitados predilectos, la mayoría eran monjas. Se apercibía en el ambiente la aparición de Su Santidad. De pronto, del sector frente al balcón surgieron frenéticos

aplausos, el Papa salía, por un momento los cuatro lados del patio, ventanas y terrazas, es todo un clamor de aplausos y vítores. A una señal del Papa todos callaron. Su Santidad empezó a hablar en italiano. Su voz aterciopelada y nítida era religiosamente escuchada. Luego de una breve alocución nombró por lista a los diferentes grupos italianos, uno por uno los cuales al ser nombrados irrumpían en aplausos y vivas. Cuando alguno de estos grupos estaba constituido por un coro parroquial entonaba un canto religioso que era escuchado por el Papa. Otro grupo de campesinos era portador de frutas y flores de sus respectivas comarcas.

Cuando Su Santidad pasó lista a la concurrencia italiana, fue nombrando a los de lengua inglesa, francesa, alemana, y española, encabezando siempre la misma alocución, siendo aplaudido y vitoreado por cada sector lingüístico con sus maneras peculiares.

El espectáculo era de una gran exaltación fervorosa y casi todos lloraban de emoción. Esta emoción llegó al máximo al cabo de una hora. Su Santidad se tuvo que retirar para asomarse a las ventanas recayentes a la plaza y saludar a los que habían quedado fuera. Desde los altavoces habían seguido la visita del patio y la impaciencia había exaltado sus nervios.

Anochece. Me había sentado en la terraza de una trattoria, las mesas estaban instaladas al exterior, junto a la baranda de piedra que mira al lago. Las mesas son grandes y la trattoria de techos bajos parecía una bodega de sótano. Las hijas del tabernero, de verdadero tipo romano, servían jarras de vino de los "castelli romani".

[...]

Las emociones de aquella tarde, la belleza del ambiente y mi soledad, un sentimiento de nostalgia me invade.

Ya era de noche, bajando del pueblo hacia donde me encontraba llega hasta mí, implorando la caridad, un cantorcillo napolitano de unos trece años que toca el acordeón acompañado una canción sentimental romana...²⁶⁷

²⁶⁷ Este texto, muy extractado, procede de unas notas manuscritas de Octavio Vicent.

A su regreso, realiza sus dos versiones de *Mediterránea*. Compatibilizó estas obras profanas con su quehacer imaginero. Así, en ese mismo año de 1957, Octavio Vicent ejecutó una talla en madera de pino de Suecia policromada de la imagen de *San Isidro Labrador* para la Parroquia de San Pedro Apóstol de Catadau. El párroco, José Sere Costa, recibió la aprobación por parte del Arzobispado valentino el 15 de mayo de 1957. Esta escultura alcanza una altura de 120 cm y su precio ascendió a 6.000 pesetas.²⁶⁸

Versiones de *Mediterránea*

Boceto y obra terminada. Parroquia de San Pedro Apóstol. Catadau

Por estas mismas fechas, justo es destacar un busto que el escultor le hizo al arquitecto municipal Javier Goerlich, como bien reconoce el destinatario, entre

²⁶⁸ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 29/16.

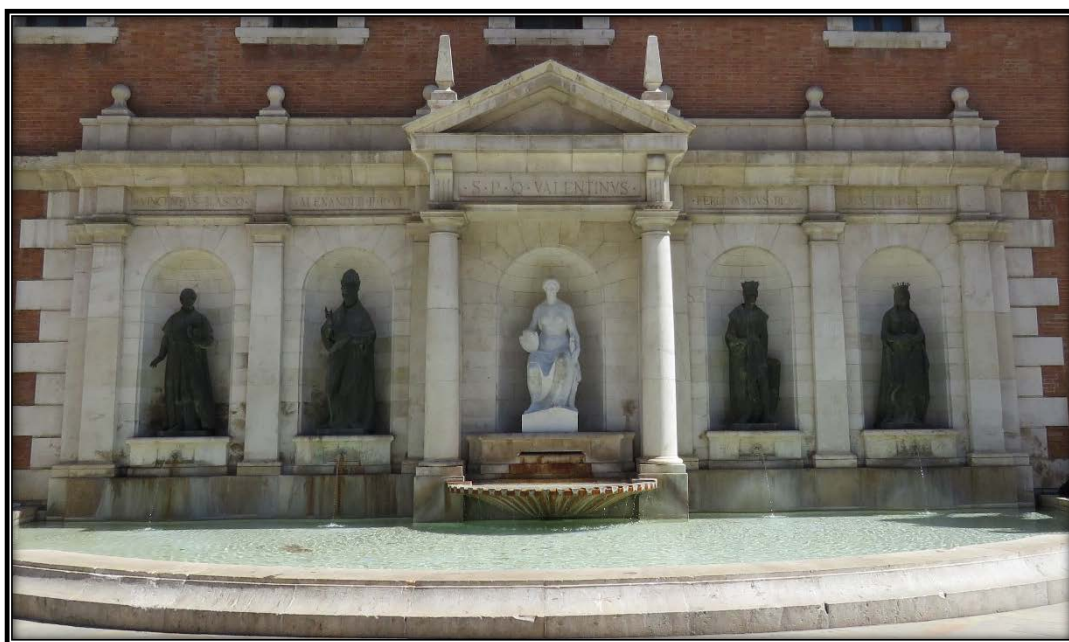
las obras predilectas de su colección particular, con ocasión de una entrevista realizada por María Consuelo Reina, directora del periódico *Las Provincias*.²⁶⁹



Ángeles camarín de la Virgen de los Desamparados

Posteriormente, durante este mismo año de 1964, talló los *Cuatro ángeles para el camarín de la Virgen de los Desamparados* de la Real Basílica de la capital del Turia, de 130 cm, en madera dorada y plateada, a los pies de la Virgen. En su parte trasera, en el acceso al Camarín, Octavio Vicent realizaría el año siguiente un *Busto de Alejandro VI* en bronce. La relación que mantuvo Octavio Vicent con la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados fue siempre muy estrecha, amén de que su progenitor se encargó de la restauración de la talla de la Patrona tras la Guerra Civil, un trabajo aprendido del maestro Ponsoda, primer restaurador de la imagen en 1939, tras ser muy dañada por un grupo de milicianos en el asalto a la Basílica en 1936.

²⁶⁹ *Las Provincias*, Valencia, 9 de mayo de 1964.



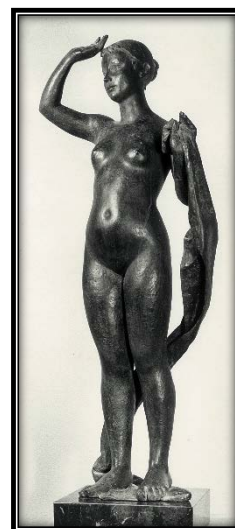
Fuente monumental Universidad Literaria

También realizó los bronce *A la orilla del mar* y *Despertar*. Entretanto, comenzó una de sus obras más notables: la *Fuente Monumental* en la antigua Universidad. El propio Octavio Vicent reconoció a la prensa valenciana que tenía ante sí un prolijo conjunto. Combinó la adscripción neoclásica de la fuente con la serenidad renacentista de las estatuas.²⁷⁰



Despertar. Bronce

Entretanto, los encargos imagineros continuaban siendo una fuente inagotable. En aquél año 1964, Octavio Vicent realizó para la localidad de L'Alcúdia, en la comarca valenciana de la Ribera Alta, una *Inmaculada Concepción* tallada en madera de pino de Suecia policromada, de 145 cm, cuyo precio ascendió a 15.000 pesetas. El párroco de la localidad ribereña, Don Vicente Aranda Martínez, vio aprobada su solicitud por el Arzobispado de Valencia el 12 de diciembre de 1964.²⁷¹ La imagen de *Nuestra Señora de los Desamparados*,

A la orilla del mar.
Bronce

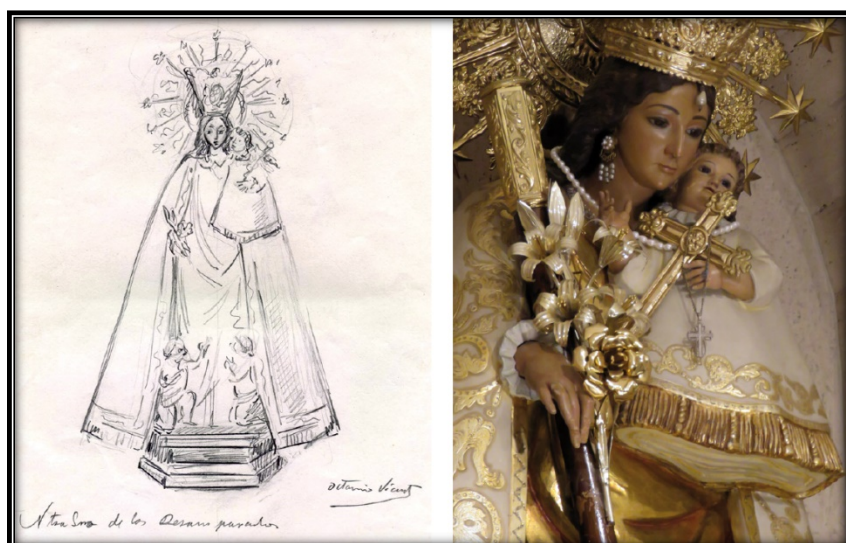
²⁷⁰ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968, p. 30.

²⁷¹ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 24/43.

ideada para la parroquia de San Ramón Nonato y San Vicente Ferrer de Xirivella, en cambio, contó con un material diferente: madera de abedul, posteriormente estofado. El encargo fue adquirido por un grupo de señoras vecinas del grupo Monte de Piedad de la citada parroquia para exponerlas al culto. Don Germán Abella Martínez era el párroco en aquél momento. De 110 cm de altura, su coste ascendió a 15.000 pesetas. La petición fue aprobada el 22 de junio de 1964.²⁷²



Boceto y obra terminada. Inmaculada Concepción. L'Alcudia



Boceto y obra. Virgen de los Desamparados.
Parroquia de San Ramón Nonato y San Vicente Ferrer. Xirivella

²⁷² Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 24/69.

Esta misma anualidad, *Las Provincias* le realizó la primera entrevista biográfica. La autora de la misma fue la propia directora del rotativo conservador. Ésta, aderezó las preguntas biográficas con interesantes comentarios dedicados a su estilo, al arte valenciano y la relación clientelar.

Las contestaciones de Octavio Vicent son muy reveladoras. Cuando refiere su estancia italiana, su prematuro traslado a Florencia impidió que se acentuase la influencia grecorromana en su estatuaria. Antes bien, al contrario, la estancia florentina le aportó la admiración por Donatello y Miguel Ángel. La continuación de sus estudios en Barcelona le reorientó hacia la escuela mediterránea, a la que nuestro escultor considera la influencia más trascendental, después de la clásica. Vicent declara que actualmente está atravesando una etapa expresionista pero figurativa, sin caer en la deshumanización del arte.

Al relatar su vida, Octavio Vicent confesó que su primer cliente fue el clero femenino de las Hijas de María de Moncada, para quienes les talló la *Inmaculada*. Es probable que en la contratación de esta primera obra influyese la trayectoria de su padre. Sin embargo, Vicent reconoce que sus primeros trabajos fueron los de taller; aquí la formación y la influencia de su padre parece evidente. La redactora viene a recoger en la entrevista una etiqueta del escultor realizada por el propio Teodoro Llorente, cuando proclamaba la herencia paterna citada por anteriores comentaristas con el refrán "De casta le viene al galgo".

Pero, como se verá en la entrevista, muy jugosa, nuestro artista aborda muchas otras cuestiones. Así, reflexiona sobre la dependencia del escultor frente al cliente. El hecho de que el cliente trate de abaratar los costes y de que no sea exigente con la calidad, hace que la factura de la obra de arte se resienta. Una relación clientelar de Vicent que tuvo durante aquéllos años fue la del escultor fallero; una tortura para nuestro escultor por considerar una manifestación artística de segunda clase, muy por debajo de su capacidad creativa aunque él siempre pretendió dignificar en monumentos fuera de concurso, pero que le aportó popularidad y... peculio.

Por último, son valiosas sus reflexiones acerca del arte valenciano, del cual considera que la cantera es nutrida y talentosa; aunque, lamentablemente, los políticos no coadyuvan a que prosperen. El artista en ciernes no pasa de un estadio agraz. Dado el carácter tan especial de esta entrevista, un documento valioso, pues el propio artista reflexiona sobre su vida artística y su biografía por primera vez, el texto de la interviú ha sido extractado tan sólo parcialmente:

- ¿Cuándo comenzó a trabajar?

- A los catorce años ya era aprendiz.

- ¿A qué edad ingresó en la Escuela de Bellas Artes?

- A los dieciséis años, cuando aún iba con pantalón corto. Yo encuentro un error el que se pase primero por la escuela y luego por el taller. Debería ser al revés.

- ¿Qué es lo más importante de sus años de estudiante?

- Lo más trascendental es que, antes de terminar los estudios, hice unas oposiciones para ir pensionado a Roma y las gané. Lo gracioso del caso es que yo me presenté a ellas como entrenamiento.

- ¿Fue duro el examen?

- Estuvimos examinándonos durante tres meses ante un tribunal verdaderamente extraordinario: Benlliure, Capuz, Marinas y Francés.

- ¿Qué recuerdos guarda de su época de estudiante?

- Fue más bien turbulenta, pues cogimos desde el advenimiento de la República hasta el Alzamiento Nacional.

- ¿Le fue bien su estancia en Roma?

- En Roma solo permanecí cuatro meses porque, a causa de la escasez de locales para estudios tuve que trasladarme a Florencia.

- ¿Está arrepentido del cambio?

- No lo estoy, pero reconozco que entonces sí lo estuve. No sé si habrá sido una ventaja o una desventaja el contacto con el Renacimiento,

aunque estoy completamente seguro de que esa especial sensibilidad que existe en Florencia no me ha perjudicado.

- ¿Qué le impresionó más de Florencia y Roma?

- En Roma me abrumó la cantidad de esculturas almacenadas en museos e iglesias, y de Florencia, la magnífica escuela toscana, resultado de la extraordinaria explosión de los siglos XV y XVI.

- ¿Influyó en usted la escuela toscana?

- Ahora me doy cuenta de que, de haberme quedado en Roma, se hubiera acentuado en mí la tendencia grecorromana, pero existe el contrapeso del cuatrocientos que mitiga el barroquismo, al que tendemos los valencianos, y el clasicismo de la Academia.

[...]

- ¿Cuánto tiempo permaneció en Italia?

- Debía haber estado allí cuatro años, pero vine a España a ver a la familia, me pilló la guerra y ya no pude regresar. En total, permanecí en Italia catorce meses.

- ¿Qué hizo usted cuando todo se hubo normalizado?

Continué los estudios en Valladolid y, más adelante, me trasladé a Barcelona, donde entré en contacto con la Escuela Mediterránea.

- ¿Qué influencia ha recibido usted?

- La más trascendental es la clásica, fuente de la que todos bebemos, y la escuela mediterránea, creada por Maillol que es un retorno al clasicismo.

- Y, ¿en cuánto a escultores?

- Soy muy abierto a la escultura y a todo le encuentro un cierto encanto, motivo de estudio y de influencia. Las figuras cumbres que más admiro y cuyos nombres conocemos -hay anónimos como el autor de la Leona Herida, que son verdaderamente maravillosos- son Fidias, Donatello y Miguel Ángel.

[...]

- ¿Quién le encargó su primer trabajo?

- Fue para la exposición Nacional de Bellas Artes hacia el año 47.

[...]

- ¿Recuerda quién fue su primer cliente?

- Las Hijas de María de Moncada. Durante la guerra les habían quemado una imagen de la Inmaculada y me encargaron a mi otra para sustituir la destruida. Aquella fue una época de gran petición de elementos religiosos y representó casi el setenta por ciento de la producción.

- ¿Cuándo hizo su primera exposición?

- Solo he hecho una exposición personal. Tampoco he concurrido a exposiciones colectivas, pero he tomado parte en concursos y exposiciones de tipo oficial. Debido a la necesidad de tener que vivir de la profesión no he tenido más remedio que ser bastante positivo.

- ¿Qué sucede cuando un artista vive de la profesión?

- Cuando se vive del encargo hay que someterse a la realidad y claudicar muchas veces; las exigencias del cliente entrañan la servidumbre del artista y un ejemplo claro lo tenemos en las fallas. Yo he hecho fallas aunque están por debajo de mi capacidad y convicciones artísticas, aunque siempre he procurado dignificarlas y ennoblecerlas.

[...]

- ¿Le han perjudicado las fallas?

- Artísticamente me han perjudicado, porque son una manifestación interior, teniendo en cuenta la preparación que yo tengo. Para mí es una auténtica tortura el hacer fallas, pero reconozco que me han dado popularidad y nombre.

- De todas sus cualidades personales, ¿Cuál destacaría usted?

- El amor al trabajo y la profesión. Los valencianos nos imponemos, en algunas ocasiones, por lo que tenemos de artesanos, por nuestra constancia. En Madrid llamaban a los escultores valencianos "la mosca mediterránea".

- ¿Cómo ha influido Valencia en su vida artística?

- Dándome el germen que, sin duda, existe en todo valenciano. Valencia es, desgraciadamente, un plantel de artistas que no cuaja si no lo trasplantan; es fatal para los artistas, y más que madre es madrastra.

- ¿Por qué?

- En Valencia se considera al artista "una florecilla silvestre" que puede crecer y desarrollarse sin necesidad de ayuda y, ¿cuál es el resultado? Que el artista queda en germen y no pasa de aficionado; todo queda reducido a pura intuición sin que se llegue a una madurez estética y económica porque la sociedad no da más de sí. Teniendo en cuenta las condiciones y, a poco que se ocupara la sociedad, podrían salir muchísimos artistas.

- ¿Qué solución ve usted?

- Mmm...va a ser difícil solucionar el problema. El artista debe vivir de su trabajo y si el cliente le pide una y otra vez género bajo, al final, claudica y le complace. La juventud artística valenciana es maravillosa; mejor que la de cualquier otro sitio y no comprendo por qué no se organiza esto como una fuente más de riqueza, ya que el terreno lo da. Valencia es tierra de artistas sin encauzar.

[...]

- ¿Cuántos premios ha conseguido usted?

- Los máximos oficiales. Primera Medalla en la exposición Nacional; Premio Nacional de Escultura con un Proyecto de Fuente Monumental para una plaza pública; premio Kármán de Escultura; Premio de Escultura Mediterránea; además, soy catedrático por oposición de Modelado Natural en la Escuela Superior de Bellas Artes y profesor de Término en la escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. He conseguido muchas becas de intercambio cultural y la Pensión para Roma.

[...]

- ¿Cómo ve usted su escultura?

- Hasta ahora estaba vinculada a la escuela mediterraneísta, pero en la actualidad, tiendo a otros aspectos expresionistas, aunque sin tendencia a la deshumanización.

- ¿Cuál es el elogio que más ha agradecido?

- "De casta le viene al galgo", escrito por don Teodoro Llorente en *Las Provincias*.²⁷³

²⁷³ *Las Provincias*, Valencia, 12 de mayo de 1964, p.13.



San José. Santos Juanes. Faura

Carmelitas en Burriana, y con sede en la Iglesia de San José. Una gran obra que representa a la Virgen sentada al pie de la cruz, teniendo sobre sus rodillas al cuerpo de Cristo. La obra guarda especial similitud con la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel. La cruz muestra en su parte superior la cartela de INRI. Desde ambos brazos del travesaño cae la sábana santa. Las figuras, de madera policromada a tamaño natural, poseen la apariencia de "modernidad", un rasgo característico de Octavio Vicent.

Sin duda, el año 1965 pasó a la historia por la conclusión de su *opus magnum*: Octavio

El año de 1965 fue una anualidad feliz para nuestro escultor. Y, cómo no, la imaginaria le acompañó una vez más. Recibió el encargo, aprobado el 5 de febrero de 1965, de tallar una imagen de *San José* en madera de pino de Suecia policromada para la parroquia de los Santos Juanes de la localidad de Faura. El coste de esta talla que alcanzaba 160 cm de altura llegó a las 15.000 pesetas. Esta pingüe cantidad fue un regalo de una mujer muy devota amante de la parroquia.²⁷⁴

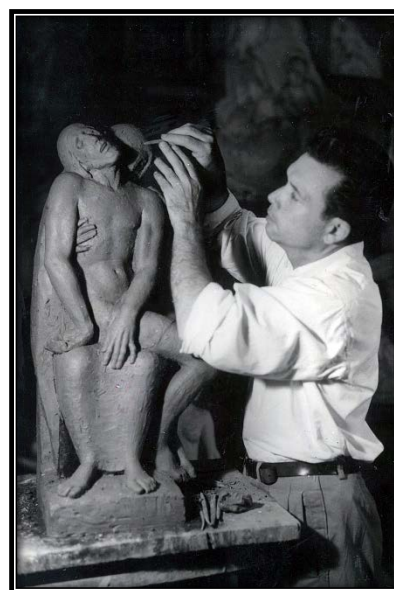
El domingo 12 de abril de 1965, tuvo lugar la bendición del paso de *La Piedad* de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad, fundada el 16 de junio de 1963 por un grupo de antiguos alumnos del Colegio de los PP.



"La Piedad". Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad. Burriana

²⁷⁴ Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia. Signatura 20/119.

Vicent, al fin, contempló la inauguración del *Monumento al Maestro Serrano*, en la ciudad de Valencia. Dos años invirtió en su diseño y ejecución. Fue una obra largamente gestada. La idea del monumento hubo sido lanzada por la revista *Pentagrama* en 1957. Después, se constituyó una Junta Pro Monumento presidida por el alcalde Adolfo Rincón de Arellano. Entre los junteros se encontraba el compositor y crítico musical Leopoldo Magenti Chulvi.²⁷⁵ Con este conjunto urbanístico dedicado al insigne compositor de zarzuelas –el *género chico*- y una ópera, *La venta de los gatos*, el escultor valenciano adquirió renombre, categoría, como bien admitió a la periodista María Ángeles Arazo, redactora de *Las Provincias*. En un ejercicio de honestidad, el artista reconoció la colaboración de dos discípulos suyos en el monumento al músico suecano: Ciriaco y Renovell.²⁷⁶



Octavio Vicent trabajando sobre el boceto del *La Piedad*. Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad.



Monumento al Maestro Serrano

²⁷⁵ *Las Provincias*, Valencia, 28 de abril de 1964.

²⁷⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 19 de abril de 1968. p. 30. (Tanto la *Fuente Monumental en la fachada de la Universidad de Valencia* cuanto el *Monumento al Maestro Serrano* fueron promovidas por el alcalde Adolfo Rincón de Arellano).

Quizás convenga apuntar aquí que, entre las décadas de 1950 y 1960, José Doménech Ciriaco se convertiría en el primer ayudante de nuestro escultor, con el que realizaría en su estudio todo tipo de obras de encargo. En tanto que alumno aventajado y conocedor de la técnica del mármol, Ciriaco colaboraría con Octavio Vicent en la ejecución de diversos monumentos.²⁷⁷ José Doménech Ciriaco era oriundo de Alfara del Patriarca, a la sazón la localidad natal del Maestro Palau.

2.23.- LA FUENTE MONUMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA. MONUMENTO A LOS HOMBRES DEL MAR. EL GALENO ARNAU DE VILANOVA (1966-1968)

La inauguración del *Monumento al Maestro Serrano* le abrió nuevas puertas. El Vicario General y Deán de la Catedral de Valencia, doctor Songel, propuso la restauración de la *Puerta de los Apóstoles* a Octavio Vicent. El encargo fue realizado por mediación de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Todo ello fue recogido en una entrevista que le realizó el rotativo *Las Provincias*, publicada el 22 de octubre de 1966:

La noticia escueta era esta: Parece que la Puerta de los Apóstoles de la Basílica Catedral va a restaurarse. Intentamos localizar al escultor don Octavio Vicent para ponernos sobre alguna pista firme.

- Sí, algo hay. Pero no está aprobado por la Dirección general de Bellas Artes. No sé si será conveniente, de momento, decirlo.

- Pero se trata de una restauración, ¿verdad?

- Pues sí, de ampliar el número de ellas y completar algunas...

- ¿Pero y esto de donde ha surgido?

²⁷⁷ En el curso académico 1958-1959, Ciriaco recibió clases de Modelado y Vaciado por parte de Octavio Vicent. Entre 1966 y 1969, Ciriaco continuó siendo su alumno en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. No en vano y siguiendo a Octavio Vicent, a mediados de los años 60 Ciriaco anhelaba proseguir sus estudios en Italia para conocer a los grandes maestros del momento, tales como Manzú y Messina. Fue en esta época cuando Ciriaco realizó un interesante abanico de estatuas: *Mediterránea*, *Bañista* y *Maternidad*, dejándose influir por Miguel Ángel y la estilización del arte egipcio.

- Mira, yo tengo entendido que ha respondido a un ofrecimiento de la caja de Ahorros. Pero, en fin, quien te puede ampliar más datos es don Domingo Fletcher.

Seguimos el hilo de la noticia. Don Domingo Fletcher, asintió.

- ¿De quién ha partido la idea?

- El vicario general y deán de la Basílica Catedral, doctor Songel, nos reunió...

- Perdone que le interrumpa. ¿A quiénes?

- Al arquitecto de zona del Patrimonio Artístico, don Alejandro Ferrant; al padre don Vicente Castellà, de la Comisión Diocesana de Arte; al constructor don Francisco Blanco, y a mí, como representante de la Dirección General de Bellas Artes en esta zona.

- Siga, por favor.

- Pues bien, el doctor Songel estaba dispuesto, nos dijo, a que se remozara y restaurara la fachada de los Apóstoles.

- ¿Por qué no se hizo antes?

- Porque nunca nos habíamos atrevido a pensarlo, por estimar que en este aspecto había regido en nuestra ciudad un criterio de la conservación de las obras, en el estado original.

- Bien, ¿Y entonces qué han pensado hacer?

- Se encargó al escultor Octavio Vicent que hiciera un estudio de las estatuas que habían de hacerse nuevas.

- ¿Cuántas son? ¿Doce?

- Sí. De las dieciséis que hay en la parte baja de la puerta, cuatro deben esculpirse nuevamente. Y de las ocho de la arcada superior, todas tienen también que serlo...

- Y me imagino que también entrarán en el proyecto el reponer las partes de las figuras que están rotas, ¿no?

- Sí, claro. Hay que repasar muchas partes. Porque faltan manos o cabezas o miembros enteros. Y además hacer nueva toda la arquería,

con unos pináculos que nunca llegaron a construirse y también la testería...

- ¿Pero eso estaba o no figuró nunca en la Catedral?

- No, no estaba. Realmente esa fachada de la Catedral no llegó a terminarse nunca. Y ahora, seis siglos después, va a poder terminarse.

- Los gastos son de cuenta de la Dirección General de Bellas Artes?

- No; como nos dijo el doctor Songel, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad ha ofrecido pagar para Valencia esta restauración.

- ¿Hay algún proyecto más, señor Flecher?

- Pues sí: el Ayuntamiento, así al menos se ha solicitado, quitará el reloj y la puertecita menuda, metálica, con objeto de darle una mayor prestancia a toda la fachada y Miguelete. Y se continuarán en toda la Catedral las obras que están llevándose a cabo por la Dirección General de Bellas Artes.

- ¿Cuáles son esas obras?

- La de la fachada recayente a la plaza de la Reina y en el interior, la limpieza de los dos arcos góticos y la fachada del Santo Cáliz, que recae sobre la que da al Museo.

- ¿Y, por su parte, Valencia hará la Puerta de los Apóstoles?

- Sí. Y también la restauración de la puerta del Palau. Además, si algún valenciano ofrece su colaboración, también se tiene el propósito de picar y limpiar toda la fachada de la rotonda, que va desde la Puerta de los Apóstoles hasta la calle de la Barchilla.

- Bien está. ¿Y asciende mucho el presupuesto de la restauración de la Puerta de los Apóstoles?

- Bueno, hay que distinguir dos facetas: la de las estatuas y la arquitectónica. La de las estatuas, que es la de más envergadura, hizo el presupuesto Octavio Vicent.

- ¿Y es muy alto?

- Mire, solamente le diré que en la Dirección General de Bellas Artes se asombraron al conocer el presupuesto. Pero no por caro, sino por lo económico...Ahora, de momento, el estudio arquitectónico y el de figuras serán enviados a Madrid porque, como edificio monumento

histórico-artístico, la Dirección General de Bellas Artes debe aprobar las obras que en él se realicen y luego se podrá empezar cuanto antes.

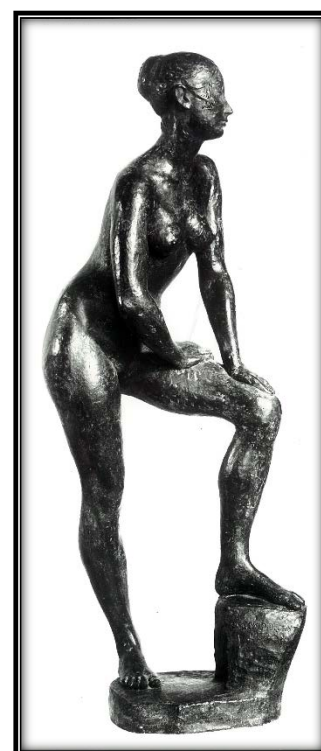
- ¿En cuánto tiempo cree que estarán terminadas?

- No será mucho tiempo, creo yo...

- ¿Antes de que se finalice el año?

- No tanto. Pero desde que se empiece a trabajar, calculo yo que más o menos un año...²⁷⁸

Coetáneamente a la entrevista, sería colocada la *Fuente Monumental en la fachada de la Universidad de Valencia*.²⁷⁹ Durante ese mismo año modeló dos desnudos bronceos: *La holandesa*, y *Pomona*. Sobre ellos diría Octavio Vicent que "el desnudo es un organismo vivo en acción".²⁸⁰ También hizo la talla conocida como *Virgen peregrina*, imagen procesional de Nuestra Señora de los Desamparados para la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Es la imagen que preside los actos fuera de la Basílica, tales como el "Traslado" en el mes de mayo o la Procesión General, sustituyendo a la original.²⁸¹ La obra fue encargada por Emilio Aparicio Olmos, Prior de la Basílica de la Virgen. Treinta años más tarde, Vicent hablaba así sobre *La Mare de Déu* peregrina:



La holandesa. Bronce

"Padezco por el trato que dan a la imagen de la Virgen de los Desamparados durante el Traslado; tengo miedo de que la destrocen".²⁸² Cabe recordar que fue Carmelo Vicent quién realizó la primera imagen procesional de la *Virgen de los*

²⁷⁸ *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1966.

²⁷⁹ *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1966, p. 15: "Ayer quedó terminada la colocación de la Fuente Monumento de la Universidad de Valencia".

²⁸⁰ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 68.

²⁸¹ Su padre, Carmelo Vicent Suria, hubo sido el restaurador de la imagen gótica original. La *Virgen peregrina* salió en procesión en mayo de 1967. A Octavio se le encargó esa talla siete años antes, en 1960.

²⁸² *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1999.

Desamparados, sustituida por la de su hijo, Octavio Vicent. *La Peregrina* es una talla policromada en madera de pino de Suecia, de 133 cm de altura, por encargo de Emilio Aparicio Olmos, capellán mayor de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.



Virgen de los Desamparados "*La Peregrina*"

Este mismo año realizó una nueva versión de *San José*, una talla en madera policromada de 120 cm para la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes de Faura, en Valencia. Empero, el mejor trabajo imaginero de estos años fue el destinado a la Real Iglesia de los Santos Juanes de Valencia: dos grandes imágenes de 210 cm de altura, en madera policromada, de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*.

Con la llegada del año 1967 el escultor pronunció una conferencia en el Aula Magna de la Universidad durante el acto de inauguración del curso académico de la

sociedad Dante Alighieri en Valencia.²⁸³ La conferencia la pronunció Vicent con ocasión del nombramiento como presidente de honor de la citada sociedad al doctor Adolfo Rincón de Arellano, alcalde de Valencia e impulsor de algunos de los monumentos más destacados en la ciudad que hizo Octavio Vicent. Nuestro escultor acababa de ver la inauguración de su citado conjunto escultórico en la plaza del Patriarca. En este ambiente renacentista, dictó una lección sobre el arte, el artista y la obra de arte, y la puso en relación con las escuelas artísticas, la prensa, el marco histórico y la inspiración artística individual y colectiva. El escultor demuestra un gran conocimiento del arte renacentista italiano y su vinculación con Valencia. En este segundo caso, apunta la influencia ya reconocida por los investigadores actuales de Sebastiano del Piombo. En cuanto al renacimiento itálico, Vicent indica la deuda que mantiene con el estilo *nórdico* en Holanda y los Países Bajos. Reflejamos un extracto del contenido temático de la conferencia a continuación:

El Renacimiento es el retorno al hombre, a las formas grecolatinas, pero insertándolas, fundiéndolas, con las creencias cristianas. Todo se renueva a impulsos de las tendencias que surgen tanto en los países nórdicos-Holanda, Países Bajos-como en Italia, predominantemente en Roma y Florencia. Son Leonardo, Rafael y Miguel Ángel los astros de mayor influjo. La claridad, el equilibrio, la armonía entre el sentimiento y la razón, imperan. Es la época-XV, XVI y principios del XVII-en que España irá asimilando aquellas impresionantes escuelas que arrinconarán el medievalismo, el gótico. Y artistas valencianos -como Damián Forment-pueden ser ejemplo de la evolución escultórica. Alfonso el Magnánimo, con su corte en Nápoles, empujará, acrecentará la comunicación valenciano-italiana. Y con los discípulos de Leonardo-manifiestos en la catedral-aparecerán también los de Rafael, cual Juan de Juanes y sus seguidores. Pero también el tenebrismo, con Caravaggio a la cabeza, hallará espléndido eco naturalista en Ribera y en Ribalta. Sebastián del Piombo dejará asimismo su potente huella en la pintura valenciana o de pintores no valencianos aquí establecidos. Eran Nápoles, Florencia, Roma y Valencia como vasos comunicantes. Esos influjos-no solo en el campo del arte-tuvieron naturaleza fecunda en todos los tiempos y han llegado hasta nuestros días en que los artistas más considerables valencianos-los Benlliure, Pinazo, Sorolla, Capuz, el mismo conferenciante-han forjado su personalidad en la vecina península durante periodos importantes.²⁸⁴

El mismo año de 1967, le hubo sido realizada una breve entrevista junto con otros académicos de San Carlos, como Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. En

²⁸³ Recordemos que la relación de Octavio Vicent con esta institución italiana data del año 1951.

²⁸⁴ *Las Provincias*, Valencia, 5 de octubre de 1967.

ella, Vicent no sólo demuestra su inclinación hacia su faceta excelsa como docente, sino que al tiempo confiesa la vinculación del artista no sólo con el rigor técnico, sino igualmente con la vocación hacia el arte:

Formulamos las mismas preguntas:

¿Cómo llegan los alumnos a su asignatura?

¿Cómo responden en su clase?

¿A qué alumnos destacaría?

¿Satisfecho de su obra docente?

¿Qué consejo daría a los que empiezan?

[...]

1. Con timidez y fervor, ya que no ignoran que es la prueba más decisiva para confirmar sus dotes para la escultura. Constituye para ellos el momento más trascendental de su época de estudios, ya que se enfrentan por primera vez con el modelado de la figura humana del natural y de la composición escultórica.

2. Con absoluta confianza y entusiasmo en los trabajos por mi dirigidos en clase; con puntualidad y sin rebeldías de ninguna clase.

3. Ninguno, pues la misión del profesor no solo ha de ser labor técnica sino elevadora de la moral profesional en todos sus educandos, y es muy bueno no establecer grandes diferencias entre ellos con premios y honores. No obstante, se impone de vez en cuando una solución para eliminar, más que a los no dotados, a los que no tienen verdadera vocación.

4. En lo que respecta a mí, sí; no obstante, tropezamos cada vez más con la falta de modelos, elementos esenciales en el perfecto desarrollo pedagógico de la clase.

5. Que mantengan siempre su conciencia y vocación artística a la misma altura.²⁸⁵

²⁸⁵ *Levante*, Valencia, 16 de julio de 1967.

A finales de 1967 se le encargó a Octavio Vicent el grupo escultórico de cinco figuras dedicado a los *Hombres del mar*, en Valencia.²⁸⁶ Resulta curioso que no fue un encargo de la administración sino que la idea partió de un locutor de radio, Vicente Cerrillo, de la cadena La Voz Sindical. El texto reviste un especial interés, no solo por la información que procura sobre el monumento, sino porque también evidencia las excelentes relaciones que tenía Vicent con los medios de comunicación relacionados con el sindicato vertical franquista. Al tratarse de un escultor consagrado, Octavio Vicent realiza un acto filantrópico, por cuanto no cobra por su trabajo propiamente dicho, sino por los materiales con los que el monumento sería realizado y su correspondiente fundición en bronce. El propio Octavio Vicent nos explica la iconografía del monumento y especifica la jerarquía de la composición marinera.

- La idea se concibió hace dos años, cuando Vicente Cerrillo, en la emisora La Voz Sindical, entrevistó a Octavio Vicent, y el escultor se ofreció a realizar el futuro monumento. El empeño, un tanto quijotesco, ha ido derivando hacia un camino de segura posibilidad. Vicente Cerrillo, secretario asesor del sindicato de la pesca, nos informa que la Organización Sindical de Valencia erige el monumento con la colaboración de nuestro Ayuntamiento y de otros organismos. Octavio Vicent, por su parte, ha terminado ya la maqueta de una obra, llena de belleza y fuerza, de la que podría sentirse orgullosa nuestra ciudad.

- Al principio, pensamos reproducir una figura que hay en el Museo San Pio V, de mi padre. Es una maciza escultura de madera policromada que muy bien podía representar a un pescador. El director del museo nos la cedía para que procediéramos al vaciado y fundición en bronce. Era una práctica solución: mínimo esfuerzo y máximo rendimiento. Pero, luego, ya se sabe, nos fuimos encariñando con la idea de un gran monumento en el que figurasen todos los que participan en la vida portuaria y marinera.

- ¿Cuántas figuras lo integran?

- Concretamente, cinco. Hay una simbólica, la dignidad jerárquica: puede ser un patrón de barca o de pesca o un capitán de navío. Este hombre sostiene a un caído, el que ha muerto cumpliendo su deber. En el grupo están también el navegante que enarbola la vela, y el pescador

²⁸⁶ Según testimonio Octavio Vicent, en un principio pensó reproducir una escultura de su padre sita en el Museo Sant Pius V. (Cfr. *Levante*, Valencia, 19 de noviembre de 1967, p. 16).

que sostiene las redes. A las espaldas del grupo hay una mujer con un niño pequeño en brazos.

- La figura femenina que representa a la esposa y a la madre, es evocadora, y en ella descarga el motivo sentimental; son embargo, no es anecdótica, porque queda supeditada a la expresión artística. Nunca renuncio al concepto que tengo sobre la creación plástica.

- ¿Altura del monumento?

- De cuatro a cinco metros. Las figuras descansan sobre un pedestal de granito de Borriol. En el centro, hay una fuente que tendría trece metros de diámetro.

- ¿Presupuesto?

- Mantengo que mi trabajo es completamente gratuito; ahora bien, la sillería y fundición alcanzarían de las setecientas mil a las ochocientas mil pesetas; en estas cifras prescindo de la iluminación e instalación de surtidores.

- ¿Qué categoría le da al agua como elemento decorativo?

- Creo que es vital; la fuente aporta una nota poética al urbanismo. Además, por la temática del monumento, el agua se impone.

- ¿Dónde se ubicaría?

- Primero se pensó que frente al Sindicato de la Pesca, en unos jardines que se van a construir en la calle de Astilleros pero, después, con el fin de darle más perspectiva, se proyecta levantarlo en el puerto.

- ¿Cuál es su última obra?

- La de Arnau de Vilanova, en el patio del Hospital Clínico, que no está inaugurada oficialmente todavía. Es cierto que no descanso, pero me gusta provocar el trabajo y ponerle punto final.

Ojalá el monumento a los hombres del mar culmine como un testimonio de arte ofrendado a ellos, a los que también se les va a brindar un himno compuesto por el maestro Enrique María, con letra de José María Jorge Coll y Antonio Orengo Seguí. Valencia vuelve sus ojos al mar.²⁸⁷

²⁸⁷ *Levante*, Valencia, 19 de noviembre de 1967.

Y, como ya nos acaba de apuntar Octavio Vicent en esta entrevista, y con motivo del III Congreso Nacional de la Sociedad Española de Historia de la Medicina, celebrado en Valencia, vio la luz también la estatua dedicada al galeno *Arnau de Vilanova*,²⁸⁸ de 230 cm de altura.

Ese mismo año comenzaría el *Monumento a José Antonio Primo de Rivera*,²⁸⁹ que sería inaugurado en Valencia en 1968.²⁹⁰

A finales de los años sesenta, Octavio Vicent realizó otro *Cristo en la Cruz*, en madera policromada, de 180 cm de altura, para la Iglesia Parroquial de San Miguel y San Sebastián de Valencia. Quizás convenga recordar que este templo, -tras los numerosos daños



Monumento a Arnau de Vilanova



Boceto imagen José Antonio Primo de Rivera

sufridos a causa de la Desamortización de Mendizábal y la Guerra Civil, con la pérdida de los elementos muebles-, inició un largo proceso para reponerlos durante la posguerra. Por eso, se obraron pinturas al fresco en el presbiterio, en sustitución del desaparecido retablo del Altar Mayor, a cargo del pintor alcoyano Joaquín Michavila Asensi. En el centro del ábside, y tras el renovado Altar Mayor, complementando a las figuras de Michavila, se ubica la obra de Octavio Vicent. De acuerdo con la tradición oral, el modelo a partir del

²⁸⁸ *Las Provincias*, Valencia, 26 de enero de 1968. (Esta escultura se inauguraría el 10 de abril del año siguiente, 1968. Está ubicada en el patio de entrada de la Facultad de Medicina de la Universitat de València).

²⁸⁹ DE LA OSSA, A.: "Biografía". En: *Octavio Vicent, escultor*. Valencia, Museo de Bellas Artes, p 130, Op. Cit.

²⁹⁰ *Levante*, Valencia, 31 de marzo de 1968.

cual se talló la imagen del Cristo crucificado fue el propio hijo fallecido de Octavio Vicent, Salvador.²⁹¹



Obra y detalle de Cristo en la cruz. Parroquia de San Miguel y San Sebastián. Valencia

2.24.- PRIMER PREMIO NACIONAL EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA. LA FUENTE MONUMENTAL DE TERUEL. EL COLOSO DE RODAS (1968 – 1971)

En 1968, Octavio Vicent obtuvo el Primer Premio Nacional en la Exposición de Otoño de la sevillana Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría con *Bañista mediterránea*. Este premio estuvo dotado con treinta mil pesetas.

En Teruel, el escultor comenzó la realización de la *Fuente Monumental*.²⁹² Entretanto, Octavio Vicent elaboró una talla en madera policromada que

²⁹¹ Este testimonio de la tradición oral nos lo ha proporcionado el párroco del templo en la actualidad.
²⁹² ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". Las Provincias, Valencia, 19 de abril de 1968. p. 30. (Aunque Octavio Vicent manifestó a María Ángeles Arazo durante la entrevista realizada en el año 1968 para el diario Las Provincias que la Fuente Monumental la estaba haciendo en ese

representaba a *Cristo Yacente*, de 175 cm, para el Obispado de Valencia en Venezuela.

El 4 de mayo de este mismo año se celebró en el Museo de San Pio V la solemne recepción como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Don Ignacio Pinazo Martínez, quien leyó su discurso de ingreso sobre el tema "Arte, Amor y Trabajo". Le contestó Octavio Vicent, en calidad de académico.²⁹³



En la misma anualidad de 1968, Octavio Vicent llevó a cabo el monumento a José Gimeno Martínez en Manises, conocido popularmente como el *Monumento al alfarero*. En los relieves, nuestro escultor describió las características del trabajo cerámico.

En 1969 prosigue su labor imaginera, simultánea a la profana:²⁹⁴ *Cristo en la Cruz*, en la Iglesia Parroquial de San Miguel y San Sebastián de Valencia, y el bronce *Desnudo de mujer*. De este año es su *Cristo en la Cruz*, de 180 cm, para la Capilla del Colegio de Reforma San Vicente Ferrer en Godella.

A inicios de la década de los setenta, Octavio Vicent realizó un busto en bronce dedicado al dictador Francisco Franco Bahamonde. Estaba ubicado en una plaza de la Poble de Vallbona. Fue retirado en el año 2005 fruto de la aplicación de la Ley de Memoria Histórica, aprobada por el gobierno del PSOE, presidido por José Luís Rodríguez Zapatero. Y es que la Ley de la Memoria Histórica, en su artículo 15, establece que "las administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros

momento, sin embargo Juan Ángel Blasco Carrascosa apunta que la inició en 1966. Cfr: BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 71).

²⁹³ ABC, Madrid, 4 de mayo de 1968, p.84.

²⁹⁴ Su progenitor tampoco dejó nunca de cultivar la escultura profana, con obras tan admirables como *Levantina*, *Taquígrafo Martí* (destinada a la ciudad de Xàtiva), *La nodriza*, *Abstracción* y *Sonrisa infantil*.

objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la dictadura". Mas el



Boceto Francisco Franco

Museo Histórico-Militar acoge un pequeño "santuario" dedicado al dictador y a sus campañas militares durante la contienda bélica fratricida. La mayoría de estos símbolos están en el patio 3 de armamento pesado, el último del recorrido. Allí se encuentra el busto de *Francisco Franco*. La inscripción de la peana contiene la dedicatoria: "En homenaje al Caudillo de España". En la página de la Asociación Cultural de Amigos del Museo Histórico-Militar de Valencia se omite la información sobre el busto de la Poble de Vallbona y el escudo

preconstitucional.²⁹⁵ En otro orden de cosas, ha menester recordar que el busto del general Franco no fue el primer trabajo para la Poble de Vallbona. Octavio Vicent ya hubo realizado una copia de la escultura de José Esteve Bonet sobre el motivo de San Sebastián Mártir.²⁹⁶

Con la llegada de 1970, el Ayuntamiento de Valencia emprendió una serie de reformas en los Jardines Municipales de Viveros de la capital del Turia. El conjunto decorativo estatuario contaba con piezas de José Esteve Edo y del propio Octavio Vicent. De hecho, nuestro escultor ofreció con carácter gratuito al Ayuntamiento de Valencia dos originales en escayola con destino, previa fundición, a ornamentar la Fuente Monumental que existía en la plaza de la Reina, y que fueron finalmente ubicadas en los Jardines del Real. La inauguración de las reformas tuvo lugar el 13 de julio de 1970.²⁹⁷

Prosiguiendo con su labor imaginera, Octavio Vicent realizó en 1970 un nuevo *Cristo en la Cruz*, talla en madera policromada, de 1'80m, para la Iglesia Parroquial de San Sebastián en Valencia; el año siguiente realizó otro en la misma temática,

²⁹⁵ En: <http://www.levante-emv.com/servicios/hemeroteca/hemeroteca.jsp> (Fecha de consulta: 19 de abril de 2016).

²⁹⁶ AA.VV. *Arquitectura y Artes Figurativas. La Poble de Vallbona: Historia, Geografía y Arte*. Valencia, Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, 2011, p. 64.

²⁹⁷ *Las Provincias*, Valencia, 14 de julio de 1970.

aunque en esta ocasión en bronce, de 1,30m., para la Iglesia de Aguas Vivas en Alzira (Valencia), donde realizaría también una *Virgen Ave María* de las mismas dimensiones y material. Al tiempo, ejecutó su *Anunciación* en bronce, que estuvo ubicada en el Museo Octavio Vicent de Xixona.



Cristo en la Cruz. Iglesia Aguas Vivas. Alzira

Entretanto, tuvo tiempo para tallar en madera de caoba otra obra interesante para un comitente habitual, la Orden del Carmelo, un monumental *Vía Crucis* en relieve para los PP. Carmelitas Descalzos de la capital nicaragüense, Managua, de 1'50 x 0'80 m cada estación.

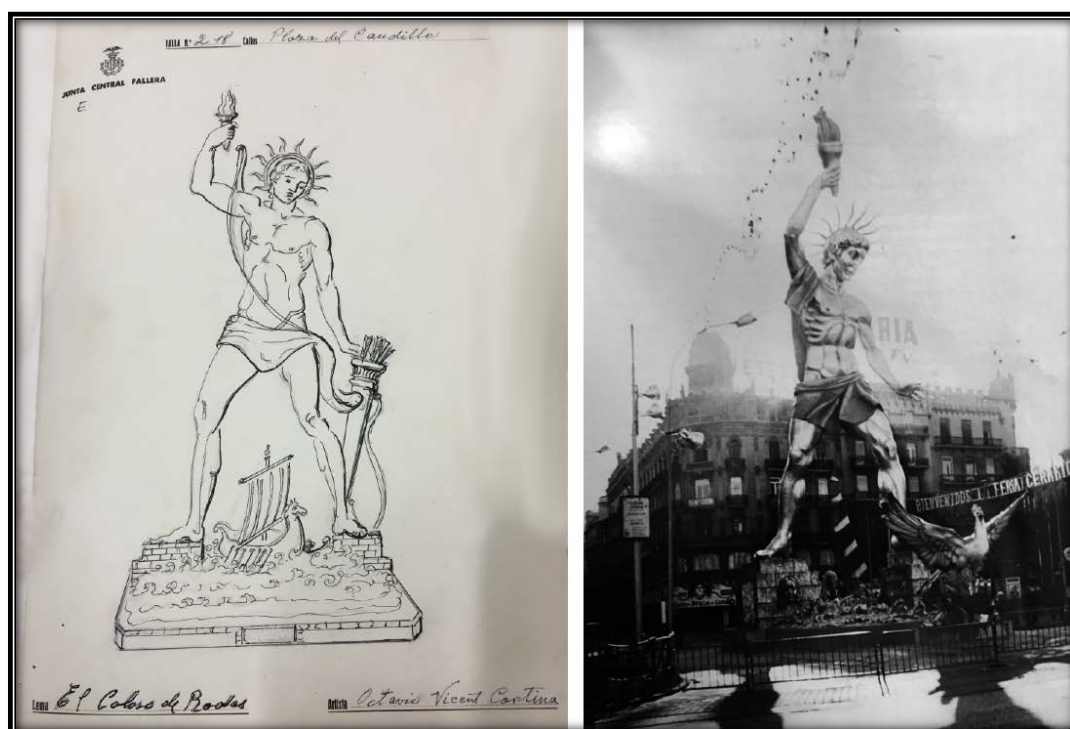


1VII estación del Vía Crucis de Managua

La Comisión de la Plaza del Caudillo creó, en el año 1971, los galardones denominados "Colosos del País Valencià". Unos premios que Octavio Vicent plasmó en esculturas de bronce inspiradas en el Coloso de Rodas, con el objeto de galardonar a los valencianos que se hubiesen distinguido en sus ámbitos profesionales.

A tal efecto, el jurado estaba formado por destacadas personalidades de la vida política, cultural e industrial valenciana. Destacamos entre otros José María

Sales, Francisco Domenech, Vicente Iborra, José Serratosa, Antonio Ferrero, Luís Falcó Peydró, José Barbera Arnelles, Francisco Ros Casares, Vicente Calvete Cortés, Ernesto Barrera Alonso, José Morata Campos y David Castillo; éste último en calidad de secretario de la falla. El jurado se reunió en una cena de trabajo en el Hotel Astoria para estudiar las propuestas y posterior concesión de los galardones. Durante diez años los Colosos del País Valencià se concedieron, entre otros, al cardenal Vicente Enrique y Tarancón; los ministros Vicente Mortes Alfonso y Federico Silva Muñoz; los pintores Juan Bautista Porcar y Genaro Lahuerta; el científico Eduardo Primo Yúfera; los músicos Joaquín Rodrigo Vidre, José Iturbi y Oscar Esplá; la tonadillera Concha Piquer y el famoso hostelero José Meliá Sinisterra.²⁹⁸



Boceto y falla. El Coloso de Rodas

De este modo, ya en el epílogo de sus creaciones falleras, plantó la falla *El Coloso de Rodas* en 1970 para la entonces denominada Plaza del Caudillo, obra que analizaremos en el catálogo. Vicent introdujo con este monumento la calidad escultórica en el orbe fallero, y vuelve a reconocer las fallas como una cuestión meramente crematística. Y es que la compensación económica, novecientas mil

²⁹⁸ ANDRES FERREIRA, M. *Plaza Mayor, 1942-1982. Fallas en el corazón de la ciudad*. Valencia, Junta Central Fallera, 2008. p.8.

pesetas, triplica o cuadruplica un premio en un concurso escultórico. Para Octavio Vicent, en efecto, fue un alarde por conseguir un conjunto "escultórico" de tanta altura y miles de kilos de peso apoyado solamente en los tobillos. El propio Octavio Vicent consideró siempre como inapropiado el material de las fallas para ejecutar la técnica escultórica:

A Octavio Vicent le pregunto:

- ¿Qué te ha decidido a volver a las fallas?

- Sinceramente, mi deseo de ver si ganaba un poco de dinero.

- ¿Tú crees que haciendo fallas se gana dinero?

- No sé, voy a probar. Yo creo que los escultores, los artistas, no ganamos dinero con nada. A no ser por mi sueldo de catedrático.

- ¿Desde el punto de vista artístico te puede perjudicar el hacer una falla?

- Hoy no, en mi periodo de formación artística sí, pero hoy no.

- ¿Reconoces a las fallas como monumentos artísticos?

- La falla nunca será un monumento artístico. Lo que ocurre es que, a mayor calidad del artista, mayor es la calidad de la falla.

- ¿Acaso es culpa de la materia prima de las fallas?

- Sí, estos materiales son muy difíciles de trabajar, de conseguir con ellos una calidad artística. Por eso es digna de elogios la obra que realizan los artistas falleros.

- ¿Cómo consideras, pues, a las fallas?

- Como una evasión, como una predisposición a la hora de hacer una fiesta popular, como monumentos de cartón y madera para ser consumidos por el fuego.

- Tu falla se basa en el tema de El Coloso de Rodas, ¿te ha sido impuesto por la comisión o ha sido elegido por ti?

- Ha sido sugerido por ellos.

- ¿Si tu hubieras tenido que elegir un tema podrías haber pensado también en éste?

- Sí, porque es lo mío.

- Entonces, ¿tu falla será una obra escultórica?

- Será algo diferente a lo hecho hasta ahora. Se le verá calidad artística, considerando la dificultad de la materia prima y el tiempo-me han hecho el encargo hace tres meses- y aunque será una falla no cabe duda que la falla, hecha por mí, tendrá ciertas cualidades, no cabe duda.

- Se dice por ahí que tu estas en contra de las fallas.

- En contra de las fallas sí. Pero no en contra de los falleros. ¡Ojo! las fallas solo las acepto como evasión del pueblo, como una capacidad de empresa. De esto-puedes estar seguro-habría mucho que hablar.

- ¿Cuánto vas a cobrar por esta falla, Octavio?

- Novecientas mil pesetas. Pero, de ellas, tengo que cubrir todos los gastos. La comisión no me ayuda en nada. Y los gastos puedes estar seguro que son muchos.

- ¿Qué medidas va a tener esta falla?

- Veinticinco metros de altura.

- ¿Y pesará?

- ¿Tú has hecho esta misma pregunta a otros artistas?

- Pues, sí.

- Pon, entonces, diez mil kilos más a lo que ellos han dicho.

- Se dice por ahí que tu falla va a tener pocas figuras.

- Tendrá una muy grande. ¿No es eso suficiente? No obstante, habrá otras complementarias. No muchas, desde luego.

- Si esta falla estuviera falla de concurso, ¿tú crees que la premiaría el jurado?

- No, porque no es tema para falla. Ya he dicho que sería un alarde, pero nada más. Para ser falla le falta lo principal: espíritu de la misma, la sátira.

- ¿Por qué la calificas como un "alarde"?

- Porque además de haber procurado el hacer "una buena escultura", la figura se apoyará en los tobillos y esto, ¿es o no un alarde?

- Uno cree que sí y así se lo dice a Octavio Vicent que ha vuelto este año a hacer fallas.²⁹⁹

Octavio Vicent fue recurriendo cada vez menos a la madera como material escultórico, aunque realizaría unos últimos encargos en talla policromada en el transcurso de estos años, tales como una "*Virgen de Belén*", para la aldea de Navalón en Enguera, Valencia, o la "*Virgen de la Paz*" para la parroquia de Nuestra Señora de la Paz de Cuenca.

2.25.- PREMIO AZORÍN. EL FALLECIMIENTO DE SU HIJO. EL MONUMENTO AL LABRADOR DE ALZIRA (1971 – 1973)

El viernes 10 de diciembre de 1971 fue galardonado con el premio Azorín de la Diputación Provincial de Alicante con la escultura *Voramara*. El premio estuvo dotado con doscientas mil pesetas. A esta convocatoria concurrieron doce esculturas. El jurado estuvo compuesto por el presidente de la corporación, Manuel Monzón Meseguer, los diputados que integran la comisión de educación y deportes, además de Amparo Ferrándiz Morales, Joaquín Ibáñez Blasco y don Luís Vassallo Parodi, este último catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.³⁰⁰

²⁹⁹ *Las Provincias*, Valencia, 21 de enero de 1971.

³⁰⁰ *Información*, Madrid, 11 de diciembre de 1971.



Voramar. Premio Azorín de la Diputación Provincial de Alicante

1971 fue *Annus horribilis* para nuestro artista. Su hijo Salvador Vicent Palau falleció en Valencia a causa de una larga enfermedad, cuando contaba veinticinco años de edad. Su padre, nuestro escultor, Salvador Octavio Vicent Cortina, muy consternado, siempre hubo establecido lazos de amistad con ambos hijos, Salvador y Trinidad, y los aproximó a las inquietudes vitales reflejadas en el arte: "El futuro de los hijos es el presente de los padres".³⁰¹ Sin embargo, hubo algunas alegrías en la vida del escultor. Así, se colocó en Teruel la *Fuente Monumental*, ubicada en la Glorieta Galán y Castillo, la cual había comenzado tres años antes.

³⁰¹ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*, Valencia, 19 de abril de 1968. p. 30.

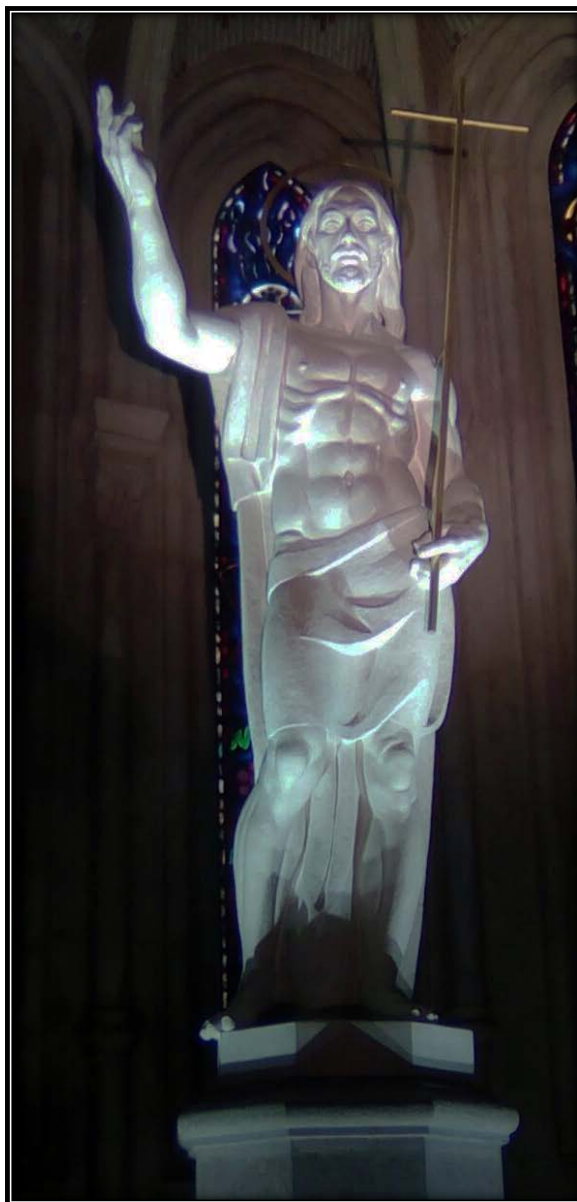


Aguadoras. Jardines de Viveros. Valencia

Durante el año 1972 se colocó en los Jardines de Viveros de la ciudad del Turia una versión de las *Aguadoras*, un grupo escultórico en bronce.³⁰² Asimismo, cinceló un *Cristo Salvador*, talla en piedra caliza de 2'10 m, ubicada tras el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de El Salvador, sita en Burriana y un *Cristo en la Cruz* en bronce, de 1'45 m., para la Iglesia Parroquial de Benimamet. Pero, quizás el monumento más destacado de este año fue el bronce dedicado *Al Labrador Naranjero* en Alzira; una versión inspirada en la obra homónima de su padre. En esta ciudad de la comarca de la Ribera Alta realizó asimismo un monolito en memoria del óbito del *Rey Jaime I El Conquistador*. Su falla postrera fue *El pensador valenciano*, cuya efímera existencia vio la luz en esta anualidad, constituido por una figuras de grandes proporciones; un labriego, con una gran barraca de cañas y

³⁰² Una réplica de esta obra se encuentra hoy en día en el Museo de Medallística Enrique Giner, sito en Nules (Castellón).

barro a sus pies. Obviamente, estaba inspirada en la célebre escultura homónima de Auguste Rodin. Fue un viraje hacia el clasicismo, frente al barroquismo imperante de la tradición fallera.



Cristo Salvador.
Iglesia Parroquial de El Salvador. Burriana



Monumento al labrador y detalles. Alzira



Monumento a Jaime I el Conquistador. Alzira



Boceto y Falla. El Pensador valenciano

2.26.- AL ALTAR MAYOR DE LA IGLESIA ARCIPRESTAL DE XIXONA. LLUVIA DE EXPOSICIONES (1973 - 1976)

Una de sus obras de mayor envergadura estuvo constituida por el Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Arciprestal de la Asunción de Xixona, un templo bajo la advocación de la Virgen de la Asunción, ya en el año 1973. Dada su envergadura, tardó en inaugurarse tres años. El Altar Mayor, originariamente de estilo barroco y con tallas en madera dedicadas a los Padres de la Iglesia, obra de Carmelo Vicent, fue destruido por un incendio en 1971. Realizado durante 1973 hasta 1976, la nueva realización de Octavio Vicent posee unas dimensiones extraordinarias, además de tratarse de un conjunto paradigmático de su trayectoria profesional. Cuenta con diecisiete metros de altura por nueve de ancho, y se emplearon más de sesenta toneladas de piedra caliza. Las figuras inmersas en el retablo poseen una altura de dos metros cada una de ellas, mostrando pasajes bíblicos y de la vida y muerte de Cristo. En su centro, la Virgen, es una *Ascensión* en bronce, de tres metros, junto con dos ángeles en el mismo material que la acompañan.



Retablo Altar Mayor de la Iglesia Arciprestal de la Asunción de Xixona

No abandonamos este año de 1973, pues Octavio Vicent volvió sobre el tema de *José Antonio Primo de Rivera*, una estatua en bronce que, en esta ocasión, fue ubicada en la ciudad de Guadalajara.

Otra capital de provincia manchega, Cuenca, se vería beneficiada por el trabajo de nuestro escultor, con una imagen dedicada a *Nuestra Señora de la Paz*, a tamaño natural, 1'60 m., en madera de pino de Suecia, para la iglesia homónima.³⁰³ Octavio Vicent invirtió dos meses en su ejecución. Cobró 50.000 pesetas. El templo de Nuestra Señora de la Paz fue inaugurado el domingo día 4 de febrero de 1973 en la barriada de la Paz. La ceremonia tuvo lugar en la plaza de esta misma barriada y fue presidida por el prelado de la diócesis conquense, el obispo doctor Inocencio Rodríguez Díez, así como el secretario del canciller del obispado, Salvador Alonso Fernández y el titular de la nueva parroquia, Domingo Muelas Alcocer. Fueron padrinos en la ceremonia el alcalde de la capital, Andrés Moya López y su esposa.³⁰⁴

El mismo día de la inauguración, el rotativo conquense le publicó una interesante entrevista a Octavio Vicent Cortina sobre la imagen mariana. En esta ocasión, el artista valenciano nos procura información sobre técnicas y materiales predilectos en su escultura y sobre la iconografía. Llama la atención la elección por parte del escultor de maderas para la talla de la más diversa procedencia: Suecia y Guinea Ecuatorial, materiales que compagina con el bronce y la piedra caliza. A pesar de la importancia de la tradición imaginera mariana en la historia del arte, admite Octavio Vicent que la creación iconográfica de la Virgen de la Paz ha sido *ex novo*. En la interviú puede entreverse la relación del escultor con Cuenca, sus amistades –en particular, Manuel Real Alarcón- y la admiración que profesaba hacia el imaginero conquense, Luís Marco Pérez, condiscípulo de Carmelo Vicent:

- ¿Características de la imagen?

- Está tallada en madera de pino de Suecia, policromada. Se presentaba el problema de llevar a cabo una escultura con los valores plásticos propios de ella y al mismo tiempo que representara la unción religiosa. Yo he tratado de unir estos dos conceptos, es decir, la expresión religiosa y la escultura. Se trata de una estilización, por hacer concesión

³⁰³ No sería la única imagen que vio la luz durante esta década, toda vez que realizó una *Virgen de Belén* para la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en la pedanía enguerina de Navalón.

³⁰⁴ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 6 de febrero de 1973.

al aspecto moderno de la iglesia, sin que se pierda por ello el sabor tradicional.

- ¿Dimensiones?

- Un metro sesenta centímetros, es decir, tamaño natural.

- ¿Ha empleado mucho en su realización?

- Dos meses.

- ¿Otros aspectos de la obra?

- Antes se solía lijar las imágenes para pintar y dorar. En ésta, la impronta de la gubia queda al vivo, se ve el corte, se nota que es una talla en madera. Menos las carnes, que éstas sí están lijadas porque es peligroso dejarlas a gubia. Se puede prestar a sombras que desfiguren el rostro.

- ¿Se ha guiado por algunos antecedentes para conseguir esta obra?

- Es una creación exclusiva, expresamente hecha para esta iglesia, sin haberme inspirado en ninguna otra cosa; ni datos históricos ni iconografía, ya que sobre la Virgen de la Paz, no existe.

[...]

- ¿Quién sufraga esta imagen?

- Creo que se trata de una aportación popular, principalmente por parte de la feligresía.

- ¿Cuánto ha cobrado?

- Cincuenta mil pesetas

[...]

- ¿Se ha asomado al exterior?

- Para Managua hice en el año 1955 un monumental Vía Crucis, tallado en madera de Guinea, con destino a los Padres Carmelitas Descalzos de aquella ciudad, donde ha estado desde entonces y seguirá todavía si el terremoto lo ha respetado. Para Valencia de Venezuela tallé un Cristo Yacente de tamaño natural.

- ¿En qué trabaja ahora?

- Estoy haciendo el trabajo religioso más importante de mi vida: el altar mayor de la Asunción en Jijona. Trato de desarrollar un tema teológico referido a la Asunción, con cuarenta y cuatro figuras mayores de dos metros. Medirá la obra total doce metros de alto por ocho de ancho

- ¿En qué materiales?

- Piedra y bronce. La Virgen y los ángeles son en bronce y todo lo demás de piedra caliza.

- ¿Qué tiempo le llevará esto?

- Debo entregarla en agosto de 1974, pero es poco tiempo para una cosa de tanta envergadura. Sin embargo creo que cumpliré.

- Aparte de la Virgen de la Paz, ¿ha hecho algo más para Cuenca?

- Los Gigantes y Cabezudos de aquí son obra mía. Me los encargó el Ayuntamiento hace unos quince o dieciséis años. Ahora también se me ha encargado una Virgen para un pueblo cercano a la capital. Por otra parte, sería para mí una gran ilusión poder hacer un paso para la Semana Santa de Cuenca.

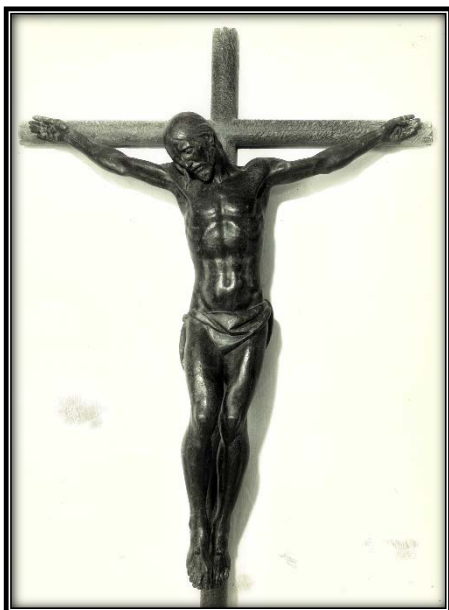
- ¿Cómo surgió su vinculación a Cuenca?

- Viven en Valencia muchos conqueses y con bastante de ellos tengo amistad. En especial con don Manuel Real de Alarcón. También le debo mucho a Luís Marco Pérez, condiscípulo de mi padre, que también fue escultor. Él me ha asesorado mucho. También conozco y siento gran admiración por Leonardo Martínez Bueno. Igualmente, me une buena amistad con Luís Rolbal; en los Gigantes y Cabezudos de Cuenca él hizo los bocetos y yo los llevé a cabo. Actualmente, tengo varios discípulos de esta provincia. Por último, también me une una excelente amistad con don Buenaventura Juárez Sánchez, actual delegado aquí del Ministerio de información y Turismo.

- ¿Cuándo volverá por Cuenca?

- Soy un enamorado de ella. Estoy en deuda con el Ayuntamiento, al que prometí una escultura para un posible museo municipal. Esta obra la tengo hecha, con el título de "Homenaje a Cuenca" y el tema es la Virgen de las Angustias, en una sola pieza de terracota. La idea me surgió bajando hacia el santuario de la Patrona de la diócesis, al ver un peñasco

de los que hay por allí. Yo siempre que tenga oportunidad vendré a Cuenca.³⁰⁵



Cristo en la Cruz. Bronce.
Mausoleo PP. Carmelitas descalzos

Este mismo año realizó una versión broncea de *Cristo en la Cruz*, dotado de un cuidado especial de fuerza y verismo, de 1'30 m, para el Mausoleo de los PP. Carmelitas Descalzos, sito en el Desierto de Las Palmas en Benicàssim, Castellón. Esta capilla-panteón fue proyectada por el conocido pintor y escultor castellonense Juan Bautista Porcar Ripollés, y se encuentra junto a la iglesia del propio monasterio carmelita.

1973 fue un año feliz para Octavio Vicent por un doble motivo: en primer lugar, porque el escultor recoge los frutos de su reconocimiento artístico con diversas exposiciones en distintas salas públicas y privadas. En segundo lugar, porque el Ayuntamiento de Valencia realiza una exposición en homenaje a su padre, Carmelo Vicent. Sobre este último aspecto, quisiéramos hacer una matización. Ciertamente, no es Carmelo Vicent el objeto de nuestra tesis doctoral. Sin embargo, hemos reproducido, de manera abreviada, los textos artigráficos sobre la exposición conmemorativa del progenitor de Octavio Vicent porque en ellas se recogen análisis y aspectos de valor que condicionan, en cierto sentido, parte de la trayectoria artística de Octavio Vicent. Otra razón de peso es que participó en ellas el propio Salvador Octavio Vicent Cortina.

Así, la primera de las exposiciones comenzó el 11 de enero en la Sala Hoyo. Este recinto, ubicado en la calle Almirante Cadarso, albergó una exposición múltiple dedicada a los escultores José Gonzalvo, Silvestre de Edeta, Alfonso Plaza y Octavio Vicent. Este último presentó los siguientes títulos: *Bibelot*; *Homenaje a Maillol* y *Labrador Valenciano*. Las tres piezas, esculturas realizadas en bronce. Carlos Sentí Esteve, el crítico que cubrió la exposición, recalcó la sobriedad de sus contornos,

³⁰⁵ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 4 de febrero de 1973.

que procede de sus trabajos con el relieve, así como el interés que Octavio Vicent pone en el realzado de los volúmenes y el dinamismo que confiere a los mismos.

En la primavera de 1973 el Ayuntamiento de Valencia, en colaboración con la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, ofreció una exposición homenaje a la memoria del escultor valenciano Carmelo Vicent Suria. Esta muestra se repartió entre el consistorio municipal, la Gran Vía Marqués del Turia, el Jardín Botánico, el Palacio de la Exposición Regional, así como diversas calles, plazas y templos de la ciudad del Turia, hasta que fue clausurada en el Museo Histórico Municipal el 18 de mayo de 1973. Se incluyeron esculturas emblemáticas de Carmelo Vicent procedentes de localidades valencianas y del resto de España. La temática nuclear de la muestra cabalgó sobre la escultura religiosa y profana del artista de Carpesa, de vivo temperamento e impulso vocacional. Carlos Sentí Esteve, crítico de moda, trazó un interesante análisis de la exposición que reproducimos a continuación. El valor de esta crítica está en que Carlos Sentí Esteve resalta determinados aspectos del lenguaje creativo de Carmelo Vicent, según él una obra comprendida dentro de toda la trayectoria sintetista, que parte de un Bartolomé y de un Meunier en el extranjero, y de un Julio Antonio en España.

Considera el artígrafo que la escultura de Carmelo Vicent encierra una serie de valores y calidades que resulta el auténtico compendio de una obra maestra, evitando unilateralismos. Así mismo, observa que la extremosidad unilateral solo puede servir fines de experimentación, pero no es útil como punto de asentamiento de una vocación artística a plenitud. La dificultad de la obra estriba en, al igual que en la trayectoria vital, encontrar un equilibrio, que en el caso de Carmelo Vicent enraíza en recoger aquella idea griega del término medio de las posibilidades de la acción. Pleno de nobleza y de sinceridad, los componentes de artesano e intelectual, se mezclan en él, circunscritas en la más exacta proporción, al tiempo que compendia virtudes artísticas de la Europa de la primera mitad del siglo, en que nos ha tocado vivir y a ello suma la mejor tradición de la imaginería española. Cabe recordar que la casi totalidad de la obra de Carmelo Vicent está realizada por encargo o comisión, lo que es capaz de compaginar a la sociedad sin claudicaciones, concesiones ni engaños de ningún género.

Esta exposición muestra lo conseguido por un escultor carente de barroquismo y en lucha permanente; un valenciano que, como otros muchos, se esfuerza con éxito por hurtarse a la propensión barroca que, al parecer, acecha en nuestra genética.

Estos valores perduran luego en su hijo, Octavio Vicent. Así, por ejemplo, la huida de la teatralidad y el retorno al purismo de líneas y de volúmenes, comunes en el progenitor y en el vástago. En segundo lugar, la influencia de Julio Antonio, acompañada por otros escultores extranjeros y en tercer lugar, la mesura en su poética por cuanto Carlos Sentí Esteve habla de la idea media del término griego, y de la estética de elevada concepción tratada en la figura humilde del artesano a la vez que intelectual.³⁰⁶

El análisis de Vicente Murillo de las Heras acerca de la exposición edilicia, inaugurada el día 18 de este mes de mayo de 1973, es valioso por cuanto resalta la dedicación a la imaginería religiosa que heredaría Octavio Vicent.

El texto recoge una frase de don Tomás Trénor de Azcárraga, marqués del Turia, que pronunció el 10 de noviembre de 1957, fecha de fallecimiento de Carmelo Vicent: "Carmelo Vicent ha sido, es y será una institución para Valencia".

El homenaje se aproxima a través de la obra artística del modélico estudiante de talla y calidad imaginera que le condujo a realizar en sus inicios carrozas y fallas. Dedicadas a la conocida batalla de flores, por encargos del Ayuntamiento, del Círculo de Bellas Artes y del Ateneo, consiguió en sus tres participaciones artísticas el máximo premio, el Barón de Cortes. Sus carrozas tenían no solo un gran valor artístico, sino que en ellas se apreciaba su ingenio y su gracia. Una trilogía que le valdría un fácil acceso al campo fallero, en el que también tuvo importantes y resonantes éxitos.

Trasluce en la exposición las cualidades intelectuales del escultor, una inmensa tarea artística que ha menester recordar.

³⁰⁶ *Levante*, Valencia, 17 de mayo de 1973.

Por otro lado, además de proporcionarnos interesantes datos sobre los encargos, materiales y técnicas usados en las fallas por parte de Carmelo Vicent Suria, existe una cierta relación entre ese quehacer artístico y el dedicado a la escultura. Una faceta que se puede apreciar de manera difusa en la herencia de los trabajos falleros de Octavio Vicent.³⁰⁷

Octavio Vicent prosiguió su actividad expositora en el año 1973 con una magna muestra de dieciséis días, compuesta por veintiocho obras, patrocinada por la Diputación Provincial de Castellón. La exposición fue inaugurada el 30 de noviembre, en el Salón de Actos del Palacio Provincial. Constaba de veintiocho piezas, de carácter antológico, con predominio de las esculturas en bronce, de los desnudos femeninos, presentando algunos de los más celebrados y premiados como *Moza del Cántaro*, *Pomona*, *Adolescente*, *Muchacha Sentada*, *Bañista del pescado*, *Desnudo femenino*, más dos grandes relieves -*La música profana* y *La música religiosa*-, tres bibelots femeninos, medallones, y ejemplos magníficos de escultura religiosa como *Piedad*, *Crucifixión*, *Cabeza de San Francisco de Borja* y *San Francisco de Asís*.

En el acto de apertura estuvieron presentes un cúmulo de autoridades y personalidades, quienes dan buena muestra de la importancia que Octavio Vicent tenía en las postrimerías de la España franquista. Por eso ofrecemos la relación a continuación: el Jefe Provincial y Gobernador Civil, Juan Aizpurúa; el presidente de la Diputación, Francisco Alviella; el alcalde la ciudad de Castellón de la Plana, Francisco Granjel; el coronel de la Guardia Civil, Francisco Parra; el Delegado de Educación y Ciencia, Ramón Godes; el Delegado de Obras Públicas, Adolfo Barberá; el Delegado de Agricultura, Pedro Bofias; el Abogado del Estado, Manuel Breba Ferrer; el Delegado de Educación Física y Deportes, Guillermo Dauffi; el Jefe Provincial de Sanidad, José Luis Villamarín; el teniente coronel de la Guardia Civil, Leonardo Pérez Campos; el vicepresidente de la Diputación, Vicente Torrent; el Comisario de Policía, Víctor Solar; el Secretario General del Gobierno Civil, Fernando de Val; el Jefe de Inspección y Asesoramiento de Haciendas Locales, Joaquín Puñet,

³⁰⁷ *Levante*, Valencia, 17 de mayo de 1973.

amén de altos funcionarios y técnicos de la corporación provincial, pintores, escultores y fundidores de Castellón y Valencia, y todos los medios de comunicación.

En la citada muestra castellonense, había obras con solera como la *Moza del cántaro* que, recordemos, le valió la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Aunque predominaban las estatuas bronceas, sin embargo hubo también dos terracotas y tallas en madera. No faltaron tampoco los relieves. La temática era muy variada: adolescentes, desnudos femeninos, bibelots, medallones, retratos e imágenes religiosas. Fuera del catálogo se presentó un *Cristo* monumental. En rigor, muchas de estas obras hubieron sido ya premiadas en Sevilla, Alicante y Madrid. El crítico de arte Gonzalo Puerto -a la sazón artígrafo del diario *Mediterráneo* de Castellón- tildó a la escultura de Octavio Vicent como "*expresionismo equilibrado y emotivo*", obedeciendo a las matemáticas y la eurytmia. Le confiere calidades de un artista para el que la plástica tridimensional -de técnica irreprochable al tiempo que tradicional- no guardaba ningún secreto, ora en grandes formatos ora en pequeños bronce. Su producción, inspirada en el realismo y la autenticidad queda poetizada sin renunciar a ningún valor artístico que la experiencia haya puesto a su alcance.³⁰⁸

El periodista Carlos Sentí Esteve insistió entonces en un binomio de ideas que son la medida expresiva, y el purismo conceptual, manifestado obviamente en las líneas incisivas y un lenguaje despojado de cualquier equipaje. Apunta a su quehacer intelectual y sincero que sin trampas ni milagros ha acometido obras prodigiosas de equilibrio y contención, al tiempo que de valor en el planteamiento de los problemas resueltos por la racionalización de los volúmenes en piedra y bronce. Acorde con el pensamiento estético de Vicent, el crítico define la escultura como una de las primeras manifestaciones culturales engarzadas en la aventura intelectual del hombre, una herencia cuyo lenguaje hay que asimilar al través del tiempo para pronunciarlo al día como testimonio de la constante sabiduría del espíritu humano. Del mismo modo, Octavio Vicent alude a la especulación a la que asiste la actividad artística imperante, que Carlos Sentí compara con un alejamiento

³⁰⁸ *Mediterráneo*, Castellón, 1 de diciembre de 1973.

de los valores tradicionales. Ya lo dijo Marcelino Menéndez Pelayo, el autor de la Historia de los Heterodoxos Españoles que, "*donde no hay tradición, todo es plagio*". El hecho de que Octavio Vicent fuese el más galardonado de los maestros valencianos de la actualidad no ha venido a hacer otra cosa que subrayar el vínculo que une la obra de este escultor a los más puros conceptos que la escultura ha valorado siempre a lo largo de una historia de milenios. Es la línea de la que Octavio Vicent no se aparta. Para Carlos Sentí, la escultura de Octavio Vicent está llena de nobleza y de sapiencia expresada en un lenguaje personal y propio que va desde las formas humanas hasta la abstracción de los basamentos, pasando por toda la gama de lo visto y de lo imaginado.³⁰⁹

Tres semanas después de haber sido clausurada la exposición, Fernando Dicenta de Vera escribió dos columnas dedicadas a la muestra castellonense en el diario *Las Provincias*. Fue publicada el día de Reyes de 1974. El juicio estético del artígrafo suscribe la opinión de Gonzalo Puerto, ya redactada anteriormente en el diario *Mediterráneo* de Castellón. Destaca Dicenta de Vera el "*expresionismo equilibrado y emotivo*", definición usada por el crítico de arte castellonense para referirse al *corpus* escultórico de Octavio Vicent. Fernando Dicenta de Vera aporta más datos sobre las piezas presentadas en la muestra. Así, sabemos que además de la *Crucifixión*, por lo que a la escultura religiosa respecta, presentó una *Piedad* y dos bustos; uno de ellos del tercer duque de Gandía y general de la orden jesuítica, y el otro del fundador de la regla franciscana. La crónica es también muy reveladora por cuanto nos aporta un busto hasta ahora ignoto en todas las publicaciones científicas dedicadas a nuestro escultor. Se trata del pintor costumbrista decimonónico castellonense Vicente Castell, un bronce ubicado en los Jardines del Paseo Ribalta de la ciudad de la Plana, junto con otro dedicado al magno guitarrista Francisco Tárrega, éste realizado por Juan Adsuara.

Octavio Vicent ya era admirado en Castellón por su monumento al pintor Castell, en el parque Ribalta de Castellón de la Plana y a Jaime Chicharro en Burriana, pero nunca había sido -ni en su propia ciudad natal- tan cabalmente

³⁰⁹ *Levante*, Valencia, 1 de diciembre de 1973.

representado en una exposición como en esta, justamente inaugurada con la presencia de todas las autoridades.

El autor del artículo, Fernando Dicenta de Vera, ubica a Octavio Vicent en la órbita de escultores como su propio padre Carmelo Vicent, los Benlliure, Capuz, Adsuara, Ortells, Mateu, Navarro e Ignacio Pinazo.³¹⁰

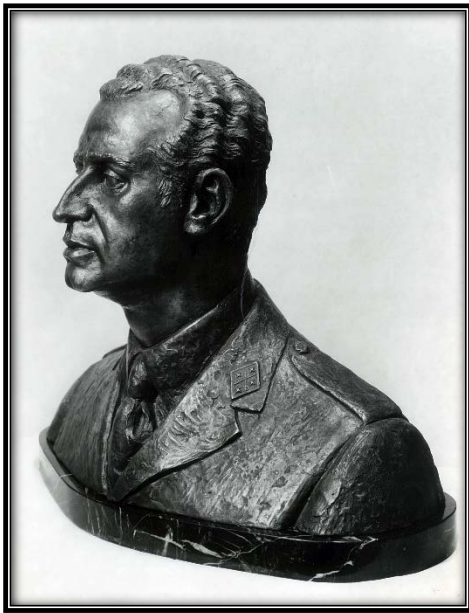
Durante el trienio 1973-1976, como apuntamos anteriormente, Octavio Vicent Cortina anduvo ocupado en el cincelado del faraónico *Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Arciprestal de Xixona*, sin duda una obra de madurez relacionada con temáticas anteriores. El escultor frisaba entonces los 62 años de edad. La Iglesia de la Asunción, cuyo retablo mayor contaba con las efigies de Carmelo Vicent, había sufrido un incendio en 1971 que acabó con la decoración barroca del mismo. Por esta razón, Octavio Vicent realizó una compleja composición, de amplias dimensiones, en donde se representaba el misterio asuncionista.³¹¹

2.27.- LA DEFUNCIÓN DE SU ESPOSA TRINIDAD PALAU GRANELL. PROSIGUE EL RECONOCIMIENTO DEL ARTISTA, EN SU PLENA MADUREZ (1976 – 1977)

Con la llegada de 1976, fecha en la que se inauguró el retablo asuncionista de Xixona, falleció su esposa, Trinidad Palau Granell, quedando el artista muy conmovido. En aquél momento residían en la calle Llano de Zaidía, número 3, puerta 15. Falleció a las diecisiete horas del día 3 de diciembre de 1976 en la Clínica del Consuelo a causa de una peritonitis, según consta en el Registro Civil de Valencia. Sus restos mortales fueron depositados en el Cementerio General de Valencia.

³¹⁰ *Las Provincias*, Valencia, 6 de enero de 1974.

³¹¹ BLASCO CARRASCOSA, J. A. "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". En: AA.VV. (De la Calle, R., dir.), *Memoria Académica 2013-2014*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, p.72. Op. Cit.



Busto al Rey Juan Carlos I

Fueron las calendas del busto áulico, el del *Rey Don Juan Carlos I*, que Vicent entregó al alcalde de Valencia, concretamente el día 7 de septiembre de este mismo año.

La Caja de Ahorros Provincial de Alicante difundió la escultura de Salvador Octavio Vicent merced a una doble exposición, diferida en el tiempo. La primera, celebrada en Alicante, fue inaugurada en el mes de febrero,³¹² con motivo del XXII aniversario de la fundación de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, reuniendo

una prolija exposición de las obras de Octavio Vicent en bronce y piedra cuyo tema preferido era el cuerpo humano.

El semanario alicantino *La Verdad* valoró a Vicent por la grandiosidad a la que son susceptibles sus obras, tendentes al monumentalismo al que hicimos hincapié anteriormente y del que dan buen ejemplo sus numerosos encargos públicos, entre otros los relieves de *La Música sacra* y *La Música profana*, sus elogiadas *Aguadoras* o sus bustos. El escrito incidió igualmente en la simplicidad del tratamiento de los volúmenes en la escultura de Vicent, alcanzando incluso la seriedad o rudeza. El artículo reafirma el quehacer clásico del escultor, en el mejor sentido de la acepción, con obras tratadas bajo los postulados estéticos más precisos, al tiempo que muestran la fuerza y la firmeza de la mano que sabe su oficio y conoce lo que pretende. En las esculturas de Octavio Vicent adivina el artífice al autor de las grandes dimensiones. Incluso en las más pequeñas observa una proporcionalidad susceptible de ampliación hasta límites insospechados sin perder, por ello, la gracia de sus escorzos o la armonía de sus actitudes. Del mismo modo, en sus relieves, asistimos a un tratamiento caracterizado por la serenidad, la búsqueda de difíciles soluciones y la ambición creadora.³¹³

³¹² *Semanario La Verdad*, Alicante, 15 de febrero de 1976, p. 15.

³¹³ *Ibidem*.

La segunda muestra fue inaugurada en Alcoy el 10 de mayo del mismo año. Al acto inaugural asistieron el director del Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Provincial en Alcoy y los alumnos de la escuela de Artes y Oficios -a quienes Octavio Vicent les dio una lección acerca del arte-; el doctor Ismael Cabrera Dusdan, economista y gerente general de la Caja social de Ahorros de Colombia; don Antonio Martínez de la Merced y don Francisco Bernabeu Alberola, director y subdirector generales, respectivamente, de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, entre otras destacadas personalidades. La muestra se realizó con veintinueve obras del artista. Todas ellas esculturas femeninas en bronce.

Rafael Coloma, director del diario alcoyano *Ciudad*, basó su entrevista a Octavio Vicent en un parámetro estético definido por Adolfo de Azcárraga, a la sazón autor del catálogo de la exposición. No en vano, Azcárraga proclamó la dificultad de crear hoy en día un lenguaje figurativo que huya del servilismo del acervo cultural escultórico que arranca en los egipcios y se adentra en el renacimiento. Así mismo, el escultor confiesa que en su obra hay tres etapas: la etapa de encargos, otra didáctica y otra estrictamente poética. Es una de las pocas entrevistas en donde se recoge la humildad docente de nuestro artista. Ello viene a colación porque una parte de la muestra en la sala de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante son piezas gestadas en su trabajo como docente, puesto que Octavio Vicent tenía la costumbre, como hemos citado en anteriores ocasiones, de modelar con sus alumnos.

Coloma recoge una frase que parece ser una información transmitida por el propio escultor, en donde se afirma que Octavio Vicent fue condiscípulo de Juan de Ávalos. El escultor emeritense elogiaba la obra de Octavio Vicent. La afinidad con Ávalos ha dado pie a considerar si Octavio Vicent hubo sido uno de los pilares de la escultura fascista. Así, el arqueólogo e historiador Iván García Vázquez, se plantea, a partir de la concomitancia de entrambos, si existió un arte falangista.³¹⁴ Sin embargo, en una entrevista realizada al propio escultor que más adelante tendremos ocasión de reproducir, Octavio Vicent define a Juan de Ávalos como un

³¹⁴ GARCÍA VÁZQUEZ, I.; "¿Existió un arte falangista? Glosario de los principales autores". En: *Milenio Azul*, edición digital, abril 2007.

escultor de segunda división respecto a otros artistas de la estatuaria contemporánea.

Pero volvamos a Rafael Coloma y la reflexión que hizo en el periódico que entonces dirigía, *Ciudad*. Siguió la opinión de Adolfo de Azcárraga, quien afirma que el tratamiento del cuerpo humano por Octavio Vicent tiene tal calidad que prácticamente ha agotado otros medios de abordarlo:

Que la producción de egipcios, griegos, romanos y renacentistas - por no citar sino cuatro grandes ciclos- ha venido casi a agotar las posibilidades de representación del cuerpo humano; y de ahí que debemos considerar poco menos que una hazaña la labor del escultor figurativo actual que no cae en el tópico o en la servil imitación.³¹⁵

En la entrevista formulada por Rafael Coloma, el propio escultor reconoce al periodista la necesidad del respetar los cánones escultóricos, en cuanto viene a definir que si fuesen lanzadas al suelo quedarían plantadas con absoluta seguridad. La estatuaria, en efecto, es para Octavio Vicent un arte muy antiguo en la que -por la mano de hoy- puede descubrirse el ayer si no arriesgamos por el camino del arte subvertido. Vicent reconoce que ésta inclinación no ha de ganar nada y sí en cambio puede perder mucho. Con la honradez ante la tradición escultórica, Octavio Vicent se describe a sí mismo como ribereño del mediterráneo, el mar de la cultura y la civilización.

Vicent rememora en una entrevista realizada a tal efecto sus primeros pasos en San Fernando, como el becado más joven de su promoción, así como la atracción hacia la escultura florentina y la repentina asimilación de la escultura de inclinación política. Al mismo tiempo, su escultura se asienta inmanente en una tradición figurativa, atemporal frente a corrientes de vanguardia:

³¹⁵ *Ciudad*, Alcoy, 13 de mayo de 1976.

- Yo estudié en Madrid, en la Academia de San Fernando, donde conocí a un escultor alcoyano llamado César Juan.

Octavio Vicent es el más joven de su promoción. Estuvo pensionado en Italia, donde vivió cuatro años, pero la Segunda Guerra Mundial lo estorbó. Le hablo de Florencia y el anhelo de verla...

- Estoy orgulloso de haber estudiado el ciclo florentino o toscano.

Es condiscípulo de Juan de Avalos.

- Luego hice oposiciones a la cátedra que tengo y ya no he salido de Valencia. En realidad soy el decano de los escultores catedráticos, el más antiguo, veintisiete años ejerciendo.

El arte por el que claman los modernos lo considera más una subversión que otra cosa, pues con él se destruye más que se construye.

- Sin salirme de lo mío, acepto una evolución hacia corrientes modernas, en las que se suprimen detalles figurativos, camino de una abstracción, no para descubrir nada nuevo, sino para integrar todo lo que pueda.

[...]

Y me explica que el que tiene que perder, y él es uno o no ser maestro es conservador por naturaleza. Y así, Octavio Vicent, es conservador, aunque no descarta que esté al tanto de la hora, de tal manera que a la Bienal de Venecia va, aunque no le convenzan.

- La subversión se tapa, la mayor parte de las veces bajo la capa del progresismo.³¹⁶

Doce días después de que el director del periódico alcoyano *Ciudad* publicase su crítica artística, vio la luz en el mismo rotativo un ensayo firmado por Pablo de Cifuentes. Y decimos *ensayo* por la altura intelectual del luengo texto artigráfico. Unas seis columnas en la página diez del periódico *Ciudad*, de Alcoy en donde el autor utiliza figuras literarias rebuscadas, como, por ejemplo, la paronomasia. Además, el ensayo está trufado de referencias cultistas, estetas, escritores y tratadistas, desde Johann Wolfgang Von Goethe, Hermann Hesse –del que utiliza un epíteto muy frecuentado por el escritor germano para definir el trabajo de

³¹⁶ *Ciudad*, Alcoy, 13 de mayo de 1976.

Octavio Vicent, "tenacidad"-, John Keats -una obra bella es un objeto permanente- hasta llegar a Pausanias. La admiración que siente Pablo de Cifuentes por el arte griego es evidente: la cita de Goethe -alusiva que a todas las artes teníamos que prestarles algo, pero solo con el arte griego estábamos siempre en deuda-, muy reveladora, testimonia la deuda eterna del Arte con respecto al helénico y ubica a Pablo de Cifuentes en una posición de admiración del arte helénico. Busca Cifuentes ejemplos señeros, como el relieve de *Orfeo y Eurídice* de Calímaco. No es de extrañar, pues, que el ensayista sienta admiración por las obras de Octavio Vicent por cuanto ve una huella permanente artística griega en sus esculturas.

De Cifuentes define a Salvador Octavio Vicent Cortina como un escultor purista que defiende el volumen sobrio y elegante, que busca la gracia en los desnudos femeninos, cantor del cuerpo humano-y aquí enlaza con el antropomorfismo griego-, medido, ajeno a la retórica y culmen de un tipo de escultura que representa el culto a la figura humana. Insiste en la medida, la contención, el buen gusto y la delicadeza sensitiva de los bronce de Vicent, así como el pulso de una cincelada repleto de ritmo y armonía: "*Arte limpio, sin retórica ni ínfulas, sin encasillamientos al uso y con abuso*".³¹⁷

De Cifuentes percibe la influencia de Donatello, Rodin, Clará, Llimona, Julio Antonio y Fritz Klimsch:

Nunca [...] podremos desechar las experiencias de Donatello, ni Rodin, Clará, Llimona, Julio Antonio o Fritz Klimsch. Todos vivimos de las rentas proporcionadas por el pasado.³¹⁸

Quisiéramos llamar la atención sobre el escultor nazi Fritz Klimsch. Sorprende que sea un ensayista de prensa de un periódico provinciano como Pablo de Cifuentes el que haya advertido la huella de Klimsch en la escultura de Vicent, y no lo haya hecho ningún gran tratadista o investigador de la historia del arte. Ojo audaz el de Pablo de Cifuentes, pues nos muestra la proximidad de Octavio Vicent con el *realismo heroico* de los años 30. Fritz Klimsch era el gran escultor Tercer Reich,

³¹⁷ *Ciudad*, Alcoy, 25 de mayo de 1977.

³¹⁸ *Ibidem*.

autor del busto de Adolf Hitler y del general Erich Ludendorff. Este último, aunque es conocido en la Historia Contemporánea sobre todo por su participación en el frente ruso junto al mariscal Hindenburg durante la I Guerra Mundial, sin embargo, ha menester recordar que Ludendorff participó en el *putsch* de Munich en el año 1923 junto a Adolf Hitler. En el célebre dodecálogo de Goebbels, Fritz Klimsch era uno de artistas visuales señeros de la Alemania nazi. ¿Cuál es la conexión entre Klimsch y Octavio Vicent? En nuestra humilde opinión, la influencia del escultor prusiano, formado en Italia y Grecia, y que tras un recorrido por las postrimerías del *Art Nouveau*, regresó al clasicismo helénico, descansa en la elegancia al mismo tiempo que monumentalidad de los desnudos femeninos, tan caros a la estética fascista y nazi. Pablo de Cifuentes comparte buena parte del criterio tomista a la hora de definir la noción de Belleza: *proportio, claritas et integritas*:

La belleza solo puede vivir con la proporción, como esas figuras que ante nosotros, hace poco, alentaban con sus armónicos contornos, poseídas de euritmia y morbidez, erectas sin rigidez, seduciéndonos y embargándonos, porque a través de ellas entreveíamos la sinceridad y honradez del único proceder viable, una obra desprovista de convencionalismos capciosos ni efectismos retóricos.³¹⁹

A través de esta vía depurada en la búsqueda de la Belleza, el artista alcanza la verdad en el volumen núbil:

Porque la sabiduría consiste únicamente en la verdad, la verdad sin tapujos, como las desnudeces de esos cuerpos arquitecturados atinadamente, con la plenitud profunda de su corporeidad, suavizada por la serenidad del gesto y del ademán, trasunto de ese antropomorfismo griego, realizado así mismo en bronce y cuya irreparable pérdida de originales podemos calibrar a través de las páginas de Pausanias.³²⁰

También en el año de 1976, entre los meses de septiembre y octubre, Octavio Vicent realizó una exposición en la Galería Niké,³²¹ sita en la calle Conde Salvatierra de Álava de Valencia.

³¹⁹ *Ibíd.*

³²⁰ *Ciudad*, Alcoy, 25 de mayo de 1977.

³²¹ Octavio Vicent participó en la Exposición Colectiva Bronzetti (Antología de la pequeña escultura en bronce) en la Galería Niké de Valencia, celebrada entre los días 27 de septiembre y 11 de octubre. En esta muestra aparecen representados un total de treinta y cuatro escultores, entre los que cabe citar a Juan Adsuara, Rafael Alfaro, Francisco Badía, Mariano Benlliujre, Venancio Blanco, José Capuz,



Monumento a
Don Marcelino Olaechea Loizaga

Este mismo año cabe considerar que efectuó el que sería su último monumento para la ciudad de Valencia, una escultura en bronce en la que Octavio Vicent plasma de nuevo los caracteres tanto físicos como humanos del retratado. Se trata del *Monumento al Arzobispo Don Marcelino Olaechea Loizaga*, ubicado en la plaza del Palacio Arzobispal.

El 18 de septiembre de 1977, Octavio Vicent hizo entrega para las nuevas instalaciones de del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer en la localidad de San Antonio de Benagéber en Valencia, un *Cristo* en brazos extendidos y en bronce que preside el presbiterio, tras el Altar Mayor, de la capilla del colegio. Años más tarde, este mismo Colegio le encargaría una efigie de San Vicente Ferrer, que sería inaugurada el 6 de abril de 1990, durante un solemne acto presidido por el arzobispo de Valencia Don Miguel Roca Cabanellas.

En el último trimestre de 1977, Octavio Vicent presentó una nueva exposición en Castellón de la Plana, donde ya se le conocía por sus obras en distintas localidades de la provincia. En esta ocasión duró poco, tan solo diez días: se inauguró el 16 de octubre hasta el 26 de octubre en la Galería Nonell.

José Carrilero, Enrique Casanovas, Ciriaco, Colón, Mercedes Colvée, José Cubells, García Donaire, José Esteve Edo, Fulgencio García, Juan González Moreno, José Gonzalvo, Luisa Granero, Baltasar Lobo, Cristino Mallo, Ramón Mateu, José Luis Medina, Nassio Bayarri, Ordaz, Enrique Pérez Comendador, Rafael Pérez Contel, Rafael Pi, Antonio Sacramento, Pablo Serrano, Manuel Silvestre de Edeta, Vassallo, Julio Vicent y Victor Hino.

2.28.- SEGUNDAS NUPCIAS DE SALVADOR OCTAVIO VICENT CORTINA. UN AÑO PRÓDIGO EN EXPOSICIONES (1978)

En 1978 contrajo segundas nupcias con Concepción Calderón González – natural de la localidad castellanense de Altura-,³²² en Sotto Il Monte (Italia), la ciudad natal de Juan XXIII.

El año 1978 fue muy pródigo en exposiciones, tanto en la Comunidad Valenciana cuanto fuera de ella, en el caso de Murcia. También es de este año un nuevo *Cristo en la Cruz*, en bronce, de modesto formato, 1'20 m, para la Capilla de las Madres Carmelitas Descalzas de Castellón. La misma anualidad y para esta misma Capilla realizó un *San José* en bronce, 1'05m y una *Virgen* en bronce de 1'20m.

El 3 de enero se inauguró una exposición que fue compartida por Octavio Vicent y el pintor valenciano Ramón Puig Benlloch. La muestra fue clausurada en la Galería Villacís el día 17 de enero. En el diario *La Verdad* de Murcia, Salanova le hizo una entrevista, que descuella porque es la primera vez que Octavio Vicent menciona a algunos de sus discípulos y compañeros en la capital del río Segura. También es reveladora esta plática con Octavio Vicent porque él mismo nos confiesa haber visitado Portugal, Inglaterra. Recordemos que, en el verano de 1977, estuvo en Grecia: “*El escultor además de trabajar en España ha visitado Francia, Portugal, Inglaterra e Italia, donde ha estudiado las diferentes obras de arte clásico*”.³²³

El artista confiesa exponer por primera vez en la ciudad del Carmen:

Es la primera vez que vengo a esta ciudad a exponer mis obras. En esta capital tengo discípulos; entre los primeros a Anastasio y Adolfo, hijos de Nicolás Martínez; entre mis compañeros a Gizla Moreno y Villaescusa. Tenía ganas de exponer en Murcia para que todos pudieran

³²² DE LA OSSA, A.: *Biografía. Octavio Vicent, escultor*. Op. Cit. Museo de BB.AA. de Valencia, p. 130. Op. Cit. (Concepción Calderón González es natural de Altura, Castellón).

³²³ *La Verdad*, Murcia, 3 de enero de 1978.

ver mis obras, es una ilusión de exhibicionismo de todo artista. Mi padre era escultor y condiscípulo del famoso murciano Planes.³²⁴

A vueltas con la antigüedad de la escultura, Octavio Vicent proclama la madurez de la misma porque ya las técnicas escultóricas estaban definidas, en su inmensa mayoría, desde los tiempos de Fidias; mientras que la pintura ha alcanzado su mayoría de edad con el impresionismo.³²⁵

Dos meses después fue designado uno de los *Colosos del País Valenciano* de Escultura por la Comisión de la Falla Plaza del Caudillo.³²⁶ La gran gala tuvo lugar entre el 19 y el 25 de marzo de 1978, en donde Octavio Vicent recogió el premio.³²⁷



Familia y amigos. Colosos del País Valenciano

³²⁴ *La Verdad*, Murcia, 3 de enero de 1978.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ En realidad, tal designación tuvo lugar en el año anterior, 1977, pero se celebró al siguiente, 1978. (Cfr. *Las Provincias*, Valencia, 17 de marzo de 1978).

³²⁷ *Valencia-Fruits*, Valencia, 26 de marzo de 1978.

El resto de los *Colosos* estuvo formado por Vicente Gaos González Pola en el ámbito literario, el bailarín coreógrafo y actor de cine Antonio Gades, Ernesto Martínez Colomer en el área de economía y el mejicano Francisco Orts Llorca en la rama de medicina. El premio *Coloso del País Valencià* de Música estuvo aquél año dedicado a la ciudad de Liria, por las bandas de música, la primitiva y la Unión Musical.³²⁸

Con tal motivo, el diario *Levante* le realizó una entrevista centrada sobre todo en la escultura religiosa. El entrevistador, Salvador Chanzá, quién se cobija bajo el seudónimo de Platero, es un redactor del periódico. Formula preguntas sencillas al primer escultor galardonado como Coloso del País Valenciano y traza una muy somera biografía para informar a los lectores en la primera columna. Destaca también, en las respuestas de Octavio Vicent, el reconocimiento *de facto* de la creación escultórica ante los encargos privados a causa de los costes del material. Así mismo, el propio Octavio Vicent nos revela la existencia de un relieve encargado por un convento en la provincia de Castellón. Se trata del relieve del convento de las Carmelitas Descalzas de Benicassim, habiendo realizado obras igualmente para los padres Carmelitas Descalzos de la ciudad de Burriana, que albergan obras tanto de Octavio Vicent como de su progenitor.

El artista ratifica que muchos escultores de su generación han caído en el olvido; acaso porque hayan quedado relegados por el empuje de la vanguardia. Como la escultura no es un arte tan “democrático” como la pintura –esto es, no está al alcance del bolsillo de todos-, tampoco la demanda clientelar por parte de particulares es tan abundante. Esto limita la libertad iconográfica del escultor. Otro problema que señala Octavio Vicent –y entendemos que es una crítica velada a determinados escultores de la vanguardia- es que la mediocridad artística es enmascarada por su función política.

Al preguntarle a Octavio Vicent por la imaginería, en esta ocasión no medita sobre su decadencia. La imaginería y la escultura profana –que despierta en la

³²⁸ *Las Provincias*, Valencia, 17 de marzo de 1978.

centuria dieciochesca- en España reciben aires renovadores que llegan de Italia a través de Valencia en el siglo XVIII:

- Ahora es otra cosa, y podemos decir que ha dado un bajón esta dedicación del arte escultórico. No obstante, puedo decir que recientemente he terminado un gran retablo en el altar de la iglesia principal, con treinta y cuatro figuras y también en Castellón, en un convento, con figuras en bronce.

- ¿Qué es lo verdaderamente importante en la escultura?

- La plástica, la temática es secundaria.

- ¿Le satisface esta distinción de Coloso?

- Sí, sinceramente sí, porque acepto, como valenciano enamorado de su profesión, el que esto se reconozca, y sobre todo porque es la primera vez que se hace a un escultor, con lo cual, se honra a todos los artistas de la escultura.

- Como final, añadiremos que Octavio Vicent también ha "esculturado" fallas, y realizó dos fallas en la plaza del caudillo: una sobre el boceto que realizó Dalí, y la otra es precisamente aquella monumental del Coloso de Rodas, que dio origen a estos premios. A cada galardonado se le entrega una estatuilla en bronce del Coloso. Octavio Vicent recibirá como premio su propia obra.³²⁹

Carlos Sentí utiliza la reflexión del esteta Walter Benjamín - "*El arte en la era de la reproductibilidad técnica*"- para hacer un símil metafórico entre la escultura sin inspiración que se dedica a copiar modelos de épocas anteriores y la crea de manera seriada, como el trabajo en cadena en una fábrica de automóviles siguiendo el espíritu del *fordismo*. Frente a ello, la obra de Octavio Vicent es la de un auténtico artista que, sin crear *ex novo*, tiene el suficiente talento para reelaborar desde un punto de vista distinto una interpretación de la figura humana. Es posible evocar figurativos sin caer en la seriación ni envolverse de manierismo, seguir creando en bronce una vida viva y permanentemente fugitiva, como agua de buen manantial, que dijo Antonio Machado. Y todo ello mirando siempre el mismo modelo que vieron, a la orilla del mismo mar, Fidias y Miguel Ángel y Donatello y Juan de Bologna, y los

³²⁹ *Levante*, Valencia, 10 de marzo de 1978.

egipcios, como los escultores de las riberas de otros mares y del interior de otros continentes. Para hacerlo así, se necesita tan solo una cosa: talento.

Octavio Vicent no rechaza, sino que incorpora sin copiar lo que de antaño perdura y no muere, tal como una evolución biológica se tratase.

En mayo de 1978, Octavio Vicent realizó una exposición en la localidad alicantina de Denia, en la Sala de Arte Rincón del Mar. En rigor, era una exposición permanente de obras seleccionadas de los mejores artistas valencianos del momento, así como también de otros procedentes de diversas provincias españolas. De hecho, se incluyó cerámica de Vicent Espinosa, un joven valenciano reproductor de La Roca valenciana del siglo XVIII, obra que sale en la procesión del Corpus destinada a San Vicente Ferrer, Nicanor Piñole, José Estellés, Juan Borrás II, Perez Gil, Segrelles, Tuset, Pedro Cámara, Cándido Ortí, Santamans, Bronchú y Brauner. Al frente de todos estos pintores, había también obras de Salvador Dalí. En escultura, además de Octavio Vicent, destacaban Juan de Avalos, Adrián Silvestre Moros, Antonio Sacramento, Manuel Rodríguez, Esteve Edo y Silvestre de Edeta.³³⁰

El mes de septiembre de 1978 Octavio Vicent volvió a exponer en la galería de arte deniense Rincón del Mar. En esta ocasión, además de estatuas del repertorio clásico de nuestro escultor, tales como la *Eva del cántaro*, la maqueta de *El labrador valenciano*, monumento erigido en Alzira, hubo también otras esculturas de bulto redondo como el conjunto de dos mujeres titulado *Coquetería*, conocido también como *Toilette*, y el busto de su segunda esposa *Conchita Calderón*:

- ¿De qué parte de su obra se muestra más satisfecho?

- La mayoría de los monumentos de Valencia son obra mía, y todo ese conjunto, supone lo que más estimo, no porque tenga más calidad, sino porque pueden ser más contemplados por el público.

[...]

- ¿Por qué Denia para exponer?

³³⁰ *Las Provincias*, Valencia, 10 de mayo de 1978.

- Por varias razones: la primera porque considero el lugar con categoría suficiente no para ofrecer mis trabajos, sino para montar cualquier tipo de exposiciones. Aquí se da cita la bohemia artística de Europa. En segundo lugar porque Denia significa la unión, el puente entre dos grandes capitales, Alicante y Valencia; y porque la sala Rincón del Mar está montada con un gusto exquisito que invita incluso al profano a ser visitada.³³¹

2.29.- EL TRASLADO A MADRID. CATEDRÁTICO EN SAN FERNANDO (1979)

Fue también un año señalado por sus méritos académicos y su traslado a Madrid. Tomó posesión de su plaza como Catedrático de Número de Modelado por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1979 debido a sus méritos artísticos nacionales e internacionales,³³² aunque fue nombrado por el Ministerio de Educación y Ciencia a comienzos de diciembre de 1978.³³³

A finales del año 1978 Salvador Octavio Vicent Cortina expuso en la Galería Crismón, ubicada en aquél momento en la calle Conde de Salvatierra junto con otros *Colosos del País Valenciano*. Así, expuso junto a Eugenio Ginés y Antonio López Ruiz. Con ocasión de aquella muestra, que se inauguró el 12 de diciembre y finalizó el día 30 de las mismas calendas, María Francisca Olmedo de Cerdá le realizó una entrevista para el semanario *Valencia-Fruits*. Esta entrevista tiene gran valor por cuanto Octavio Vicent nos habla de su predilección técnica respecto a los materiales escogidos para sus obras. Recuerda entrañablemente a su padre, remitiendo su inspiración a los Cristos del mismo por cuanto en ellos puede representar visiblemente la desnudez del cuerpo humano:

- Su nueva cátedra, ¿le alejará de Valencia?

- Yo no pienso renunciar a mi misión estética; mi planteamiento estético es mediterraneanista y lo que voy a llevar a Madrid es un soplo levantino. Voy a "mediterraneanizar" Castilla.

³³¹ *La Verdad*, Alicante, 3 de septiembre de 1978.

³³² *Las Provincias*, Valencia, 5 de diciembre de 1978.

³³³ *Ibíd.*

- ¿Cuántos años esculpiendo?

- Yo nací en un taller de escultura. Creo que aprendí a dibujar antes que a escribir.

- ¿Cuántas esculturas?

- Muchas. Puestas en fila todas las esculturas que he hecho sería muy, muy larga. En la vida de un artista se puede producir bastante. El ideal es hacer lo que nos gusta, aunque no se puede uno sustraer a las exigencias del medio ambiente mediocre.

- ¿Qué prefiere esculpir?

- El desnudo. Es nuestra gama más rica de valores plásticos, para poderse lucir si uno es capaz de dominar la figura humana. Desde el desnudo de la mujer a un Cristo es extraordinario el contenido plástico que puede dar de sí el desnudo.

- ¿Una obra de la que se siente satisfecho?

- La que fue galardonada con la segunda medalla con la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1948. Eran dos relieves alusivos a la música. Todos me votaban para la primera medalla, fue un gran éxito para mí. Fue un éxito para mí: el hecho de quitarme la primera medalla me convertía en víctima y obtener la segunda medalla nacional era resultar vencedor.

[...]

- ¿Es mejor la obra que mereció la primera medalla que la que obtuvo la segunda?

- ¡Son muy diferentes! Es más madura la primera medalla pero el fervor, el encanto de la obra no fue superado en ésta. Sentimental y románticamente, es superior a la de los relieves alusivos a la música, donde la música religiosa la representé con los novicios de Guadalupe. La inspiración del monumento a Serrano que está al principio de la calle Burriana, está en este friso.

- ¿Cuál es su última gran obra?

- El retablo monumental del altar mayor de la iglesia arciprestal de Jijona. Se trata de una apoteosis alegórica a la Asunción, hecha en piedra y bronce. La piedra solamente sumaba sesenta toneladas.

- ¿Qué prefiere para esculpir, piedra o bronce?

- Cada uno tiene su encanto. La piedra es más agradecida, la percepción del volumen la detectamos a través del claroscuro, la piedra da unos matices de forma superior al bronce. Pero el bronce tratado como impresionista los da y hasta los supera. El mármol luce más, pero queda la escultura más fría, tiene menos garra. Prefiero el mármol, aunque sea peligroso por ser más frío; el bronce es mejor si se trata de forma impresionista.

- ¿Y la madera?

- Cada materia tiene su propia expresión y su propia personalidad. La madera es la más difícil de trabajar, pero la gente no lo aprecia. Los artistas que se han educado en tallas han evolucionado más que los que lo han hecho en el mármol. Las esculturas que más adornan son en mármol; mi padre tallaba la madera de forma fabulosa.

- ¿Qué obras prefiere de su padre?

- Tal vez los Cristos.

- ¿Qué obras tuyas se exponen en nuestro Museo de Bellas Artes?

- Las galardonadas con las dos primeras medallas.

- ¿Cuántos monumentos tuyos estén en las calles de Valencia?

- Muchos, más que de Benlliure. El del Maestro Serrano. La fuente monumental de la Universidad, el monumento a José Antonio, el monumento a Arnau de Vilanova, el del arzobispo Olaechea, etc.

- ¿Fuera de Valencia?

- En Burriana, el monumento a Chicharro, en Alzira el monumento al labrador naranjero; en Teruel una fuente monumental; en Guadalajara el monumento a José Antonio.

- ¿Cuál será su próxima obra?

- Me gustaría hacer mi última gran obra de importancia en Valencia.³³⁴

Una crítica descafeinada, referente a la misma exposición inaugurada el martes 12 de diciembre, recalca que Octavio Vicent evita caer en tópicos. Expuso

³³⁴ *Valencia-Fruits*, Valencia, 24 y 31 de diciembre de 1978.

junto a Juan Bautista Porcar, considerado patriarca de la pintura valenciana coetánea. La etiqueta habitual de clásico referida a Octavio Vicent trasluce la más noble significación, como aquella tendencia en la que es visible la permanencia de unos valores estéticos inmanentes.

El autor incide en el reciente nombramiento de Octavio Vicent como catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, como una pérdida en la docencia valenciana de las Bellas Artes. Del mismo modo, el autor ve en Octavio Vicent las profundas las raíces de una herencia que se remonta a la estatuaria egipcia y griega. El artista evita caer en la "topiquería", y su escultura posee un halo de renovación.³³⁵

En 1979 realizó también un *Santo Obispo* en bronce de 0,60m., en manos de una colección particular en Madrid, de clara alusión a la escultura de Giacomo Manzú.

2.30.- CATEDRÁTICO EN LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. EL MONUMENTO A FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA FUENTE (1980 – 1982)

En 1980 consigue por concurso de méritos la Cátedra de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, tras la vacante, por jubilación, del escultor Juan Luís Vassallo Parodi. Esta Facultad, por cierto, es propietaria de *La Holandesa* -95 cm de altura-, en bronce. De este año realizó en Madrid, en la Capilla del Hospital de San José, de la localidad de Ciempozuelos, un *Cristo en la Cruz* de 1'50m.

Este año es significativo por cuanto nuestro artista recibe un emotivo encargo, además de ser el primer monumento que realizaría en Madrid: el dedicado al médico y naturista Félix Samuel Rodríguez de la Fuente. Carlos Sentí explica el plan poético de la estatua y su intencionalidad iconológica. La estatua fue erigida

³³⁵ *Levante*, Valencia, 15 de diciembre de 1978.

por iniciativa del diario madrileño *El Imparcial* y en colaboración con el zoo de la capital de España. Octavio Vicent –reconocido altamente su prestigio en los círculos artísticos madrileños-, aceptó la realización de este monumento de manera altruista.

El escultor valoraba la talla científica y humana de Rodríguez de la Fuente. Partió de dos ideas-fuerza: la dimensión moral del retratado y la sensibilidad por el mundo animal. Por este motivo, lejos de una pretensión mayestática, propendía a un carácter místico, ya que no se trataba solo de un recuerdo que se quería despertar, sino también de una conciencia que se intentaba mantener viva:

Para terminar la composición ya falta poco: Solo me queda por hacer los osos de los pies. El resto está ya en la fundición. En cuanto a las dimensiones, la talla alcanza los dos metros porque-como explica el autor-, al ser un objeto inanimado y al aire libre da la sensación de más pequeño, por eso hay que hacerlo un poco más grande para que dé la impresión de que tiene un tamaño natural. Por otra parte, le he vestido con una ropa deportiva, de campo, ni de invierno ni de verano.³³⁶

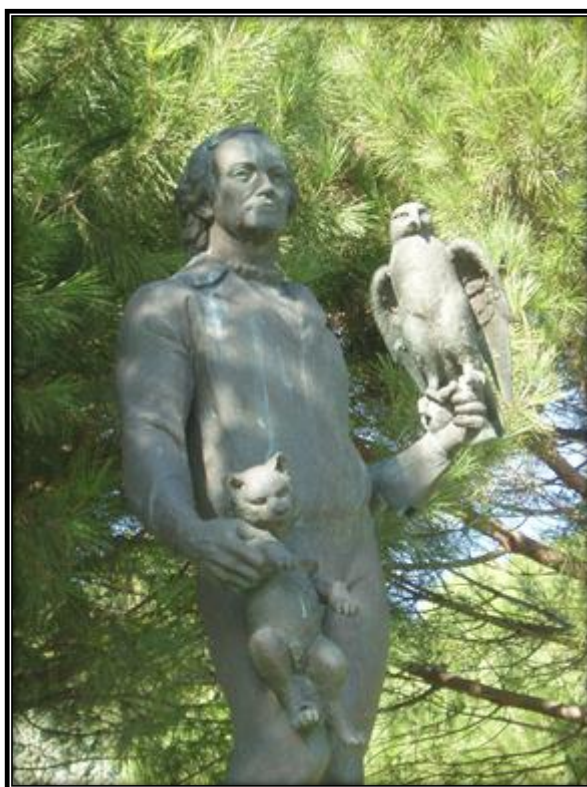
El bronce le parece al artista la materia más idónea para dignificar la humanidad del homenajeado, con un lenguaje poético a la vez que sencillo; es decir, transmitir unas convicciones morales en defensa de la naturaleza.³³⁷ Salvador Octavio Vicent Cortina define su proyecto de monumento al naturalista Félix Rodríguez de la Fuente en los siguientes términos:

Es una estatua en contrapposto clásico (pose clásica con un canon de movimiento y de equilibrio), en la que se prescinde de lo anecdótico para entrar en lo meramente escultórico. Félix aparece sujetando en su brazo izquierdo un halcón y en el derecho un lobezno. A sus pies dos lobos (todos estos animales vienen a ser los atributos que definen al que fuera gran investigador de la fauna) que parecen escapados de sus recintos y llegados hasta la base para rendirle homenaje. El halcón lo he puesto porque Félix Rodríguez de la Fuente era el primer cetrero de España.³³⁸

³³⁶ *El Alcázar*, Madrid, 9 de octubre de 1980.

³³⁷ *Levante*, Valencia, 11 de abril de 1980.

³³⁸ *El Alcázar*, Madrid, 9 de octubre de 1980.



Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente

En el otoño de este año, concretamente el mes de octubre, se inauguró una exposición en la Galería Kreisler de la capital. La exposición tuvo lugar entre el 16 de octubre y el 12 de noviembre. El artículo de Calero con motivo de esta completa muestra es más valioso por las afirmaciones de Vicent que por los calificativos que brinda la persona que realiza el artículo, así como la vacua definición del italiano Fortunato Belloni. El calificativo que se le brinda de *mediterraneísta* es a todas luces estrecho, observados ya los numerosos referentes a lo largo que han brindado su dilatada formación, ya visibles en su obra de madurez. Un dato interesante es que el propio escultor admite realizado una exposición en la galería homónima el año anterior, 1979, en Barcelona, con ocasión de la apertura de la sala Kreisler en la ciudad condal.

Octavio Vicent conoció al director de la sala Kreisler a través de un amigo suyo. El año precedente, con ocasión de la apertura de otra galería en Barcelona, nuestro escultor fue reclamado para presentar su obra en la ciudad condal, donde obtuvo un gran éxito a pesar del desconocimiento de su producción, llegando a vender trece esculturas. Cuando tuvo lugar la muestra en la galería Kreisler

matritense, presentó bronce de carácter antológico en cuanto al tiempo que ya no en cuanto a la temática, quedando las representaciones de policromía tradicional y la obra monumental sin poder ser visitadas, tal vez debido a sus dimensiones excesivas para la sala, o tal vez por no ser adecuadas por meras cuestiones comerciales.

En la galería Kreisler de Madrid, pese a ser reconocido por su estilo mediterraneísta debido a la influencia de la escultura florentina contemporánea, fue advertido un cierto viraje expresionista descrito por Fortunato Belloni, que el propio Vicent calificó como ortodoxia:

Cree firmemente en la continuidad de la vida de las épocas transcurridas, en su aportación cívica a la construcción del presente y aspira a ser moderno en el único modo en que se puede ser de verdad. Sin quemarse la espalda con su carga tradicionalista. En suma, su nota es huir de la deshumanización del arte impulsada por algunos movimientos de vanguardia: El arte moderno-afirma Vicent-es un fracaso, porque en él se ha prescindido de los valores constantes, pretende ser solo especulación imaginativa.

[...]

- Me conservo en la ortodoxia-dice él-porque parte de mi fidelidad a los valores eternos del hombre y a mis principios religiosos.³³⁹

Se trató de una presentación de cuarenta y ocho obras, de diferentes tamaños, y unas medallas de plata y bronce. Los precios oscilaron entre las 65.000 pesetas y 1.100.000 pesetas. Todas las esculturas eran de bronce. El periodista Carlos García Osuna -autor de la única monografía de Octavio Vicent- profundiza en la poética de la escultura constituyendo, en algunos momentos, una auténtica reflexión sobre el arte en su conjunto.

Salvador Octavio Vicent Cortina manifiesta su aversión al arte abstracto por entender que es un camino agotado. La visión que Vicent tiene del arte está desligada de la sociología artística, por cuanto que considera que el arte no es patrimonio de una clase social determinada. Como escultor del arte contemporáneo

³³⁹ *El Alcázar*, Madrid, 9 de octubre de 1980.

que es, admite una libérrima interpretación de sus obras en su estatuaria; puesto que el *Arte* ya hace dos centurias que se divorció de la *Retórica*.

El esfuerzo que hicieron los griegos debe entenderse sobre todo como una búsqueda de la Verdad antes que la Belleza. En ese sentido, Vicent se ubica bajo la idea platónica del arte; puesto que la *belleza* es la materialización de la *verdad* objetiva.

Octavio Vicent proclama su austeridad desde el punto de vista de la concepción escultórica, alejada de la anécdota, el preciosismo y por qué no decirlo, la teatralidad, a diferencia del estilo impresionista de Benlliure.

Su postura ortodoxa queda definida por la maduración de los sentidos como puerta a la inteligencia. Se define a sí mismo como un asceta en la investigación escultórica, al tiempo que describe la permanencia de los valores eternos en la forma y el volumen plástico. Vicent no niega la importancia de los lenguajes particulares en la creación artística, si bien considera por encima de esta creatividad la interpretación de los valores atemporales. En ese sentido, la vanguardia es muy respetable en tanto que ejerza la libertad artística:

- El término clásico admite la equiparación con inactual y caduco, y algunos de sus antólogos le dan este calificativo a su obra.

- Es un atributo que puede conducir a ciertas personas al equívoco. Yo soy clásico en el sentido de considerar la existencia de unos valores eternos que nos ha legado la historia, y en mis esculturas trato de descubrir los valores perpetuos de la plástica y creo firmemente en su permanencia.

- Usted, con mínimas incidencias expresionistas, "trabaja" el arte figurativo. ¿Qué opinión le merecen las corrientes abstractas consumidas sin descanso en lo que va de siglo?

- No creo en el abstracto; la prueba está en que ese movimiento ya ha sido superado. Partiendo de la opresión a la que hemos sido sometidos por toda clase de academicismos, la única defensa del abstracto se encuentra en que estoy absolutamente a favor de la libertad de expresión por sistema. Pero eso no quita que o no le tenga ninguna fe al arte abstracto, que por otro lado estimo se encuentra en un callejón sin salida.

- ¿Y los compromisos políticos asumidos en la estética de los creadores?

- El artista puede tomar la temática que quiera, pero sin mezclar ni erosionar los conceptos que lleva implícitos terribles grados de confusión. Por ejemplo, la gente habla de arte suntuario como si fuese una clara expresión de la burguesía, y lo cierto es que nada tiene que ver una cosa con otra, porque el arte no es patrimonio de clase social alguna y tampoco puede determinarse como dirigido o vinculado a personas particulares, pues todo el mundo puede y debe tener acceso al mismo.

- Retrocedamos hasta la síntesis máxima por absoluta. ¿Qué es el arte?.

- El arte es sobre todo la transformación de una idea y de un sentimiento plasmado en un objeto realizado por el talento y la sensibilidad del artista.

- ¿Qué interacción se da en sus obras respecto a la vida cotidiana, a sus seres y costumbres?

- Para mí, que soy un poeta-escultor-, te diré que el mundo se atisba solamente tal como es, ya que trato de poetizar la realidad y según surge la vida van surgiendo mis manifestaciones. La "lectura" visual de mis esculturas trasciende en la imaginación de cada cual, que al habitar sus ojos con mi obra puede interpretarla de varias maneras, porque la hermenéutica no es una ciencia exacta.

- La belleza fue inspiradora de las esculturas helénicas, y en el fondo cada creador apunta siempre por esos derroteros. ¿Qué planteamiento adquieren sus realizaciones escultóricas?

- Yo pienso que la belleza como tal no la persiguieron nunca los artistas. Los griegos lo que buscaban era la verdad; lo que ocurre es que la verdad fisiológica concuerda con la belleza. El artista debe partir de la naturaleza no desde un punto de vista prosaico, sino que debe plasmar la exaltación del impacto que la contemplación de la naturaleza produce.

- Un famoso escultor calificaba a la escultura como la forma por la forma. ¿Mantiene usted una opinión coincidente?

- Indiscutiblemente existe una postura ortodoxa, didácticamente hablando. En cierta forma las artes responden a los sentidos, ya que la maduración de éstos da paso a la inteligencia. Todas las artes tienen características fraternales, y de este modo la pintura responde al sentido visual, la música, al auditivo, y la escultura, al táctil. Todo lo tangible se relaciona con el tacto.

- Benlliure tenía su estilo. Manolo Hugué el suyo y Chillida indiscutiblemente, comunica con la gente con su particular lenguaje. ¿Y cuál representa fielmente a Octavio Vicent?

- Yo trato de ser ascético, sin concesión a la anécdota y al preciosismo. Quiero ser un escultor completo y sobre todo equilibrado. Pero estoy seguro de que el estilo es algo aleatorio y diría no pertenece a ningún grupo estético y ser difícilmente encasillable. A Benlliure los cubistas le acusaban de no tener ningún estilo, pero eso es una virtud y no un defecto. Lo que no me gusta ni me interesa de Benlliure es la veta impresionista, de concepto y la composición.³⁴⁰



Voramar

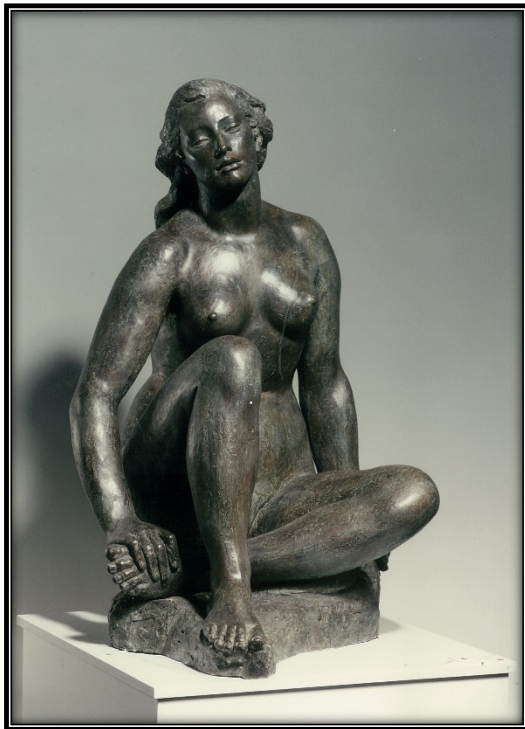
Este año realizó una versión de *Voramar*, así como otro bronce, *Sensitiva*. Sin embargo, este año destaca por la exposición que se celebró en el mes de octubre en la citada Galería Kreisler de Madrid. La crítica realizada por Elena Flórez en el periódico fascista *El Alcázar* insiste en el hecho de que la nueva escultura figurativa del siglo XX arranca en el Impresionismo, particularmente en

Degas, Renoir y en Rodin. Según la autora determinados movimientos de las figuras, así como las nalgas femeninas con forma de pera o de manzana están emparentados con los desnudos femeninos de Octavio Vicent:

Por ello algo hay en la obra de este escultor valenciano que ahora nos ocupa que se adscribe al impresionismo con aquellas discusiones de la captación de la figura en sus movimientos inmediatos y de la última parte de la espalda con su forma de "poire" o "pomme", todo perfectamente serio en la obra de Renoir, por ejemplo, o de Rodin, el precursor del concepto de la escultura del siglo XX.³⁴¹

³⁴⁰ *El Imparcial*, Madrid, 23 de octubre de 1980.

³⁴¹ *El Alcázar*, Madrid, 24 de octubre de 1980.



Sensitiva

Para Flórez, el cuerpo humano es el máximo exponente de la escultura clásica. Y el espíritu clásico es el que nunca desaparece, pues lo define como arte de infinito. También destaca la elegancia postural, apolínea, pero espontánea, en absoluto estudiada.

Las obras, presentadas en bronce, de regular y pequeña medida, esenciales en su corporeidad están, según nos describe Flórez, pensadas para que vivan, para que desde la óptica del despegamiento de la materia -aunque sea

tan rotunda como ésta- haga ver ante todo su vibración peculiar en el espacio mudo y vacío que les sirve de fondo y marco invisible. La autora transmite a través de esta elegancia de la anatomía humana a la vez que fuerza expresiva, el paso dancístico desde la escultura griega y renacentista a los modelos escultóricos de Degas:

Erguidas y flexibles, en actitudes serenas aunque en algunas de ellas sean los brazos la indicación de una danza que se acaba de parar o que empieza, estas esculturas de Vicent tienen la gracia de la naturalidad inmediata y la belleza de esa estatuaria siempre a punto de hablar que surge en Grecia y se prolonga en la Italia del Renacimiento.

[...]

Desde luego las obras de Octavio Vicent tienen esa impronta de la visión receptora del conjunto que sin dejar de ser clásica ha evolucionado desde el impresionismo y, en la escultura con Degas, menos conocido en esta actividad que como pintor.³⁴²

³⁴² *Ibíd.*

Elena Flórez se detiene también ante otras obras menos frecuentadas de nuestra artista como por ejemplo el retrato de *José Camón Aznar* o el relieve dedicado a la *Muerte del rey Jaime I*.



Relieve Muerte del Rey Jaime I

Probablemente es esta exposición Octavio Vicent concurrió con algunos "bibelots", al referirse la ensayista del diario *El Alcázar* a las obras de bronce de pequeño formato.

En el suplemento dominical del diario *ABC*, *ABC de las Artes*, Campoy confecciona un texto sencillo y romo en donde vuelve sobre el vitalismo valenciano y el *mediterraneísmo*. Califica a Octavio Vicent como maestro en su sentido más literal, ya no solo por sus distinciones académicas sino porque en su obra queda prolongado un vitalismo valenciano que hacen del escultor un referente de la actualidad escultórica. Trasciende del artista su sensibilidad en la predilección por la escultura femenina, de motivaciones sensuales y familiares, que consigue captar.³⁴³

Mario Antolín, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un hombre polifacético, pues trabajó incluso en televisión, camina por la senda ya trillada de la herencia florentina y clásica, romana en esta ocasión, de la estatuaria

³⁴³ *ABC Semanal*, Madrid, 2 de noviembre de 1980.

de Octavio Vicent. Advierte Antolín un misticismo en los retratos y en los relieves que conjuga con la sensualidad y la felicidad del desnudo femenino, castamente desnudo. Un desnudo tratado con discreción y elegancia, sencillo a la vez que espontáneo.³⁴⁴

Otro periódico que también se hizo eco de la exposición en la sala Kreisler fue el periódico *Cinco Días*. Por ser un diario de información económica la redactora compone un texto informativo escueto con tres columnas y con escaso margen para la crítica artística. Se agradece el hecho de la precisión de Sol García-Conde al especificar que son cuarenta y nueve piezas y dieciocho medallas y los precios que alcanzaron estas últimas: cuatro mil pesetas. Desde el punto de vista crítico, la redactora proclama la vitalidad de sus esculturas. Al mismo tiempo, describe en Octavio Vicent el perfeccionismo en el tratamiento y la elección de materiales, al igual que de un consabido dibujo, que hacen del artista un escultor completo tanto para las piezas pequeñas como para las monumentales, gozando todas ellas del mismo perfeccionismo.³⁴⁵

Con la llegada de 1981 inaugura el *Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente* en el Parque Zoológico de la *Villa y Corte* matritense. El monumento del naturalista fue una obra altruista, toda vez que Octavio Vicent no percibió dinero por ella.³⁴⁶ No hubo sido la única estatua que Vicent llevó a cabo para el zoológico madrileño: también hizo el retrato de *Antonio Lleó de la Viña, ingeniero de caminos*, a la sazón el promotor del actual Parque Zoológico de Madrid, inaugurado en 1982. El bronce *Pensativa* también vio la luz en 1981.

El crítico del diario de cabecera aragonés, -quién manifiesta haber conocido ya las obras de Vicent porque ya expuso en Zaragoza en 1978-, insiste en la tradición mediterránea, el desnudo femenino; ya sea en maternidades o jóvenes, y su sensualidad "*bebedora de luz*". Observa en el escultor una dedicación hacia el gesto costumbrista delicado, incluso en su masculino *Pescador*, gradualmente

³⁴⁴ *El Imparcial*, Madrid, 21 de octubre de 1980.

³⁴⁵ *Cinco Días*, 7 de noviembre de 1980.

³⁴⁶ *El Imparcial*, Madrid, 20 de abril de 1980.

idealizado, como todas sus piezas. Nos proporciona información sobre el *bibelot* francés del cual ningún crítico se había hecho eco hasta ahora. Un *bibelot* de tradición modernista inspirado en una pieza original de su padre, Carmelo Vicent. Por otro lado, es la primera vez en que menciona a su *Walkiria*, una modelo de taller, a través de la estatua *Walkiria de pie*, citando otras de particular sensualidad como *Mano en el pie*, y las estilizadas *Despertar* o hasta el *Paso de danza*, en todas ellas patente la nobleza en su postura, tensión, caída, movimiento o curva anatómica, que hacen reconocible el procedimiento de entender la forma.³⁴⁷

Con el arribo de 1982, Vicent sigue exponiendo en diferentes galerías. Entre el 26 de abril y el 8 de mayo se celebra una muestra de esculturas de Octavio Vicent en la galería El Campanar de Castellón. Es la cuarta exposición del escultor valenciano en Castellón de la Plana. La muestra tiende a realizarse con obras de pequeño formato, sin la obra monumental, aunque destaca su reconocimiento en esta categoría tanto urbanística como religiosa, al tiempo que nos habla de la fresca mediterránea patente en su técnica, especialmente en las obras bronceas que transmiten el conocimiento de un arte milenario sin restar el gesto espontáneo, cristalizado en la naturalidad del movimiento.³⁴⁸

2.31.- EL MUSEO MONOGRÁFICO "OCTAVIO VICENT" EN JIJONA. EL RECONOCIMIENTO A UN ESCULTOR CONSUMADO (1982 - 1984)

Octavio Vicent tenía muchos vínculos con la ciudad alicantina de Jijona. En esta localidad, el escultor llevó a cabo el proyecto de *Monumento al turroneo y al helador*, al que cabe agregar unos relieves de sumo interés, en madera, que representan el *Homenaje al trabajo*. El primero de ellos, que nunca llegó a ser expuesto, es propiedad del Ayuntamiento de Jijona desde el año 2001. Por su parte, los relieves lignarios fueron donados por el consistorio municipal a la Sociedad El

³⁴⁷ *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de mayo de 1981.

³⁴⁸ Catálogo de exposición de la Galería de Arte Campanar. Del 26 de abril al 8 de mayo de 1.982. Castellón.

Trabajo en el año 2008, con ocasión de la conmemoración del primer centenario de esa sociedad.

Pero vayamos a la inauguración del Museo Monográfico Octavio Vicent en Jijona.³⁴⁹ Tuvo lugar en el año 1982. La inauguración contó con la presencia del Gobernador Civil, don Ramón Bello Bañó y el Presidente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, don Isidro Martín Roldán.

Seguidamente, el acto de la firma de escritura de constitución y de los estatutos de la Fundación Octavio Vicent se realizó ante en notario del ilustre colegio de Valencia don José Ferreira Almodóvar.

³⁴⁹ *Hoja del Lunes*, Alicante, 25 de enero de 1982, p. 13. Contenía también obras de su padre, Carmelo Vicent. (La conveniencia de ubicar el Museo de Escultura "Octavio Vicent" en la ciudad de Jijona vino determinada por el aprecio y sensibilidad de esa ciudad alicantina a la obra realizada desde siempre por la saga de los Vicent, quienes supieron plasmar su arte e inspiración. Primero, el padre, merced a la reconstrucción del Altar Mayor de la Iglesia Arciprestal, inaugurada en el año 1951. Más tarde, tras el incendio y su total destrucción, en septiembre de 1973, se encargó el actual altar a Octavio Vicent, el cual lo talló y esculpió en piedra caliza. El benefactor y fundador del Museo fue Octavio Vicent. Albergaba todas las piezas artísticas que, por generosidad y aprecio a la localidad alicantina, quiso donar; para las encontró su espacio idóneo en la Capilla-Iglesia que en su día se erigió para los miembros de la Tercera Orden de Penitencia Franciscana. Situado en la Plaza del Convento, el edificio fue, originariamente, una pequeña ermita en honor a la Virgen de Loreto. Ante las necesidades espirituales de la población, los monjes franciscanos, -que por aquella época se instalaron en Jijona-, llevaron a cabo la construcción de una nueva iglesia, cuya primera piedra se colocó en 1595. Posteriormente, se decoró siguiendo el gusto barroco, pudiendo leerse en los dinteles de las ventanas su fecha de conclusión en 1734. Consta de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, atrio, coro en alto, sin crucero y presbiterio recto, a modo de un tramo más de la nave. La nave se cubre con una bóveda de cañón con lunetos y ventanas entre éstos. El ingreso a las capillas se realiza mediante un arco de medio punto y una moldura. En la curva del arco hay un medallón en el que hemos podido leer: "*Ex Petris de Loreto*". La C.A.M. -antes Caja de Ahorros de Alicante- acordó la compra y reconstrucción de esta Capilla-Iglesia. Una vez restaurado, la puso a disposición de la Fundación "Octavio Vicent", creada *ex profeso*, nacida el 20 de enero de 1982, onomástica de San Sebastián, Patrón de la ciudad de Jijona. Además de fundador, Octavio Vicent fue también su director. Contaba con un centenar de piezas escultóricas).



Firma constitución y estatutos de la Fundación Octavio Vicent

La Junta del Patronato quedó constituida por el propio escultor; el alcalde, Fernando Aliaga Carbonell; Guillermo Sirvent y José López Mira; todos ellos a título vitalicio, además de dos representantes del Ayuntamiento y dos más de la Comisión de Obras Sociales de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.³⁵⁰

El edificio fue bendecido por el obispo de la diócesis, monseñor don Pablo Barrachina y Esteban, siendo alcalde de Jijona don Fernando Aliaga Carbonell, y



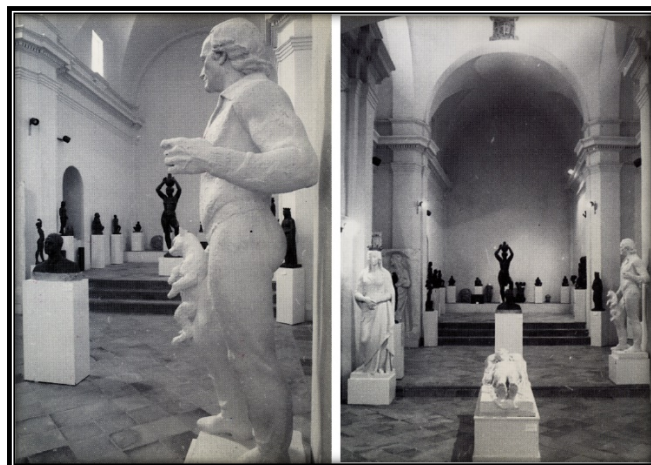
Momento de la inauguración del museo

concurriendo en el mismo acto el presidente y director de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Francisco Bernabeu Alberola. El museo contaba con más de cien piezas entre las que se encontraban destacados ejemplos de su padre Carmelo Vicent. Entre las obras de

Octavio Vicent merecen especial hincapié la siguiente estatuaria en bronce con la que fue galardonado: el panel sobre *Música Religiosa*, la *Aguadora*, así como otras obras características en su tratamiento del desnudo femenino, a saber, tales como

³⁵⁰ *Hoja del Lunes*, Alicante, 25 de enero de 1982.

Manoli y A orillas del riachuelo (1955), *Adolescente*, (1962), *Despertar y Walkiria* (1964), *Muchacha del pescado* (1965), *La Holandesa* (1966), *Bañista y Lavandera* (1980), *Pensativa* (1981).



Detalles del museo

El periodista Carlos García-Osuna, fue el escritor ungido para redactar la crítica del catálogo inaugural del museo de Jijona. En nuestra humilde opinión, el texto es un tanto superficial trufado sin embargo de citas de otros autores como Marín Medina:

El más clásico de la escultura valenciana de la renovación figurativa es Octavio Vicent cuya escultura religiosa y profana (retratos, fuentes, monumentos, etcétera) está sólidamente fundada en la tradición que ha visto como imprescindible la renovación sin saltos en el vacío.³⁵¹

García-Osuna insiste en el clasicismo del escultor, al tiempo que recoge de Vicent la libertad de expresión en el arte actual ya glosada anteriormente:

Vicent confiesa no creer en el abstracto, aunque la única defensa de ese concepto plástico la haga porque está a favor de la libertad de expresión por sistema, y no deja de reconocer la opresión a la que han sido sometidos los artistas por toda clase de academicismos. Se confiesa "CLÁSICO", clásico en el sentido de considerar la existencia de unos valores eternos que nos ha dejado la Historia y en mis esculturas trato de descubrir los valores perpetuos de la plástica y creo firmemente en su permanencia, manifestando que mi clasicidad no es ni inactual ni caduca. Yo trato de ser ascético, sin concesiones a la anécdota y al preciosismo. Quiero ser un escultor completo y sobre todo equilibrado.³⁵²

³⁵¹ AA. VV.: [Cat. Exp.] *Museo de Escultura Octavio Vicent*. Jijona, enero de 1982.

³⁵² *Ibíd.*

García-Osuna refiere el amor de los artistas hacia su obra y la admiración por la naturaleza, algo que Vicent ya había confesado en anteriores entrevistas, recogiendo una hermosa cita de Rodin: "*Si los hombres siguieran el ejemplo de los artistas, el trabajar por amor a su obra, el mundo sería otra cosa*".

García-Osuna lo concibe como *Poeta-Escultor*, ya que en su obra observa que atisba el mundo tal como es, aunque trata de poetizar la realidad y según surge la vida van surgiendo sus manifestaciones. Según García-Osuna, Octavio Vicent entiende el arte como la transformación de una idea y de un sentimiento plasmado en un objeto realizado por el talento y la sensibilidad del artista, asegurando que la belleza como tal no la persiguen nunca los artistas. Los griegos lo que buscaban era la verdad; lo que ocurre es que la verdad fisiológica concuerda con la belleza, transmite Vicent. El artista debe partir de la Naturaleza, no desde un punto de vista prosaico sino que debe plasmar la exaltación del impacto de la contemplación que la misma naturaleza produce. Concluye Vicent que las artes responden a los sentidos, ya que la maduración de estos da paso a la inteligencia. Por tanto, su ideal consiste en plasmar la serena belleza, y a transmitirnos una equilibrada sensibilidad, y asume los versos de Miguel Ángel Buonarrotti a Victoria Colonna: "*Le basta al arte la piedra viva para que viva con años el rostro de ella*", al tiempo que García –Osuna define su ferviente voluntad dedicada al quehacer estilístico:

Vicent no discute jamás sobre estética porque la siente en sí mismo. No tiene norma ni sistema, sino una resolución personal y fija que sobrepuja en intensidad a otra voluntad creada, dirige todavía en estos momentos el destino de su arte. No es un artista especulativo, sino un hombre de acción.³⁵³

Entre las citas, la filosofía psicoanalítica de Freud y Jung sobre la verdad de las formas circulares constituye alguna de las más interesantes:

El canon de perfección y armoniosidad definen la obra de Vicent, su clasicismo, su intemporalidad, y, por tanto, también su vigencia en un mundo en crisis descuartizado por los ignorantes que han querido reconstruir el mundo clásico literaturizándolo desentrañando símbolos en los que el artista nunca pensó a la hora de poner verdad y poesía en su buril. Trata de dar vida a las formas teniendo muy en cuenta la tensión

³⁵³ *Ibidem*.

que producen las formas redondas, maridando su teoría escultórica con las filosofías de Freud y Jung, que defienden que las formas circulares, en los repliegues ensimismados, se haya el sitial de la verdad.³⁵⁴

Empero, no obstante, el penúltimo párrafo sí es revelador; por cuanto es la primera vez que se etiqueta a Octavio Vicent con una generación artística que García-Osuna la define como "*generación del 35*", por querer acercarla a la homónima literaria del 36:

Octavio Vicent, pertenece a la generación del 35 (igual que la literatura llamada del 36 por ser el año del comienzo de nuestra guerra civil) con iguales connotaciones que los escritores de esa misma etapa. Su obra quiere convertirse en una expresión de la forma humana con los máximos valores estéticos y dignificados al realizarse con los materiales más nobles.³⁵⁵

De manera análoga al pintor Rafael Sanzio de Urbino, en la Stanza della Signatura vaticana, intentó realizar un maridaje entre la filosofía clásica pagana, grecolatina, y la religión cristiana –los *falásifa* árabes hicieron lo propio entre la filosofía pagana grecolatina y la religión musulmana-, el escultor Octavio Vicent ha recorrido el mismo camino en sus esculturas, al conciliar la estatuaria helénica con el pensamiento cristiano. Ese es el sentido del humanismo para Octavio Vicent, que, obviamente, hunde sus raíces con el Renacimiento.

Ítem más: en la escultura de Octavio Vicent conviven el ideal neoplatónico de Belleza con una dosis de realismo positivista heredada del aristotelismo tomista. El ensayista entiende también esta mixtura como un encuentro entre el Misticismo y el Ascetismo.³⁵⁶

Al tiempo, en 1981, el Ayuntamiento de Palos de Moguer presenta su *Monumento al poeta Juan Ramón Jiménez*, escritor de la bella *prosa poética*, *Platero y Yo*, Premio Nobel de Literatura en la localidad donde nació el 23 de diciembre de 1881. Es necesario agregar que una réplica en busto de la escultura del mismo escritor fue ofrecida por el propio ayuntamiento de Moguer a la Universidad de

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ *Ibidem.*

³⁵⁶ AA. VV.: [Cat. Exp.] *Museo de Escultura Octavio Vicent*. Jijona, enero de 1982.

Puerto Rico, donde falleció el escritor junto con su esposa el 29 de mayo de 1958. Este busto se encuentra en la Sala de Zenobia y Juan Ramón Jiménez, en el interior de la Biblioteca José María Lázaro, el segundo piso, ala norte, de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras. La Sala fue establecida en 1955 por iniciativa de Zenobia Camprubí y Juan Ramón Jiménez, secundada por el entonces director de la Biblioteca, Thomas S. Hayes. En 1969 se instaló en el lugar que actualmente ocupa.³⁵⁷



Monumento a Juan Ramón Jimenez

El año 1983 será recordado por el año de las exposiciones Kreisler. Obviamente, no es la primera vez que Salvador Octavio Vicent Cortina expone en ambas galerías; pero sí que es verdad que en esta ocasión las muestras en estas entidades constituyen el núcleo expositor de su actividad en ese año, y además recibieron una amplia difusión en la prensa española.

En los comentarios críticos del catálogo de la exposición en la Galería Kreisler barcelonesa, participan cuatro artígrafos que ya hubieron analizado antes la obra de Vicent, Carlos Sentí (el más meritorio de todos por cuantas ocasiones ha comentado la obra del escultor), Cirici Pellicer, Fortunato Belloni y, finalmente, Adolfo de Azcárraga. Carlos Sentí reafirma la permanencia de los valores clásicos y

³⁵⁷ Información proporcionada por la Universidad de Puerto Rico, merced a correspondencia electrónica epistolar mantenida con la autora de la presente tesis doctoral.

renacentistas en la escultura del más galardonado escultor valenciano de su tiempo. Cirici Pellicer, por su parte, aporta el detalle a la escultura figurativa como culto al mundo sensible, observados en la vitalidad retenida en el bronce por gestos delicados. Fortunato Belloni nos remite al compromiso del artista entre la tradición y la modernidad. Por último, Adolfo de Azcárraga canta el sentido orgánico de la escultura asociado a un contexto cultural y social determinado.³⁵⁸

Si hiciésemos un ejercicio de síntesis, todos ellos destacan el respeto por la naturaleza, la euritmia, la libertad de movimientos, una cierta localización geográfica y étnica de la escultura, y los valores morales.

Acerca de esta misma exposición se hicieron eco varios medios de prensa, entre ellos el *Noticiero Universal*, donde encontramos un curioso comentario crítico de las esculturas de Vicent por cuanto se destaca la tendencia a la verticalidad, que ya apuntábamos en su etapa formativa por la admiración del escultor a la obra escultórica de El Greco. A ello se le une la euritmia y la ingravidez de sus féminas:

En "Éxtasis" nos muestra el buen sentido del orden que religa sus ritmos escultóricos. Las esculturas de Octavi Vicent no gravitan sobre la tierra; a algunas de sus "figuras" se les podría aplicar aquél bello epitafio romano: aquí yace la que en vida no hirió con el pie a la tierra.³⁵⁹

El crítico Francesc Galí insiste en la herencia canónica -esto es, la escultura griega y renacentista-, pero también en el delicado sentimiento. El escultor expuso junto al acuarelista vallesano Emili Hierro. El artículo de *El Correo Catalán* descubre la vitalidad interior de la escultura de Octavio Vicent. Todo ello aderezado con la sensualidad y la gracia. Es una pena que en su análisis no vea más allá de la etiqueta *mediterraneísta*, aunque advierta el valor táctil de la escultura:

Es así que las felices piezas-suma de aciertos de ritmo, formas y texturas-llegan al contemplador como habitantes de un jardín poblado de belleza y vida; de una suerte de presencias abiertas, todavía-como una invitación-al tacto.

Octavio Vicent en su obra, deja constancia de un mediterraneísmo que equilibra sensualidad y gracia: si los acabados delatan gusto por la

³⁵⁸ Catálogo de la exposición de la Galería Kreisler, Barcelona, del 12 al 30 de abril de 1983.

³⁵⁹ *El Noticiero Universal*, Barcelona, 5 de mayo de 1983, p. 5.

materia también dejan proclamado un natural frescor que tiene que ver con el espíritu.³⁶⁰

Durante el mes de octubre, entre el 6 y el 30, Octavio Vicent repitió la exposición en la Galería Kreisler de Madrid. Los textos artigráficos fueron los mismos pero, en esta ocasión, solo aparece en el catálogo la firma de Carlos Sentí.³⁶¹

Las dos columnas que componen el diario *ABC* contienen varios errores. En primer lugar, la edad de Octavio Vicent. Nuestro artista estaba a punto de frisar los setenta años y no los sesenta que sostiene el rotativo de Torcuato Luca de Tena. El barroquismo, con el que tilda a su escultura de mediano formato nos parece un juicio desacertado. Empero, no obstante, advierte el columnista que existe una terracota junto a los cuarenta y cuatro bronce de desnudos, maternidades, retratos y temas religiosos, aportando el dato exacto del número de obras expuestas y aunque el texto es anónimo, sin embargo su redactor debía poseer unos conocimientos mínimos de técnica escultórica por cuanto se menciona el modelado sobre la arcilla con la espátula y la importancia de escoger una fundición que dejase impronta de la huella sobre el modelado:

Una confirmación del cuidado que el escultor pone en la realización: belleza de forma y belleza matérica, porque la fundición ha recogido la vibración del modelado, la impronta directa de los dedos sobre la arcilla húmeda suavizada por la espátula. Una exposición que debe verse.³⁶²

El rotativo católico *Ya* navega con conceptos de etiquetas ya trilladas: las raíces mediterráneas, el clasicismo,-aunque con nuevos ritmos-, la gracia y el encanto de las figuras femeninas y la armonía de espacios y de volúmenes.³⁶³

Cuando Octavio Vicent expuso en la Galería Kreisler de Madrid hizo una donación a la Asociación de la Prensa de Madrid, un desnudo femenino.³⁶⁴

³⁶⁰ *El Correo Catalán*, Barcelona, 5 de mayo de 1983, p. 30.

³⁶¹ Catálogo de la exposición de la Galería Kreisler, Madrid, del 6 al 30 de octubre de 1983.

³⁶² *ABC*, Madrid, 16 de octubre de 1983, p. 14.

³⁶³ *Ya*, Madrid, 28 de octubre de 1983, p. 17.

³⁶⁴ *Hoja del Lunes*, Valencia, 17 de octubre de 1983, p. 6.

Octavio Vicent recibe un nuevo encargo imaginero conquense en 1983: para la Semana Santa de Cuenca talla el tema pascual de los *Doce Apóstoles que rodean la mesa con el Maestro*, petición formulada por la Hermandad de la Santa Cena, ubicada en la Catedral.³⁶⁵

2.32.- DOCTORADO POR LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MEDALLA DE ORO DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (1984 – 1988)

En el orbe académico, el 28 de marzo de 1984 obtuvo el Doctorado por la Universidad Complutense de Madrid. Dos días después, el 30 de marzo de 1984, el Ministerio de Educación dispuso nombrar Catedráticos de Universidad con efectos de 21 de septiembre de 1983, a los catedráticos de Escuelas Superiores de Bellas Artes que se relacionaban en un anexo adjunto. El primero de la lista que figuraba en el anexo fue Salvador Octavio Vicent Cortina, con número de registro de personal A01EC3636.³⁶⁶



Investidura como Doctor en Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid

³⁶⁵ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983.

³⁶⁶ BOE, nº 96, 21 de abril de 1984, p. 11112.

Un mes antes, previendo esta dignidad académica, el diario *Las Provincias* le hizo una jugosa entrevista. Y decimos "jugosa" por la información que nos procura el propio escultor, haciendo hincapié desde sus orígenes humildes al reconocimiento europeo de su aportación escultórica:

Octavio Vicent, que hasta tiene nombre de artista, se considera el más valenciano de todos los valencianos: Mi padre nació en una barraca.

[...]

- Claro, como yo era el mayor de ocho hermanos, yo ayudaba a mi madre en la preparación de los trabajos manuales y siempre estaba manoseando entre elementos pedagógicos.

[...]

Pero se siente enclavado en una cultura ancha y aglutinante, mediterránea. Europeísta, Cuando nadie hablaba en España de Europa yo estaba en Italia interesándome por el federalismo europeo. Italia dejó una cierta huella en la personalidad hasta en las maneras de nuestro escultor y no digamos en su obra embebida en el clasicismo.³⁶⁷

Por otro lado, Octavio Vicent barruntaba por aquellos días hacer una exposición en la República Sudafricana con amplio catálogo, una estatuaria envuelta en un halo de mediterraneidad:

Su proyecto inmediato es ir a la República Sudafricana para presentar parte de su obra bajo el eslogan "Escultura Mediterránea Contemporánea".³⁶⁸

En otro orden de cosas, el escultor hace hincapié en diferentes obras que venía realizando por aquellos años, entre otras los pasos de semana santa para distintas partes de España, el *Ecce Homo* para Medellín o *La Piedad*, talla en madera policromada de tamaño natural para Benicassim. Es la primera vez que Salvador Octavio Vicent Cortina se pronuncia con rotundidad en contra de las fallas, que si bien durante sus años de formación le fueron muy útiles desde el punto de vista crematístico, finalmente considera que son un subproducto de una cultura

³⁶⁷ *Las Provincias*, Valencia, 19 de febrero de 1984.

³⁶⁸ *Ibidem*.

valenciana mal entendida, que para él esta cultura responde a un admirable temperamento mal enfocado:

Soy antifallerista; las fallas me parecen un atentado a la verdadera cultura valenciana; responden a un temperamento, pero mal enfocado. Las queremos como ese padre que tiene un hijo tonto y es precisamente por ello por lo que más le quiere. La cultura valenciana es algo más respetable. La sociedad valenciana sostiene más y mejor a quinientos artistas malos que a cinco buenos. Todo lo que se promociona en Valencia está supeditado a una economía que emana de la agricultura. Y así los abogados, los médicos...La ciudad está en cierto modo supeditada a la provincia, y esto perjudica otros aspectos importantes de la ciudad. La materia prima es buena pero ellos se confían y no se elaboran. Para el que inicia una profesión es un plantel, pero hay que trasplantar el árbol porque si no, no medra.³⁶⁹

Con el arribo de la España democrática y el triunfo electoral del PSOE en esta etapa de la vida de Vicent, éste se desvincula de la política y muestra una posición más desencantada. Sin embargo, y según el testimonio de Carlos García Osuna, amigo personal y autor de la única monografía existente sobre nuestro escultor, Octavio Vicent se mantuvo como afiliado al PSOE durante los últimos años de su vida. Siempre de acuerdo con García Osuna, una alumna de nuestro escultor, cuya identidad nos es ignota, fue quien avaló a Octavio Vicent para su posible militancia en el PSOE cuando éste se encontraba en su estudio de la Avenida de Valladolid, 47. Empero, no obstante, no puede hablarse de una vinculación ideológica con el partido refundado por Felipe González y Alfonso Guerra; sino que, más bien, se trata de un acercamiento interesado por parte de Octavio Vicent con el propósito de obtener posibles encargos públicos, aunque ellos fueren menores. La circunstancia de su militancia socialista facilitó que Carlos García Osuna intercediese ante sus compañeros de profesión, miembros de la Unión de Periodistas, para que le encargasen al artista la realización de la escultura años más tarde con la que se premiaron a los galardonados con los premios Libertad de Expresión de 1984. Se trató de un desnudo femenino que en lugar de la paloma que coronaba algunas de

³⁶⁹ *Ibíd.*

sus esculturas, sujetase entre las manos entrelazadas una prensa, símbolo de la profesión periodística.³⁷⁰

El monumento a la Constitución de 1978, obra del arquitecto Miguel Ángel Ruiz-Larrea en Madrid, le permite a Vicent reivindicar el papel de los escultores en las esculturas monumentales, con valor urbanístico, frente a los arquitectos, como el caso que nos ocupa.

- Por otro lado, la escultura de encargo siempre ha sido condicionada, lleva un cierto inmovilismo, pero también un perfeccionamiento.

[...]

Le pregunto sobre el de la Constitución.

- Es esquemático, cerrado, y lo mismo que homenaje a la Constitución puede servir para hacer el homenaje al prisionero político. Está hecho por urbanistas, por arquitectos, no por escultores [....] aprovechando la ignorancia de los políticos, les han vendido el barato. Hay algo en él que pretende ser moderno, progresista, pero, en realidad, es un disfraz.

En política, Octavio Vicent es abstencionista: es una cuestión de conciencia: no quiero aportar ni siquiera un granito de arena a un desengaño. No me gustan los partidos que hay en la baraja. El pueblo se ha equivocado, y continuará equivocándose.³⁷¹

Vicent ya venía observando en su labor docente junto a sus alumnos la llegada de los nuevos tiempos que venían a despertar nuevas inquietudes en sus estudiantes. Una nueva hornada de sus discípulos frente a los alumnos que procedían del taller o becas de antaño, Vicent los encontraba incipientes en la formación escultórica, a ser "modelados" por los conocimientos del maestro, frente a aquellos que ya se aproximaban con un conocimiento previo del taller del cual procediesen. Sin embargo, Vicent reconoce que aunque la cantidad de alumnos dedicados a la escultura crece, continúa siendo muy escaso el número de aquéllos destinados por la providencia para dedicarse a la misma:

³⁷⁰ Correo electrónico enviado por Carlos García Osuna, biógrafo y amigo personal de Octavio Vicent.

³⁷¹ *Ibidem*.

Antes, estudiaba arte solo una minoría; ahora hay abundancia. Salen del bachillerato e ingresan aquí, pero los elegidos de la providencia siguen siendo una minoría. La cantidad no ha representado calidad. Por un lado, los de ahora, vienen más vírgenes; los de antes, procedían de becas, de talleres, gente ya algo endiosada o amanerada. En Valencia, los alumnos vascos nos planteaban algún problema y los demás procedían de la provincia. Aquí son todos universitarios madrileños; en general, hay más respeto.³⁷²

Le conceden la Medalla de Oro de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando, el 26 de junio, fecha en la que se jubila como profesor. En ese año se inauguró su último monumento conmemorativo urbano: un *Busto de Paul Percy Harris*, fundador del Rotary Club, una donación a Madrid por el Club Rotario de la



Busto de Paul Percy Harris

ciudad, ubicado en el Paseo del Pintor Rosales de Madrid. Asimismo, realizó la talla de una imagen de *Nuestro Señor Caído* para la Iglesia de Santa Bárbara de los PP. Jesuitas de Santa Fe de Antioquia, en Colombia, por acuerdo del Instituto de Cooperación Iberoamericana. Sustituyó a una escultura anterior perdida en 1970 debido a un incendio en dicho templo en que fue completamente destruido el *Señor Caído* y su altar en madera dorada. Años después, se reconstruyó el altar del

Señor Caído según su estilo original y posteriormente el doctor Juan Gómez Villa donó una imagen de aquél, elaborada en Madrid por Octavio Vicent.³⁷³ Por esas mismas fechas, Octavio Vicent realiza la talla de *Ecce Homo* para otra ciudad colombiana: Medellín. Ha menester recordar que fue el propio cónsul colombiano quien visitó al escultor en su domicilio y aseguró el encargo de esta obra de gran formato.

El diario *Ya* considera a Octavio Vicent uno de los escultores más importantes de España junto con Eduardo Chillida y Pablo Serrano, entre otros. García-Osuna recoge la cita de Marín-Medina que califica a Octavio Vicent como "*el más clásico*

³⁷² *Ibíd.*

³⁷³ DEL REY FAJARDO, J y GONZÁLEZ MORA, F.: *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la historia de la cultura y el arte*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p. 319.

de la escultura valenciana de la renovación figurativa". Nos recuerda nuestro artista que no hay que perder nunca el horizonte de la naturaleza:

La escultura actual se mueve entre tendencias desorientadas, ya que los elementos de producción industrial pueden tener porvenir estético pero escapan a lo que he considerado siempre creación escultórica tradicional, porque el artista valenciano entiende que no se hace escultura si olvidamos la naturaleza.³⁷⁴

La escultura hay que tocarla, es una plástica táctil, como lo consideraban los antiguos griegos, encontrando una comunicación inherente del ser humano con la obra de carácter orgánico:

Octavio Vicent asegura que él parte de la poetización de la realidad, y que su escultura es sensorial usando los materiales para ser gozados más con las manos que con la mirada, pues pienso que para profundizar en mi mensaje escultórico hay que tocar mis figuras, que necesitan del tacto de los seres humanos para fundirse con ellos.³⁷⁵

Ante el dilema que ya planteó Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte, Vicent se aparta de tal etiqueta, definiéndose él mismo perteneciente al *realismo renovado*.

Mis intenciones -matiza Vicent- son estar al día, aunque teniendo como génesis las valoraciones plásticas ortodoxas y un afán de personalidad propia. Yo me siento incluido en el cupo de los escultores que preconizan la deshumanización del arte, y si hay que poner etiquetas explicaré que mis esculturas pertenecen al ámbito del realismo renovado.³⁷⁶

En cierto sentido, colea *il paragone* leonardesco, pero esta vez planteado no bajo la óptica de los atributos plásticos y lumínicos que poseen la escultura y la pintura sino que Vicent los redirige hacia la función social. Para nuestro escultor, el arte de la estatuaria aporta un servicio mayor a la sociedad ora en su vertiente iconográfica ora en la monumental:

Los problemas económicos que trae la práctica escultórica los centra Vicent diciendo que el escultor necesita colaboradores, marmolistas, escayolistas, fundidores, etcétera, además de lo que cuestan

³⁷⁴ *Ya*, Madrid, 19 de enero de 1985.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*.

los materiales que en estos momentos se mantienen con costes inferiores a los jornales. Hay que recordar que toda la imaginería española se ha realizado en los talleres, y actualmente la colaboración del escultor con los demás trabajadores es de difícil planteamiento. En otro orden de cosas, hay que hacer constar que el escultor sufre más que nadie la ley de la oferta y la demanda, ya que la escultura ha sido casi siempre un arte de encargo, sin darse cuenta nadie que prestamos un servicio a la sociedad, de forma iconográfica, suntuaria o como sea, hecho que ocurre mínimamente con la pintura.³⁷⁷

Ya en Valencia, con la llegada de la segunda década de los ochenta, Octavio Vicent realizó sus penúltimos trabajos en imaginería sacra. Así, destacan los broncees realizados para la parroquia del Cristo Rey en Gandía, con las puertas del nuevo templo parroquial, donde se muestra la entrada de Jesucristo como "Cristo Rey" en Jerusalén el Domingo de Ramos, y la otra el Vía Crucis en paneles de bronce de 60 x 40 cm, donde se presentan a lo largo del templo las catorce estaciones del camino de La pasión, desde el Cenáculo al Monte del Calvario. Estas obras serían posteriormente expuestas el año del fallecimiento de nuestro escultor, en 1999, en la primera edición de "La Luz de las Imágenes", con sede en la Catedral de Valencia.

Durante el transcurso de los años 1986-1987 realiza la escultura *Homenatge als llauradors de El Puig*, ubicada en la Plaça de l'Abraçada de esta localidad. En rigor, se trata de una réplica del *Monumento al labrador* de Alzira.

En las calendas de noviembre de 1986, Octavio Vicent, por fin, envía su *Ecce Homo* a la ciudad colombiana de Medellín. La entrevista fue realizada por Maite Ducaju, a la sazón periodista encargada de temas educativos y culturales:

Me voy a Madrid porque tengo que mandar a Medellín, en Colombia, un Ecce-Homo de un metro y medio, en madera policromada.³⁷⁸

La periodista nos desvela -seguramente fruto de una declaración del propio Vicent- que los clientes hispanoamericanos de su imaginería sacra eran las propias órdenes religiosas, quienes encargaban estas imágenes con un fin conventual. Vicent considera que la residencia que él tenía todavía en Madrid le beneficiaba, por

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ *Levante*, Valencia, 5 de noviembre de 1986, p. 11.

cuanto la capital de España era el trampolín para la exportación y difusión por Hispanoamérica:

Madrid viene a ser la representación de la Hispanidad. Además, culturalmente tiene una repercusión internacional que no la tienen otras ciudades.³⁷⁹

Nuestro artista considera que su escultura es universal. Es más, él encuentra los orígenes de la herencia mediterránea en el Neolítico, el nacimiento de la necesidad escultórica como tal:

Nuestra proyección estética rebasa el ámbito local.

[...]

No hay una escultura propia valenciana, pero sí tenemos una herencia cultural mediterránea que arranca del Neolítico. Nuestra obra, además de ser la mejor del mundo, es la historia de la escultura.³⁸⁰

Nuestro escultor se siente ya de los circuitos oficiales del arte. Así, reniega del IVAM; aunque reconoce la dependencia clientelar de los artistas hacia los poderes públicos.

Es una imitación del Pompidou de París. De momento, es una especulación disfrazada de hallazgo estético. Se quieren hacer los modernos, pero el arte no se puede desarrollar de forma burocrática y oficial como lo quieren hacer. No creo en ese planteamiento, porque el arte es vida. El IVAM será una forma de enchufar a la gente.³⁸¹

Desde este punto de vista, Octavio Vicent se sitúa en las antípodas del pensamiento de Theodor Adorno y la escuela de Frankfurt vinculada al pensamiento marxista por cuanto entendía Adorno que el Arte debía de reflejar los conflictos y contradicciones sociales de su época, ajeno a la dependencia política:

³⁷⁹ *Ibíd.*

³⁸⁰ *Ibíd.*

³⁸¹ *Ibíd.*

Nosotros, los artistas, necesitamos del poder público. Yo no puedo permitirme el lujo de enfrentarme con este poder; puedo estar en desacuerdo, pero no ponerme en contra.³⁸²

Empero, no obstante, las exposiciones se suceden. Entre el 2 de diciembre de 1986 y el 3 de enero de 1987 se celebra una muestra de su obra en un importante recinto: la sala de exposiciones del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Al acto inaugural asistieron, entre otras personalidades, el arzobispo de Valencia y el director del IVAM, Tomás Llorens.

Entre las esculturas en bronce merece la pena citar la *Maternidad*, fundida cuatro años antes, en 1982, y el bronce por el que recibió el Premio Nacional de Escultura de 1958 titulado *Después del baño*. Había también varios crucifijos bronceos. No faltaron tampoco los desnudos femeninos y representaciones de labradores valencianos, amén de diversos bibelots. Entre las réplicas en arcilla cabe citar la del friso sobre la Música Sacra, perteneciente al *Monumento al Maestro Serrano*, y un boceto del *Monumento a Juan Ramón Jiménez*, también en arcilla.

En el catálogo se reproducen los textos publicados en las salas madrileña y catalana de la Galería Kreisler, escritos por Adolfo de Azcárraga, Fortunato Belloni y Carlos Sentí. Se incorpora en la contraportada un nuevo texto firmado por Ángeles Torné. En él, se resalta la herencia imaginera religiosa de su padre, aunque más entroncada con el Renacimiento italiano caracterizado por la mesura y la ponderación más que con el *pathos* de la tradición barroca española, todo ello aderezado con la capacidad que tiene nuestro escultor para la captación psicológica y el exquisito realismo:

No falta tampoco en la presente muestra de su arte el aspecto religioso, recogido por la tradición de su padre y que, junto a su gran técnica, nos ofrece una profunda expresión mística, llena de paz, más cercana al Renacimiento italiano que enraizada en la tradición barroca española del dolor y la exageración. Mantiene siempre en sus cuerpos y en sus expresiones la mesura y la ponderación, que en su origen recogeríamos en la escultura romana. Y dentro de ella, también podemos

³⁸² *Ibíd.*

situar sus retratos, donde se refleja la capacidad de captación psicológica del autor además del exquisito realismo que les confiere.³⁸³

El gran crítico de arte Eduardo López-Chavarri Andújar escribió un suculento ensayo sobre la exposición organizada en la Caja de Ahorros de Valencia. En nuestra humilde opinión, fue el mejor texto crítico de todos cuantos se publicaron acerca de la citada muestra. Hijo del compositor Eduardo López-Chavarri Marco y de la soprano Carmen Andújar, el estilo literario de Chavarri, muy culto, con adjetivos calificativos inusuales -agraz- y metáforas muy originales -"caudalosa exposición"- combina la doble faceta de artígrafo y musicógrafo. Solo él podía, en su tiempo, desde la tribuna del diario *Las Provincias*, deleitar al lector con los símiles entre la escultura y la música. Esos símiles nos parecen muy apropiados, por cuanto son referentes culturales coetáneos a los lectores, a la vez que descriptivos de determinados rasgos del lenguaje creativo de Octavio Vicent. La comparación con la *cantaora* Pastora Imperio no es en absoluto baladí. Gran amiga de Manuel de Falla, a quién el músico gaditano homenajeó en *El amor brujo*, e inmortalizada por el pintor Julio Romero de Torres, representa un arquetipo femenino popular de la época de juventud de Octavio Vicent. Acaso nuestro escultor tuviere ese arquetipo femenino en su mente, una idea artística. Pero aún hay más. Cuando Eduardo López-Chavarri Andújar habla de las consonancias *folk*, nos remite a la savia campestre y rústica genuina del labrador valenciano:

Vicent fluctúa entre esos Cristos tan lejos de la desmayada y torpe imaginería beata y la galería de mujeres, que núbiles o en agraz, en madurez o en maternidad hermosa trenzan brazos con la arrogancia y ritmo de una Pastora Imperio, y así la visita multiplica alicientes y nos reencuentra con un artista que domina el oficio, resuelve problemas de forma y volumen con hábil limpieza y exhibe imaginación en ese mundo que alía pudores femeninos, inocencia infantil, sesgo y resonancias folk en ese labrador apuesto y varonil o que intuye y ama al mar, tan próximo, tan intuido en algunas de estas figuras.³⁸⁴

Tiene López-Chavarri guiños al lector más joven de su tiempo, cuando equipara el espíritu clásico a un sentimiento *carroza*, esto es, ya periclitado, al

³⁸³ AZCÁRRAGA, A. de, BELLONI, F. y SENTÍ, C.: [Cat. exp.], *Octavio Vicent*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, Centro Cultural, 1987.

³⁸⁴ *Las Provincias*, Valencia, 9 de diciembre de 1986.

referirse a la *carrocería vetusta*. De cualquier manera, López-Chavarri resalta la sensualidad femenina, la claridad de líneas y los volúmenes depurados. Sin caer en el *mediterraneísmo* de otros artífices, López-Chavarri alude al mar Mediterráneo sólo como un símil de la libertad del artista, en este caso, Octavio Vicent:

Un artista que por mesura, serenidad, arrojo y sinceridad merece ser considerado como un clásico de nuestros días. Porque... ¿qué es ser clásico? Para unos, equilibrio, armonía, y horizontes; y para otros, anti-modernidad, lastre del pasado y hasta "carrocería" vetusta. Pero Octavio Vicent se permite el lujo de ser a la vez sereno y arrojado, en el primer caso con la cadencia equilibrada de sus curvas femeninas y en el segundo con la apuesta de esos brazos, de esas singladuras de la figura, con esa voluptuosa morbidez de los muslos poderosos que sustentan curvas opulentas y redondeces sensuales mediterráneas.³⁸⁵

Eduardo López-Chavarri Andújar también hace referencia al libro de Carlos García-Osuna de donde extrae el calificativo de "la serena belleza":

C. García-Osuna, un trabajo que sigue puntualmente la biografía y evolución de nuestro escultor en un brillante volumen de 124 páginas que revisa "la serena belleza" de una obra que aquí se hace memoria y testimonio en un viaje emotivo y variado por retazos, anécdotas, fotografías, recuerdos familiares y sobre todo reproducción de sus principales realizaciones y las propias opiniones del artista sobre estética, concepto urbanístico, etc; incluso con alguna tan discutible como la calificación de Benlliure [...]todo, exposición y libro, rescatan a un escultor que, libre como el Mediterráneo, sigue trabajando en esas curvas, espacios y volúmenes que se convierten en unas obras humanísticas y a su autor en un clásico de nuestros días.³⁸⁶

Nuestro escultor sigue siendo objeto de atención por la prensa. Así, el dos de diciembre de 1986 se publica en el diario de *Las Provincias* una entrevista en donde Octavio Vicent refiere, entre otras cosas, su opinión sobre los escultores de su tiempo con ocasión de la exposición que hemos descrito anteriormente. Es la primera entrevista que se le hace cuando ya ha alcanzado la jubilación. El periodista que lo entrevista, gran ajedrecista, fue Rafa Marí, un "primer espada" del rotativo de Teodoro Llorente. Rafa Marí utiliza parte del texto del catálogo de la exposición. Así, por ejemplo, cuando el periodista refiere las obras de Octavio Vicent en el

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Las Provincias*, Valencia, 9 de diciembre de 1986.

extranjero, los países que nombra son los mismos y enunciados por el mismo orden que los reseñados en el catálogo.

Esta entrevista viene a confirmar que Octavio Vicent se siente desvinculado de los avatares políticos de la España democrática, pero tampoco es un hombre ni un artista vinculado a la ultraderecha, que él mismo menciona. Parece claro que fue un hombre que simpatizó con el régimen franquista, pero nunca llegó a ser un escultor oficial del régimen ni tampoco vistió una camisa azul falangista, porque ante todo se sentía escultor figurativo, heredero de una tradición clásica e imaginera.

Ahora bien, a menester agregar que, a tenor de sus declaraciones, Octavio Vicent está "jubilado" también con respecto a las nuevas corrientes de la escultura española contemporánea:

- ¿Es una casualidad que la exposición coincida con la aparición del libro editado por Vicent García-Osuna: "Octavio Vicent, la serena belleza"?

- La exposición se ha hecho precisamente para que coincida con la aparición del libro.

- ¿Fue usted un profesor "contestado" en la etapa de San Carlos?

- Algún conato de algún grupo de alumnos muy politizado. Pero eso fue en Madrid más que aquí. En Valencia no tuve ningún problema ni político ni estético.

- Pero se dice de usted que era un profesor duro.

- Sí, porque intentaba lograr en el alumno una conciencia profesional rigurosa.

- Dice Octavio Vicent que los estudiantes de Bellas Artes ahora ya no vienen de los talleres como antes sino que vienen de la universidad, y hay que formarlos.

- ¿Qué es la escultura, don Octavio?

- El dominio de la materia tangible, el desafío que implica poetizar dicha materia.

- ¿Cree que ahora hay buena enseñanza en la facultad de San Carlos?

- Lo ignoro.

- Muchos nombres conocidos han sido sus alumnos.

- Muchos: Alfonso de la Ossa, Ciriaco, Nassio Bayarri, Juan Huerta, Salvador Debon...

- El alumno de Bellas Artes, ¿debe dejarse las ideas aparcadas?

- Si tiene que decir algo, debe "decirlo cosiendo". ¿Me entiende? La escultura no la entienden más que los escultores. Hay algunos que meten ideas y literatura en menoscabo de los valores plásticos. Hay manifestaciones artísticas que se prestan más al comentario literario, incluso a la especulación.

Hay obras de Octavio Vicent en Italia, Suiza, Venezuela, Colombia, Nicaragua y Norteamérica. Y en muchos puntos de España. En Valencia ha realizado el monumento al maestro Serrano, la Fuente Monumental de la Universidad, el monumento al arzobispo Olaechea y el de Arnau de Vilanova, entre otras cosas. Ha recibido varios primeros premios y medallas en exposiciones nacionales.

- ¿Arte figurativo o arte abstracto?

- El arte no muere nunca; es como la vida. Unas veces gana el PSOE; otras, la derecha. Sería largo de explicar. Yo soy heredero de una tradición que parte de Capuz, Carmelo Vicent, etc., aunque mi formación es ecléctica.

- ¿Las tendencias es una cuestión de modas?

- Es la lucha: apártate tú para ponerme yo. Eso es política... para poder comer. Usted dígalos así.

- ¿Hay bandazos en el arte?

- Y tanto. Hemos huido de las esculturas de cristal del Niño Jesús- el arte de la ultraderecha-para ofrecer ahora material de escombros, abusando de la ignorancia del cliente. Hay que buscar los valores eternos.

- ¿Cuál es su mejor obra pública?

- Posiblemente el Monumento al Maestro Serrano.

- ¿A usted le gustan los monumentos que se hacen hoy en día?

Octavio Vicent pone cara de circunstancias y guarda silencio.

- ¿Le gusta el monumento de Alfaro, situado cerca de Luís Casanova?

- No; no me gusta.

- Y ¿"La Pantera Rosa" de Miquel Navarro?

- Bueno, eso es ya una tomadura de pelo.

- ¿Y el monumento a las víctimas de la riada?

- ¿Que sucede con ese monumento?

- Eso es tan simple que no merece siquiera un comentario.

- Pues Ramón de Soto fue alumno suyo.

- No; mis alumnos han sido artistas. Por ejemplo, Bayarri es un artista, de lo mejor que hay. Llevo 35 años como pedagogo y estoy curtido en el tema.

- ¿Qué pasa con la cultura? ¿Por qué hay tanta división de opiniones?

- Lo que llamamos cultura no es sino un intento de apoderarse del que nos sabe. Queremos que nuestros hijos sean cultos para que se defiendan, para que no se aprovechen de ellos.³⁸⁷

Pero no todas las opiniones sobre Octavio Vicent y su obra escultórica fueron favorables. Este es el caso de José Garnería, crítico de arte, quien publicó una reseña en el diario Levante que, en rigor, reduce la labor de Octavio Vicent al de un imaginero y poco más. El texto, airado, iracundo, es una diatriba contra la escultura de Octavio Vicent, a la que anula su capacidad creativa, dejándolo relegado prácticamente a la categoría de un artesano de taller. Acaso lo que más le haya

³⁸⁷ *Las Provincias*, Valencia, 2 de diciembre de 1986.

molestado al crítico haya sido las opiniones que Octavio Vicent vertió en el diario *Las Provincias* acerca de los escultores Andreu Alfaro, Miquel Navarro y Ramón de Soto. En nuestra humilde opinión, y tras un sesudo estudio de la monografía de Carlos García-Osuna, no creemos que éste último haya relegado el cometido artístico de Octavio Vicent al orbe imaginero:

Octavio Vicent ha tenido estos días un desliz importante en una persona que se supone inteligente, a saber: el dudar de que artistas de la importancia de Andreu Alfaro, Miquel Navarro o Ramón de Soto sean verdaderamente escultores. Aquí sí se ha equivocado. Tal vez se cree que todavía está en "su" escuela, o que todo aquello con lo que no comulga no es ni bueno ni escultura. La historia nunca le va a dar la razón. Él ha sido el escultor (¿?) de un pasado no creativo, sino de encargo, cuyos logros investigativos son mínimos. Aunque sea cierto que tenga algunas obras dignas de tener en cuenta, sin embargo, no sucede así con el cómputo total.

Por otra parte, Vicent García Editores ha editado una monografía sobre Octavio Vicent escrita por el amigo Carlos García-Osuna, quien, por otra parte, no está muy en desacuerdo con que sea un imaginero. La escultura es mucho más que esto que ahora vemos.³⁸⁸

Pocos días después de ser clausurada la exposición, el periódico *Las Provincias* publicó una reflexión crítica sobre la misma firmada por Amparo Ramírez. El texto hace referencia a las obras que se encontraban en la exposición, destacando entre ellas la abundancia de figuras femeninas, especialmente su conocida *Después del baño*, el retablo dedicado a *La Música Religiosa*, varias versiones del varonil *Labrador* con la azada al hombro, que rememora la obra de su padre del mismo nombre -hoy sita en la Gran Vía Marqués del Turia-, al igual que los Crucifijos presentes en la sala, y un boceto de pequeño formato en arcilla, del *Monumento a Juan Ramón Jiménez*.

Sin embargo destaca la admiración de la autora por *La Peregrina*, habida cuenta que la imagen de *Nuestra Señora de los Desamparados* fue noticia pocos días antes por la polémica que se levantó tras ser publicadas unas fotografías de la imagen destrozada de la Virgen, consecuencia del incendio que sufrió la Real Basílica el día 21 de julio de 1936. Recordemos que Octavio Vicent es el autor de los ángeles

³⁸⁸ *Levante*, Valencia, 11 de diciembre de 1986.

que acompañan a la Virgen y del Niño Jesús. Aún más interesante cabe decir que su padre, Carmelo Vicent, fue el encargado de las labores de restauración de la imagen de la Patrona. Por lo demás, Amparo Ramírez aprecia una fascinante combinación de realismo y dulzura en la estatuaria de Octavio Vicent:

Sabía que era el autor de los cuatro ángeles que hacen guardia alrededor de la Virgen de los Desamparados en el altar mayor de su basílica, y que a su vez se sienten protegidos por la Madre y el Niño llevando en sus manos, cada uno de ellos, los escudos de Alicante, Castellón y Valencia. Alegoría muy justificada siendo como es la Patrona de la región valenciana. Lo que yo ignoraba es que el Niño Jesús es también obra de Octavio Vicent, que lo hizo de manera que el Hijo, a ejemplo de su Madre, mira con dulzura a quienes rezamos a sus pies.

También es autor de la imagen de Nuestra Patrona que sale en procesión.³⁸⁹

El diario *Levante* reflejaría años más tarde la iconografía de la Virgen de los Desamparados, al tiempo que cita el reemplazo de *El Bobet* de Ignacio Vergara por la realizada por Carmelo Vicent corrigiendo las facciones rudas del Niño anterior, así como la boca entreabierta, y posteriormente esta por la que ejecutó su hijo Octavio Vicent, en actitud de bendición a los devotos.

Otro de los dilemas que es presumible se plantee en las tareas de restauración de la imagen de la Virgen de los Desamparados es la reintegración o no en ella del Niño Jesús, imagen atribuida a Vergara, popularmente conocido por «El Bobet», no hace mucho tiempo restaurado y que se encuentra en el Museo Mariano.

En la imaginería gótica, a la que pertenece la escultura de la Virgen, ésta ha tenido siempre en su brazo izquierdo la imagen de Jesús Niño, dejando libre la mano derecha para otros objetos, como en su caso el «brot de flor de lir», expresión de la pureza de María. Ello para el caso que se pretenda, o permita por la Archicofradía, la Basílica o la Iglesia, una verdadera restauración de la histórica talla mariana, ajustada a los cánones del rigor científico e histórico, cosa que, en mi parecer, de momento, no va a acabar de ocurrir, pues están apareciendo demasiados prejuicios y temores, por lo que se ha instado a los técnicos de la Conselleria de Cultura a que se haga «intervenciones mínimas».

La Imagen del Niño Jesús está presente en toda la iconografía de la Patrona de Valencia, antiguamente mirando su rostro al de la Virgen, con expresión tierna, portando éste una cruz de madera en una mano y

³⁸⁹ *Las Provincias*, Valencia, 11 de enero de 1987.

en actitud de bendecir en la otra. Con el paso del tiempo la inicial posición del Niño fue variando. El autor, aún desconocido, de la escultura original de la Virgen de los Desamparados –la piadosa leyenda de que «la feren els angels» es tardía respecto de la fecha probable de su construcción en 1425– hizo una imagen según los cánones góticos, hierática, con un rostro singularmente sereno que miraba a su Hijo Niño y éste miraba al suyo con ternura sobre el que reposaba. En el año 1964, la imagen del Niño Jesús conocida por «El Bobet», del escultor Vergara, fue reemplazada por otra imagen obra del escultor Carmelo Vicent –autor de la imagen Peregrina que sustituirá estas semanas a la histórica en la Real Basílica– entre otros motivos, porque a quien entonces tenía poder de decisión no le gustaba que el Niño mirase a su Madre, sino que entendía que debía mirar a la gente, además de encontrarle en su semblante facciones rudas y no gustarle la boca entreabierta que tiene, detalle éste que le hicieron siempre acreedor del popular apodo de «El Bobet».

[...]

Sería el escultor Octavio Vicent, hijo de Carmelo Vicent, quien años más tarde modificaría la posición del Niño Jesús hecho por su padre en el brazo de la Virgen, para que su imagen estuviera más claramente en actitud de bendecir a la gente, hacia la que desvió más la cabeza y mirada, todo lo contrario de lo establecido en la primitiva iconografía de la Mare de Déu.

El escultor Carmelo Vicent reemplazó en 1964 la imagen de «El Bobet», que hasta entonces acompañaba a la Virgen de los Desamparados. El Niño de Carmelo Vicent dirigía su mirada hacia la gente y corregía las facciones rudas del Niño original y su boca entreabierta. Octavio Vicent, hijo de Carmelo, modificó más tarde la posición de la talla para resaltar su actitud de bendecir a los devotos.³⁹⁰

La citada exposición, que se hizo coincidir a propósito con la edición de un libro monográfico sobre Octavio Vicent -escrito por Carlos García-Osuna en su colección de escultores valencianos contemporáneos-, fue el argumento para que desde la tribuna mediática de *Las Provincias*, Luís M. Richart le pidiese a Ricard Pérez Casado -a la sazón alcalde de Valencia- una calle dedicada a Octavio Vicent.

Ya a finales del año 1986, el Ayuntamiento de Valencia barruntaba la idea de otorgar a Octavio Vicent una calle en la ciudad.

Nunca le agradeceremos bastante a Octavio Vicent esta prueba de su gran amor a Valencia, al brindarnos esta excelente colección de sus

³⁹⁰<http://www.levante-emv.com/valencia/2013/10/05/oportunidad-recuperarbobet/1038932.html> (Fecha de consulta: 16 de mayo de 2015).

magistrales esculturas. Yo siempre he dicho que Octavio Vicent, además de ser un gran escultor que enorgullece a Valencia, es una excelente persona enamorado de su tierra. Y creo que ahora es "su tierra" la que ha de saber corresponder (ya dice el refrán que "quien no es agradecido, no es bien nacido") a su valencianía y a su arte magistral, dedicándole una calle en su querida Valencia natal. Sin dilaciones, ni ese "ja vorem" que tanto caracteriza a muchos valencianos. Incluso debiéramos tener un museo suyo, como lo tiene en Jijona (Alicante).

[...]

Creo que esta magna exposición de Octavio Vicent y la aparición de la referida biografía ilustrada, debe completarse con la pronta designación de una calle en Valencia dedicada a tan preclaro escultor.³⁹¹

2.33.- ACADÉMICO DE HONOR DE SAN CARLOS. ÚLTIMAS EXPOSICIONES (1988 – 1999)

Con la llegada de 1988, a la edad de 74 años, Octavio Vicent es nombrado Académico de Honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Esta misma anualidad, nuestro escultor realizó para la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Ribarroja las imágenes del Altar Mayor, dedicadas a la *Asunción* de nuestra Señora, que incluye a dos ángeles. El altar había sido destruido en un incendio en 1971.

En el otoño de 1988 expone una vez más en la frecuentada sala Kreisler de Barcelona. La muestra finalizó el 5 de noviembre. Todas las estatuas eran de bronce. Los precios oscilaron entre 250.000 pesetas hasta 1.100.000 pesetas.

A comienzos de la década de los 90, Octavio Vicent sería galardonado con la medalla de la Fundación Roger de Belfort, en la localidad tarraconense de Santes Creus. El artista realizó, para esta misma fundación, un bronce a tamaño natural dedicado al rey *Jaime I*, entronizado. Tras el ulterior traslado de la fundación, este bronce se encuentra actualmente en el claustro de Cornudella de Montsant.

³⁹¹ *Las Provincias*, Valencia, 19 de diciembre de 1986, p. 53.



Bronce dedicado al Rey Jaime I

En 1992 la Galería San Vicente de Valencia organiza una exposición familiar de la saga de los Vicent, de escultura y pintura; a saber: esculturas de Carmelo Vicent Suria y Salvador Octavio Vicent y pinturas de Trinidad Vicent Palau. Abuelo, padre y nieta respectivamente. La galería definió la obra del clan Vicent como “clásicos” en los términos referidos en la exposición de la Galería Kreisler de 1983.

Sabemos que la exposición tenía un fin humanitario, cuyos beneficios iban destinados al Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, por la crónica aparecida en el diario *Las Provincias*.³⁹²

Con ocasión de esta exposición, la doctora en historia del arte Felisa Martínez Andrés escribió un elongado texto sobre la citada muestra, compuesto por fragmentos biográficos, entrevista breve y un análisis crítico de la obra de Octavio Vicent. Insiste en la permanencia de los valores clásicos a través de la escultura griega e italiana del Renacimiento, la pureza de líneas y la exaltación del volumen, la preferencia por el desnudo femenino, la herencia de los escultores catalanes y valencianos del modernismo, así como Capuz y Hugué, y otra vertiente que también desemboca en el lenguaje vicentino que es la imaginería religiosa del barroco. Felisa Martínez Andrés menciona la aportación de los escultores italianos de la posguerra, tales como Marino Marini y Giacomo Manzú.

³⁹² *Las Provincias*, Valencia, 15 de octubre de 1992, p. 44.

- Sí, soy un clásico en el sentido que considero la existencia de unos valores eternos que nos ha legado la historia, y en mi escultura trato de descubrir los valores perpetuos de la plástica. Creo firmemente en su permanencia, manifiesto que mi claridad no es intelectual, ni caduca; yo trato de ser ascético...y equilibrado.

[...]

La exaltación de la belleza femenina unida al dominio que de la técnica escultórica tiene, entronca directamente con la percepción formal de las esculturas griegas. Con cada una de sus obras, hace un homenaje a su escultor preferido Fidias.

Aunque esto es muy elocuente para entender la obra de este artista. Lo que también es evidente, es que Vicent ha recibido la herencia de otros muchos escultores, entre los que podríamos destacar a Maillol, sucesor a su vez de la tendencia iniciada por Rodin; Clará, Capuz, Hugué, o como el mismo reconoce, los italianos Marini y Giacomo Manzú, que se inspiran respectivamente en el arte etrusco y el Quattrocentto.

[...]

Octavio Vicent encontró desde un primer momento un modo de expresión propia que perdurará a lo largo de toda su vida. Porque como él mismo dijo: Persigo la pureza de volúmenes dentro de una misma línea, pero sin renunciar a la permanente urgencia del concepto ibérico o mediterráneo y entendiendo como tal el equilibrio de la forma clásica, heredera de Grecia a través de Italia..., sur de Francia y Cataluña.³⁹³

Lorenzo Berenguer Palau, periodista y crítico de arte, biznieto del profesor de pintura de Sorolla y hermano del pintor Juan de Ribera Berenguer, compone un texto aderezado con fragmentos de entrevista, citas del periodista Calos Sentí Esteve y observaciones personales propias, al tiempo que adivina la importancia concedida por Vicent al tacto en la escultura:

Octavio Vicent ha alcanzado la calificación de un artista completo y, más aún, sobresaliente. Él es el vértice más acusado del rosario de escultores valencianos y casi me atrevería a decir españoles. Acapara más de medio siglo frente a la estatua, salpicando ese medio siglo de obras magníficas y de premios reconocedores de su prestigio. Él logra el hallazgo vital, el ritmo interno que confiere vida al bronce o al mármol y lo eterniza y así lo demuestra, como comenta Carlos Sentí Esteve.

³⁹³ *Las Provincias*, Valencia, 30 de octubre de 1992.

[...]

- El tacto da a la escultura una expresión distinta. Los pintores, como mi hija, invaden otro tipo de terreno, más libre y vitalista. Nosotros, los escultores, por el contrario, somos más esclavos.³⁹⁴

Otras obras de menor entidad pertenecientes a esta etapa son el *Busto de Manuel Marzal y Barberá, xiquet de Mislata*, de 1995, *Retrato de mi nieta*, de 1989, y el lápiz sobre papel *A mi Conchita*, de 1989.

Tras años de estudio, ejecuta la que sería su magna obra postrera: los *Relieves en la Puerta del Real de la Basílica de la Virgen de los Desamparados*. Éstas, quedaron inconclusas a falta de dos *Inocentes*, encargando la finalización de las mismas a su discípulo y colaborador desde 1971, Alfonso de la Ossa Alcántara.

2.34.- LA MUERTE DE OCTAVIO VICENT. UNA MAGNA OBRA POSTRERA: LAS PUERTAS DE LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS. HOMENAJES POST-MORTEM (1999 – 2000)

Octavio Vicent falleció a causa de una neoplasia vesical, a las cinco horas y veinte minutos de la madrugada del miércoles 20 de octubre de 1999, en el Hospital 9 de Octubre de la capital valenciana, según consta en el Registro Civil de Valencia, a la edad de 86 años. Sus restos fueron inhumados en el Cementerio General de Valencia, junto a los de su primera esposa e hijo.

A su funeral asistieron destacadas personalidades del mundo de la cultura y el arte, así como miembros de la Academia de Bellas Artes de San Carlos-de la que Vicent era miembro-como José Esteve Edo o Francisco Sebastián. También estuvieron presentes antiguos alcaldes de la ciudad, el *Conseller* de Educación, Manuel Tarancón, y la Directora General de Patrimonio y Promoción Cultural,

³⁹⁴ *Dimens Arts*, Valencia, noviembre-diciembre 1992.

Consuelo Ciscar, así como miembros de la Archicofradía de Nuestra Señora de los Desamparados.

Los medios periodísticos valencianos se hicieron eco de su óbito. Como dato curioso, el periodista reseña a Octavio Vicent como fundador de la FUE (Federación Universitaria Escolar) y del SEU (Sindicato Español Universitario) durante su etapa estudiantil:

Fundador de la FUE y el SEU durante su etapa estudiantil, se refugió en Valencia durante la Guerra Civil y al finalizar la contienda continuó sus estudios en Valladolid y Barcelona.³⁹⁵



Puertas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados

³⁹⁵ *Levante*, Valencia, 21 de octubre de 1999.

Así mismo, se hizo especial hincapié en su magna obra postrera: las *Puertas de la Basílica de la Virgen de los Desamparados*, una colección de ocho altorrelieves para formar la monumental puerta con dos hojas que constituye la entrada principal, cada una de 1.100 kg de peso y de 5 m. de altura por 2'85 m. de anchura, y que recae bajo el arco escarzano de unión con la Catedral. Vienen a representar la historia de la Archicofradía desde sus orígenes en el siglo XV. Es decir, que allí está reflejada, con arte y con devoción, la historia del fervor valenciano hacia Nuestra Señora de los Desamparados, dispuestas en orden cronológico, desde la fabricación de la Virgen por ángeles peregrinos, la que representa al Padre Jofré, fundador de la Cofradía, defendiendo a un loco del ataque o la que la Virgen es representada yacente junto a los ajusticiados. El artista respetó las mirillas de antaño que permiten a los valencianos visitar a su Patrona a cualquier hora del día. Octavio Vicent terminó y llegó a hacer donación de esta obra cuatro días antes de retirarse, enfermo, a un centro hospitalario para no volver ya a su estudio.³⁹⁶ La obra no sería inaugurada hasta el 7 de mayo de 2005, custodiada por las madres Clarisas, próximas a la Real Basílica.

El periódico de Teodoro Llorente dedicó un breve ensayo informativo a Octavio Vicent que viene a resumir las obras más recordadas del escultor y un breve testimonio acerca de la imagen peregrina de la Virgen. A modo de homenaje opinan tres personas de distinta procedencia: Esteve Edo, escultor y amigo de Octavio Vicent desde su infancia, el investigador Manuel Sanchis Ambros. Y, en tercer lugar, el historiador del arte Felipe María Garín y Ortiz de Taranco. Los dos primeros coinciden en señalar que Octavio Vicent fue un escultor *academicista*:

Con la muerte de Octavio Vicent desaparece uno de los grandes escultores academicista de esta segunda mitad de siglo, ya que consiguió elaborar un estilo figurativo de gran plasticidad y armonía de formas y volúmenes, afirmó el escultor y académico José Esteve Edo nada más conocer la luctuosa noticia, que le afectaba personalmente.

Esteve Edo, que fue director de la escuela de Bellas Artes de Valencia mantuvo una larga y estrecha amistad con Octavio Vicent.³⁹⁷

³⁹⁶ *Las Provincias*, Valencia, 31 de octubre de 1999.

³⁹⁷ *Ibidem*.

Sanchis Ambrós destaca que Octavio Vicent fue el primer escultor que, procediendo de las reales academias, introdujo su estilo en la realización de los monumentos falleros:

Octavio Vicent fue el primer escultor academicista que introdujo su estilo en la realización de monumentos falleros, cosa que ocurrió con "El Coloso de Rodas", una de las fallas más populares y reconocidas de cuantas se han plantado en Valencia.

El 7 de marzo del año 2000 se le rindió homenaje a título póstumo, siéndole otorgado el título de Académico de Honor por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. El rotativo *Las Provincias* se hizo eco del homenaje póstumo al distinguido escultor poco tiempo después del homenaje al gran músico Joaquín Rodrigo Vidre por la Real Academia de San Carlos.³⁹⁸

El 22 de octubre de 1999 desde la tribuna del rotativo *Las Provincias* se pidió al Ayuntamiento de Valencia la designación de una calle en la ciudad natal del escultor.³⁹⁹

El Museo de Bellas Artes de Valencia celebró una exposición entre el 20 de julio y el 3 de septiembre del año 2000 para homenajear a Salvador Octavio Vicent Cortina.

La muestra recogía treinta y seis obras, algunas de ellas inéditas, como por ejemplo Mujer con árbol y Anunciación. De estas, tres pertenecían al Museo de Bellas Artes, una al coleccionista José Domenech y el resto a la familia del escultor, la mayor parte de estas últimas inéditas como los frisos del monumento al maestro Serrano, los frontis de la Universidad en la plaza del Patriarca, y que hasta esta muestra, magna retrospectiva de Octavio Vicent, no habían podido contemplarse.

Vicente Ferrero Molina, comisario de la exposición destacó, entre otras ideas, algunos rasgos caracteriales de nuestro escultor y el principio estético rector de su escultura, manifestado a sus alumnos: "*Entender e interpretar la Naturaleza*". Pone el acento Ferrero Molina en el desnudo femenino y en la sensualidad de sus cuerpos

³⁹⁸ *Las Provincias*, Valencia, 4 de marzo de 2000.

³⁹⁹ *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1999.

núbiles. Etiqueta el comisario de la exposición a Octavio Vicent como un escultor brillante, cuya obra se situó por encima de las luchas vanguardistas:

Octavio va treballar tant l'aspecte profà com el religiós de l'escultura, encara que pot ser el reconeixement públic el va aconseguir amb els seus monuments, escampats per la geografia espanyola, resoltos en bronze i marbre de Carrara, amb una escultura brillant, situada per damunt de les lluites avantguardistes, sempre honesta, i, per descomptat, de clara vocació mediterrània. Tan sols per monuments com el dedicat a Serrano, la Font de la Universitat, o el magnífic retaule de Xixona, Octavi ja té un lloc d'honor en la història de l'art valencià de tots els temps

[...]

Home temperamental, sincer, vitalista, extravertit, honrat sempre, va fer que les seues classes resultaren magistrals.

La seua major preocupació (que va contagiar als seus alumnes) fou entendre i interpretar la naturalesa, que va ser sempre el seu referent.

L'exposició al Museu de Belles Arts no pretén ser una antologia del escultor si no, mostrar part de la seua millor escultura, sobre tot un femení que ho era tot per a ell. Mostrar eixos bronzes latents, contemplats del model viu, plens de sensualitat i interpretats tan poèticament.⁴⁰⁰

El diario *El Mundo*, entonces dirigido por Benigno Camañas, quien había fundado una edición en la Comunidad Valencia en 1997, recoge la noticia de la exposición homenaje a Octavio Vicent en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Aunque Purificación Martínez García es una redactora del mentado rotativo y no es la periodista habitual de la sección de cultura, confiada entonces a Javier Cabanilles,⁴⁰¹ sin embargo resume de manera muy somera -debido a la escasez de espacio en este periódico nacional en donde el suplemento dedicado a la Comunidad Valenciana consta de pocas páginas- la trayectoria de Octavio Vicent como uno de los escultores más trascendentes del siglo XX, tanto en la estatuaria profana como

⁴⁰⁰ Museu de Belles Arts de València, 20 de juliol- 3 setembre, 2.000.

⁴⁰¹ Esta información nos ha sido proporcionada por el doctor Francisco Carlos Bueno Camejo, crítico musical del diario *El Mundo* desde la fundación de la edición valenciana, en 1997, hasta la actualidad, y co-director de esta tesis doctoral.

religiosa, situándolo como un artista que actualiza “reinterpretándola” la cultura clásica grecolatina a nuestro tiempo:

La producción artística de Vicent, uno de los escultores más importantes de la segunda mitad del siglo XX, abarca tanto el aspecto profano como el religioso de la escultura sin desvincular el dialogo entre la forma y el contenido.

[...]

Octavio Vicent trabajó en muchos aspectos de la escultura, aunque el reconocimiento público lo alcanzó con sus monumentos resueltos en bronce y mármol de Carrara, con una escultura brillante, situada al margen de luchas vanguardistas y de clara vocación mediterránea. Vicent representa el más puro exponente en la plástica, ya que sus desnudos y retratos encarnan un feliz helenismo que rememora los ritmos y la belleza del mundo clásico. Nadie como él ha interpretado el perenne clasicismo modelando con la virtud de la vanguardia.⁴⁰²

El Museo de Bellas Artes de Valencia firmó igualmente un convenio con la fundación ONCE con el propósito de que los invidentes pudiesen apreciar mediante el tacto las esculturas de Octavio Vicent. De alguna manera, la idea poética de la tridimensionalidad y el valor táctil que tanto le preocupaba a Octavio Vicent se materializó con este convenio. En declaraciones al diario *Las Provincias*, el comisario de la exposición, Vicente Ferrero Molina, redefine la estatuaria de Octavio Vicent como "*un escultor figurativo que no académico*".

Semejante a una premonición, Octavio Vicent siempre afirmó que deseaba que sus esculturas fuesen poesía llevada a los tridimensional. Como recuerda el comisario de la exposición, Vicente Ferrero Molina, su obra modelada tallada, cincelada o fundida, era esa poesía que arranca en Grecia y que se enriquece en la Italia renacentista que conoció tan profundamente y de la que se enamoró para siempre. Sólidas e incuestionables bases para un escultor figurativo, que no académico.

Ferrero Molina, en la selección del trabajo, no quiso que faltasen los magistrales altorrelieves que fueron Segunda Medalla ni tampoco la Primera Medalla “Aguadoras” en las que se resume la definición de Consuelo Ciscar: Octavio Vicent, ahora y siempre, es depositario de un legado cuyas claves descansan en el sentido estético, igualmente cálido y sabio, de la cultura y el arte valenciano.⁴⁰³

⁴⁰² *El Mundo*, Valencia, 21 de julio de 2000.

⁴⁰³ *Las Provincias*, Valencia, 20 de agosto de 2000.

3.- LOS ANTECEDENTES ESCULTÓRICOS Y SU INFLUENCIA EN SALVADOR OCTAVIO VICENT CORTINA

Para comprender mejor la poética de Salvador Octavio Vicent Cortina es necesario analizar someramente a los escultores que le antecieron, relacionados con él, y el contexto artístico en el que se formó. Dicho marco contextual está articulado por tres áreas de influencia: el mediterraneísmo catalán, la renovación escultórica figurativa castellana y el expresionismo italo-croata.

Empero, ha menester recordar la dicotomía existente entre clasicismo y vanguardia.

Las poliédricas corrientes artísticas reflejaron la convulsa situación que atravesó la España de la Monarquía de Alfonso XIII durante aquellos años. La diversificación estilística albergó corrientes de ascendencia decimonónica, quienes convivieron con el Modernismo, el Eclecticismo y los primeros edificios funcionalistas.⁴⁰⁴

En el orbe escultórico, la escultura europea cerró el capítulo del realismo *impresionista-naturalista*. Existieron dos tendencias divergentes: la tradicional figurativa –con Rodin como máximo antecedente– y la rupturista de vanguardia, cuyo principal precedente fue Cézanne.

El propósito de Rodin es renovar el clasicismo que había heredado, distanciándose sin brusquedad de los planteamientos escultóricos tradicionales. En rigor, se trataba de saltar por encima del gusto oficial y burgués y devolver a la

⁴⁰⁴ GAYA NUÑO, J. A.: *Ars Hispaniae. Arte del siglo XX*. Vol. XXII. Madrid, Editorial Plus Ultra, p. 15.

escultura el verdadero sentido de sus inherentes valores: reconocimiento de la existencia de la masa y el volumen, la interrelación entre entrantes y salientes, el tratamiento de las superficies, la articulación de planos y, en resumen, la unidad en la concepción.

La otra vía, la revolucionaria, halló su paradigma en Cézanne, y se despegó de la tradición, tanto desde el punto de vista formal como desde el matérico y conceptual. Los protagonistas de esta orientación rupturista, -Brancusi, Archipenko, Lipchitz, Laurens, Picasso, Julio González-, se adentraron en el territorio inexplorado de la vanguardia.

En España advertimos una triple tendencia. Por un lado, el *mediterraneísmo* catalán, un ideal mediterráneo que exaltaba el desnudo femenino como prototipo, anclado en Aristide Maillol. Por su parte, los escultores castellanos tomaron como catalejo estético a Émile Antoine Bourdelle y fueron proclives a la renovación escultórica. Finalmente, la vía revolucionaria emprendida por Cézanne sólo afectó a los artistas afincados en el solar hispano a partir de los años 30.

Los antecedentes del movimiento mediterraneísta, que arranca en París, en el seno de los discípulos de Auguste Rodin, tuvo como figura más representativa a Aristide Maillol, quien trató siempre de realizar una imagen exacta y completa del hombre. En su amplia dedicación al desnudo de la mujer, Octavio Vicent coincide con Maillol, quien dotó de nuevo contenido dramático a las formas rodinianas, acentuando las cualidades estáticas y monumentales de la figura humana. Un viaje a Grecia en 1908, le dejó a Maillol una estela fundamental para la evolución posterior de su estatuaria, sabiendo que de él parte la escultura del Mediterráneo, de la que Vicent es fiel hijo y descendiente. Quizás venga a colación ahora recordar que para Octavio Vicent el cuerpo humano es el elemento sensorial básico para la creación escultórica, por su contenido natural, su aspecto en la expresión artística y su reproducción técnica. El escultor manifiesta que:

Largos años de observación del cuerpo humano y la necesidad por imperativo de mi docencia para encontrar una razón, o más justa posible, en la interpretación artística de éste, ha cristalizado en una concepción que abarca la totalidad de su expresión plástica, fundiendo tanto al que

dimana de su concepción natural, como la sugerente o imaginativa a los ojos del alma del artista.⁴⁰⁵

Charles Despiau, quien trabajó para Rodin, fue otro escultor francés cuya huella se percibe en los mediterraneístas catalanes y en Octavio Vicent. Sus desnudos femeninos prosiguen el legado de Maillol y su producción esencial, los bustos,⁴⁰⁶ dejan su impronta en la retratística de Octavio Vicent.

Los artistas mediterráneos fueron enemigos de aportaciones estilísticas, pues pensaban que la estilización implicaba deshumanización y estimaban que el ser humano, en el sentido estricto de la palabra, significaba acatar la realidad, abandonando la estilización; pues su obra expresaba el deseo y la capacidad de unir dos formas: el compromiso mediterráneo y la doctrina griega.

Los representantes de la escuela catalana fueron Josep Llimona, Manolo Hugué, Josep Clará y Enric Casanovas. Todos ellos practicaban el culto al torso femenino, dentro de una *praxis* estilística neohelenística, rasgo que advertiremos luego en Octavio Vicent. Entre los miembros de esta escuela hallamos resabios modernistas trufados de melancolía, aunque la vaporosidad modernista, -sustituida ahora por una reposada y serena belleza, al margen de ornamentaciones ilusorias-, agregó a las figuras de los escultores mediterráneos un mayor hieratismo y un menor anecdotario comunicacional.

De todos ellos fue Josep Clará su mejor representante. Situado en la onda naturalista de Maillol, Clará fue uno de los máximos exponentes del "Noucentisme", el cual, formado en el academicismo, arrancó del Neoclasicismo y recaló finalmente en el *Art Decó*. Octavio Vicent asume de Clará su simplificación formal y un exclusivo interés por el cuerpo humano, además de las raíces griegas que cultivan la serenidad y la belleza de las formas.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵. GARCIA OSUNA, C.: Octavio Vicent. La serena belleza. Valencia, Vicent García editores, 1986. p. 83.

⁴⁰⁶ AA. VV.: Charles Despiau: sculpteur mal-aimé. Amsterdam, Waanders, 2013.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 103.

En Barcelona, Josep Llimona fue un magno cultivador del desnudo femenino. Los desconsolados gestos de sus féminas, cuyos rostros esconden tras sus cabellos, -como es el caso de *Desconsuelo*-, afloran luego en las esculturas de Vicent.

La elegancia de los desnudos femeninos de Josep Clará y la idea de que la escultura se repliega sobre sí misma, generando claroscuros y un espacio para sí misma, son valores que hereda nuestro artista, Octavio Vicent. La estatuaria de Clará tiene un antiguo sabor alejandrino, delicado, enaltecido con ternura la figura femenina al tiempo que la recoge en su propio seno, -en rigor, un clasicismo, que no academicismo rancio-, y, a la postre, dejan su huella en las obras de Vicent. En suma, contribuye al *renacimiento* de la escultura mediterránea, no sujeta a los patrones *noucentistes*, combinando al tiempo la frescura inicial y la arqueología ignota.

Por su parte, Enrique Casanovas fue también discípulo de Josep Llimona. Como su maestro, Casanovas visitó Francia, Bélgica, Inglaterra e Italia. En Londres, tuvo ocasión de contemplar los relieves y esculturas del Partenón.

La estatuaria de Enrique Casanovas refleja siempre la expresión de un temperamento delicado y vigoroso en armoniosa concordancia.⁴⁰⁸ Casanovas, quien sentía estima por Manolo Hugué,⁴⁰⁹ dirige su mirada poética hacia la fémina adolescente, cuyo punto de vista tiene un halo de helenismo un tanto arcaico. El tratamiento de la pubertad femenina es parangonable a la de Scopas, una risueña y amorosa transustanciación de ninfas jóvenes, cuya mirada queda envuelta en un ligero *sfumato*. En ellas subsiste un punto de oblicuidad eginética, aunque persiste la delicadeza natural de un helenismo encontrado.⁴¹⁰

Completan la nómina de escultores catalanes dedicados a la mujer el clasicista Joaquín Claret –también con una estatuaria de pequeño formato que

⁴⁰⁸ INFIESTA MONTERDE, J. M., y CHINCHILLA, P.: *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona, Ediciones Aura, 1975, p. 159.

⁴⁰⁹ CAMPS, T. y PORTELL, S. (eds.): *Les cartes del escultor Enric Casanovas*. Barcelona, Universitat Autònoma, 2015, pp. 45 y ss.

⁴¹⁰ No es asunto baladí proclamar que Octavio Vicent era especialmente feliz con aquellas esculturas dedicadas a la adolescencia femenina, justo las que esculpía para él, pues no eran objeto de encargo. La sonrisa eginética también es perceptible en algunas obras de Vicent.

recuerda a las *tanagras* alejandrinas-, José Dunyach Sala –quien bebe, asimismo, en las fuentes helénicas-, y, finalmente, Esteban Monegal –otro seguidor de la figura femenina, respetuoso con las formas naturalistas.

El foco catalán, caracterizado por el helenismo romanizante y cultivador del torso femenino pletórico de serenidades, renovó el clasicismo, aspirando a una armonía sensual, atendiendo el cuerpo como fuente de inspiración.

Un caso particular es el de Manolo Martínez Hugué.⁴¹¹ Hijo de un militar soriano que llegó al generalato, el desventurado escultor, nacido en Barcelona, llegaría a conocer a Picasso en París, a quien hubo retratado en varias ocasiones. Las *Venus* de Hugué, -a las que anteponía su *gracia* a la perfección- proyectan su latente monumentalidad. Este colosalismo larvado se originó como consecuencia de la gran convulsión interior que recibió al contemplar las esculturas egipcias que albergaba el Museo de Louvre. Fue entonces cuando decidió no perseguir ninguna belleza vigente ni a la moda, sino optar por un programa rigurosamente propio.⁴¹² También las esculturas femeninas desnudas de Vicent albergan el sentido de la monumentalidad, mayestática, de Hugué. Resulta paradójico que, pese a un cierto colosalismo, las figuras de Hugué son de dimensiones modestas. En el caso de Octavio Vicent, el monumentalismo de la estatuaria se conserva, asimismo, en cualesquiera que hayan sido sus formatos.

Por otro lado, el amor hacia los animales que siempre profesó el escultor barcelonés de filiación soriana, visible en sus bajorrelieves, se advierte también en determinados bajorrelieves y esculturas de bulto redondo de Salvador Octavio Vicent Cortina; como, por ejemplo, el conjunto monumental dedicado al naturalista Félix Rodríguez de la Fuente en el Parque Zoológico de Madrid; o bien, los relieves

⁴¹¹ Aunque Hugué está más emparentado con la vanguardia, sin embargo las *Venus* de Hugué presentan concomitancias con las féminas de Octavio Vicent, así como otros aspectos que desarrollamos a continuación.

⁴¹² GAYA NUÑO, J. A.: *Ars Hispaniae. Arte del siglo XX*. Vol. XXII. Madrid, Editorial Plus Ultra. Op. Cit., p. 70.

del Monumento al Alfarero en Manises, éste último, además, también de herencia egipcia.

Una de las fuentes de inspiración de Hugué fue la estatuaria románica. De ella, el barcelonés extrajo su visión formal y la aplicó a sus esculturas, cuyos pasos siguió nuestro escultor, Octavio Vicent Cortina.

Era necesario que alguna porción de aire puro y popular ingresase entre los ingredientes de la nueva escultura española, rememorando y resucitando las gracias de los escultorcitos del Románico, con los que tan fácilmente pudiéramos relacionar a nuestro hombre.⁴¹³

En modo menor, los sinsabores y la rudeza de carácter de Hugué, *vestía y obraba como un payés más cazurro que los de verdad*,⁴¹⁴ es un rasgo que pudimos observar también en Octavio Vicent mientras lo hubimos conocido y que, además, ha sido testimoniado por sus contemporáneos: su carácter hosco.

Cierra el capítulo de los escultores catalanes antecedentes de Octavio Vicent el ampostino Inocencio Soriano-Montagut Ferré, un hombre que actúa de bisagra, a medio camino entre el mediterraneísmo y la imaginería castellana. Existen concomitancias con Manolo Hugué. Su *Dolorosa*, esculpida para la Seráfica Hermandad de Nazarenos del Cristo de la Agonía de Salamanca, en el año 1939, acaso sea su contribución más señera a la imaginería.

Por su parte, el foco castellano respondía a un espíritu cerrado, austero, trascendente, trágico, seco y apegado a sus tradiciones. A diferencia de Cataluña, la relación con París era prácticamente nula. Sus líneas de influencia –aparte del mencionado Bourdelle– hay que rastrearlas en el expresionismo croata de Mestrovic, la huella renacentista de la Academia de Bellas Artes de España en Roma y la tradición realista española del siglo XVII. A la búsqueda de un nuevo lenguaje formal y de un nuevo contenido, Julio Antonio, Victorio Macho, Emiliano Barral y otros nombres relevantes, aún dentro del realismo, se dedicaron a la creación de “otra” escultura: limpia, honesta, maciza, conectada con la verdad y la vida. En este

⁴¹³ Ibidem, p. 69.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 70.

sentido, Picasso aludió en más de una ocasión al realismo del arte español, un tanto expresionista. Esta opinión cobra un gran relieve en este caso.

De entre todos ellos, hay uno que ejerció gran predicamento en la producción artística de Octavio Vicent: nos referimos a Julio Antonio. Tal vez el lector pueda pensar que los párrafos que dedicamos a Julio Antonio puedan ser excesivos; pero están totalmente justificados. Amén de ser recordado con frecuencia por Octavio Vicent cuando la prensa le hacía entrevistas, la monografía sobre Julio Antonio fue uno de los libros de referencia del escultor valenciano.⁴¹⁵ *Ítem* más: formó parte de la biblioteca de Octavio Vicent. Alfonso de la Ossa, discípulo predilecto de nuestro artista, así nos lo ha testimoniado. Por otro lado, Julio Antonio es un escultor paradigmático de la escuela castellana.

Aunque catalán de cuna, Julio Antonio realizó la mayor parte de su obra en Madrid. Nacido en la localidad tarraconense de Mora d'Ebre, invirtió sus nombres a la hora de firmar sus obras.⁴¹⁶ Durante su estancia en Italia, el tarraconense visitó Florencia, en aras de conocer de primera mano las obras de Donatello. A su retorno, acometió la serie de los *Bustos de la raza*.⁴¹⁷ Julio Antonio evitó el pintoresquismo, con un cierto aire indigenista:

Su resolución de modelar toda una serie de bustos que configuraran los modelos más constantes del español y de la española se llevó a efecto con una honestidad de principios plásticos en la que no contaban para nada los pintoresquismos ni las gesticulaciones. Tan sólo, la variedad de actantes.⁴¹⁸

En realidad, la pretensión de Julio Antonio era plasmar los retratos de los hombres y mujeres integrantes del "pueblo español", de la misma manera que Octavio Vicent representó el arquetipo valenciano en sus labradores y huertanas. Y es que la noción de la *raza*, extendida en el periodo de entreguerras, alcanzó

⁴¹⁵ RUFINO, R.: *Julio Antonio. El Ariel de la escultura*. Sevilla, Imp. Carlos Acuña, 1953.

⁴¹⁶ Se trata de Antonio Julio Rodríguez Hernández. (También Octavio Vicent firmaba con una versión condensada de su nombre).

⁴¹⁷ El padre de Octavio Vicent, Carmelo Vicent, también desgranó el tema de la "*raza valenciana*".

⁴¹⁸ GAYA NUÑO, J. A.: "Arte del siglo XX". En AA. VV.: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XX. Madrid, Plus Ultra. Op. cit, p. 80.

también a la saga de los Vicent. Esta idea, que arranca en los geógrafos alemanes Ratzel y Haushofer –éste último, propagador-, y el sueco Kjellén, defiende el darwinismo social y se propagó al ideario del nazismo:

El uso que hicieron los ideólogos fascistas de las teorías organicistas y deterministas de Julius Ratzel (1844-1904) y Rudolf Kjellén (1864-1922), [...] influidos por el ambiente científico del darwinismo, acabaron por dar pie a una interpretación selectiva y jerárquica de las naciones. Para mayor desgracia y escarnio, el darwinismo sociológico y político de Ratzel y Kjellén se propagó de la mano de las obras de P. Haushofer, de la que venían colgadas otras ideas como el espacio vital, el imperialismo y algunas formas del racismo que, en el marco del fascismo hitleriano, resultaron ser extraordinariamente perniciosas.⁴¹⁹

Quisiéramos detenernos por un momento y hacer una breve reflexión sobre la noción de “raza”. Es obvio que se trata de un concepto complejo y con muchas implicaciones culturales, tanto en el contexto general europeo de principios del siglo XX como en el español de postguerra. Esta Tesis Doctoral no es un ensayo sobre sociología del arte, y pecaríamos de ingenuos si lo hiciésemos; por lo que no es nuestra pretensión profundizar sobre ese concepto. Tan sólo queremos anotar algunas de las concausas sobre la idea de “raza”. Otro de los hilos de esta complicada madeja, si se nos permite la metáfora, es entender la idea de “raza”, en la creación escultórica, como asentada sobre el pasado milenario; esto es, la tradición artística hispánica. Así la definió el escultor Enrique Pérez Comendador al versar acerca de Victorio Macho, como se verá más adelante. En la cinematografía, la película homónima, *Raza*, estrenada en 1941, dirigida por José Luís Sáenz de Heredia a partir de un argumento del propio Francisco Franco, -quien se cobijaba bajo el seudónimo de Jaime de Andrade-, el concepto de “raza” es entendido como el ideario del buen español. Insistimos, con la idea de “raza” pretendemos estrechar más los lazos que unían a Octavio Vicent con Julio Antonio, desde el punto de vista escultórico. Para Julio Antonio, el concepto de “raza” albergaba también la grandeza espiritual. Acaso por eso se dedicó con denuedo al último encargo que recibió, inconcluso, dedicado al compositor Richard Wagner, instrumentalizado por los nazis, también desde el prisma de la “raza” germánica:

⁴¹⁹ BARREIRO RIVAS, X. L.: *La España evidente*. Ediciones Nobel, Oviedo, 2014, p. 192.

La música de Wagner, era una continua preocupación para Julio Antonio; tanta grandeza espiritual, lo enervaba, de ahí que cuando tuvo necesidad de hacer el Monumento al autor de la "Tetralogía" pensaba agigantar la figura desnuda del hombre colocándola sobre una gran roca y ante el encrespado mar. Vació en yeso varios trozos, ejecutó una sorprendente cabeza y la muerte sorprendió a Julio Antonio, en esta gran tarea.⁴²⁰

El escultor Carmelo Vicent defendió asimismo la galería de retratos tipológicos de hombres y mujeres característicos de la "raza":

"Mirando al mar" forma parte de una serie de tipos indígenas que comencé con "El Labrador". Buscando la verdad, fuertemente expresiva, iba con frecuencia al puerto o a la playa. Allí pude ir recogiendo impresiones de las que nació mi obra, un hombre recio, todo músculo, sin proporciones excesivamente atléticas. Un enamorado del mar, conocedor de sus virtudes y de sus tragedias, siente al contemplarlo una emoción que es la que he querido expresar.⁴²¹

Para la idea de *raza* y una técnica para su aplicación, la carnación, estos escultores se inspiraban en los maestros florentinos del Renacimiento, Donatello y Verrocchio. En lo tocante a la carnación, Carmelo y Octavio Vicent gustaban de utilizar un recurso usado por los admirados maestros florentinos: acometían dar tersura a las carnaciones de sus obras, tendiendo sobre el barro modelado un paño húmedo, -en aras de preservar la humedad del material arcilloso- retirándolo cuidadosamente para poder repetir la operación en varias ocasiones. Julio Antonio valoraba el prestigio de este recurso, y lo calificaba como "*el natural*". En este sentido, el escultor de Mora d'Ebre aunaba "raza", belleza y juventud. Unas carnaciones que integraba la dimensión física y espiritual como símbolo de la gracia en la manifestación artística. Porque, para Julio Antonio, la gracia no era un atributo del comportamiento femenino -la añeja *venustas* de Cicerón, manifestada luego en las mujeres de Rafael-, sino que era una condición física y de la edad, pues se combinaban el desnudo y la juventud, el sentido físico y el espiritual:

⁴²⁰ RUFINO, R.: *Julio Antonio. El Ariel de la escultura*. Sevilla, Imp. Carlos Acuña, 1953, pp. 75-76, Op. Cit.

⁴²¹ PÉREZ ROJAS, F. J.: *Tipos y paisajes*. [Cat. exp.]. Valencia, Museu de Belles Arts Sants Pius V, 1999, p. 382. (El comisario de la citada exposición recoge una entrevista realizada a Carmelo Vicent por José Alcira. Fue publicada en el periódico *Las Provincias*, el 1 de mayo de 1929). La escultura *Mirando al mar* se encuentra en el Museu de Belles Arts Sant Pius V.

El arte es símbolo, símbolo níveo de la gran Belleza; la Belleza no puede ser vieja, rugosa, temblante; la belleza es un cogollo hirviente, augural, óptimo, que irradia admiración, atracción, alegría; el oriflama, pues, de todo artista señalado por la Gracia, es el de no pasar de la Juventud, ya que se debe a una concordancia de tipo físico y espiritual, y la Vejez es fea, horriblemente fea.⁴²²

No abandonamos aún el excursus sobre la "raza" dentro de la estatuaria de Julio Antonio, porque existe otro rasgo común entre ambos escultores: el tarraconense y Octavio Vicent, y no es otro que la inspiración en la Naturaleza, relacionada con la "raza".

Los modelos escultóricos los encontraba Julio Antonio en la misma Naturaleza. Una *imitatio* un tanto ecléctica, en donde el artista de Mora d'Ebre tomaba de ella lo que quería, sin componer una copia servil o idealizada, para adecuarlo a su época:

Yo soy un exaltado de la Naturaleza, por eso huyo de copiarla servilmente; no pretendo mejorarla, ya que mi audacia no llega a tanto, pero sí tomo de ella, lo que seduce a mi espíritu, lo que entiendo más artístico.⁴²³

Ahora bien, esta idea estética de la *imitatio* servía, en el fondo, a un ideario de tintes fascistas. En primer lugar, por la exaltación de la raza como objeto nuclear de su poética: *Es mi única ilusión, el poder llevar a materia perdurable, el alma de la raza en sus diferentes aspectos.*⁴²⁴

En segundo lugar, Julio Antonio anduvo muy alejado de una poética social, reivindicativa, acaso más acorde con el auge del sindicalismo español previo a la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Antes bien, al contrario, defendía a ultranza el elitismo dirigista de las minorías frente a las necesidades perentorias de las mayorías. Así lo manifestaba el tarraconense:

Naturalmente, que las MAYORÍAS en todas las latitudes, consideran que lo útil y práctico, es la conquista definitiva del Pan y la Justicia, dicho espartanamente; y si apretamos un poco, convendremos,

⁴²² RUFINO, R.: *Julio Antonio. El Ariel de la escultura*. Sevilla, Imp. Carlos Acuña, 1953, pp. 39-40, Op.cit.

⁴²³ Ibidem, p. 44.

⁴²⁴ Ibidem, p. 51

que aún mucho más les interesa el Pan que la Justicia. Las MINORÍAS tienen por el contrario y afortunadamente, un concepto diametralmente opuesto y la tónica de su vivir no radica en alimentar tan sólo el cuerpo, sino también el espíritu, es decir, que el pan y la justicia con ser tan precisos, no bastan para su completa felicidad, ya que anhelan nutrir el cerebro y el sentimiento, de valores estéticos.⁴²⁵

La integridad de la manifestación escultórica de Julio Antonio radica en un profundo estudio de la técnica. Es una mayéutica del *motu ab intrinseco* del objeto escultórico:

El academicismo pretendía nada menos que resucitara un muerto tan remuerto [sic] como el arte clásico con ánimo dictatorial fichó a los artistas, catalogó sus producciones, administró el oxígeno creador, sin tener en cuenta que les estaba soterrando en un cubículo en el que apenas entraba el aire y la luz. Forzosamente tenía que presentar mitología más o menos dominguera y naturalmente profusábanse [sic] desnudos de Eva, Adanes e infantillos, en indolentes posturas y labrados con técnica resbaladiza, fría y preciosista. Así quedó entronizado el culteranismo escultórico, hasta que un día feliz, salieron a la palestra, José Clará, Llimoná, Casanovas, Mateo Inurria, José Capuz, Moisés de Huertas, Vicente Navarro y algunos más, pocos, que nutricios de sabia intentaron socavar los potentes cimientos de la Academia, ofreciendo emotividad, sincerismo [sic] y expresión, dentro de somera técnica.⁴²⁶

En opinión de Julio Antonio, el academicismo cercenó la tradición imaginera española. Y no es casualidad proclamar aquí otra concomitancia con la saga de los Vicent: la admiración por la imaginería barroca española y la incorporación de la tradición escultórica hispánica que tanto Julio Antonio como los Vicent ven en ella un naturalismo esencial; más original en su fondo que, incluso, en su forma, original y universal; una escultura que, más allá de las calidades y el dibujo, consigue la raíz étnica, al incorporar el arte hispánico a la universalidad:

Representa la Aurora de una nueva Era artística la incorporación del arte escultórico hispánico al magnífico engranaje europeo que tantos nombres ilustres ha dado. Su técnica, basada en un naturalismo esencial, es tan original de forma como de fondo, quizás más original de fondo que de forma, llegando tan a fondo de la raíz étnica, que precisamente por eso, consigue marcar la universalidad. Su técnica tiene a veces, concordancias lejanas con Mestrovic, y sin embargo no deja de ser original y no deja de ser muy superior a la del gran artista croata, quien imbuido

⁴²⁵ Ibidem, p. 31.

⁴²⁶ Ibidem, pp. 57-59.

obsesionado por la expresión, sacrifica a veces, muchas, las calidades, el dibujo, y se hace en extremo duro, concretamente duro. Un escultor singular, atrozmente original, sensualista, melancólico, que trabaja en español, como Bartolomé Ordóñez, como Diego de Siloé, como Damián Forment, como Alonso Berruguete, como Gaspar Becerra, como Gregorio Hernández, como Martínez Montañés y Pedro de Mena.⁴²⁷

Otro de los artistas castellanos más destacados fue Victorio Macho. El escultor Enrique Pérez Comendador, cercano a Octavio Vicent, definió al palentino como un *escultor de raza*, esto es, que asentaba su poética sobre una tradición milenaria, y aborrecía todo lo que *hoy en día quiere imponerse como escultura: la chatarra, los bultos o esqueletos llamados espaciales y el anodino mimetismo de la escultura propiamente dicha*.⁴²⁸ En obras como *Galdás*, destaca la simplicidad realista; mientras que en su escultura cumbre, *Hermano Marcelo*, aún el sincretismo formal con la poderosa expresión humana. Dos años mayor que Julio Antonio, Macho anduvo caracterizado por la sencillez y el recato de sus tipos costumbristas en los que buscaba la quintaesencia del hombre español, siguiendo un camino análogo al de Julio Antonio. Además, se prodigó con bustos a notables personalidades de la literatura y la ciencia hispánica, tales como los escritores grancanarios Benito Pérez Galdós y Tomás Morales, -el primero, novelista; y el segundo, poeta-; o bien, el científico navarro Santiago Ramón y Cajal.⁴²⁹ El expresionismo latente en el artista de Paredes de Nava está en sintonía también con la obra del croata Iván Mestrovic y del galo Émile Antoine Bourdelle.⁴³⁰

El segoviano Emiliano Barral está también en una órbita cercana a Victorio Macho. La estética del artista de Sepúlveda se caracteriza por la veracidad y la derecho de la escultura. Con Julio Antonio, comparte en común el éxito de sus féminas, como *La maternidad*. Barral sintió la atracción de Rodin durante su estancia en Francia y el Renacimiento florentino durante su posterior residencia italiana.

⁴²⁷ Ibidem, pp. 63-64.

⁴²⁸ PÉREZ COMENDADOR, E.: "Don Victorio Macho". *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 23, segundo semestre, 1966, p. 22.

⁴²⁹ La distribución del monumento a Santiago Ramón y Cajal sigue un plan de doble caño, en bajorrelieves, con la figura del científico en el centro. Una distribución similar a obras emblemáticas de Octavio Vicent, como veremos más adelante.

⁴³⁰ GAYA NUÑO, J. A.: "Arte del siglo XX". En: AA. VV.: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XX. Madrid, Plus Ultra. Op. cit, p. 186.

Determinadas técnicas que emplea el sepulvedano, como es el caso del vaciado de las cuencas de los ojos en sus figuras humanas son también seguidas por Octavio Vicent en obras como el retrato del doctor y naturalista Félix Rodríguez de la Fuente. Asimismo, Emiliano Barral, descendiente de una familia de canteros, se entregó a la labra de la caliza y la arenisca, como si fuese un arqueólogo que descubre en el material atemporal el hallazgo de las formas escultóricas. Dos materiales, por cierto, muy apreciados por Salvador Octavio Vicent Cortina. Emiliano Barral fue un decidido impulsor del realismo castellano y promotor de la nueva escultura.⁴³¹ En opinión de Josefina Alix Trueba, Emiliano Barral llegó a ser uno de los máximos representantes de lo que se ha llamado realismo de vanguardia.⁴³² El sepulvedano, pensionado en Italia, en donde amplió sus conocimientos, aunados al realismo castellano. Así consiguió una escultura recia, austera, de escaso movimiento, pero de honda expresividad.⁴³³

Empero, no obstante, existieron otros escultores hispanos de variada adscripción regional. En la escuela bilbaína es justo recordar a Nemesio Mogrovejo y Francisco Durrio. Los *ritmos canovianos*, neoclásicos, que esculpe Nemesio Mogrovejo, se advertirán luego en Octavio Vicent. Mogrovejo fue admirado también por Julio Antonio. La amistad que cultivó Francisco Durrio con Gauguin, manifestada en el *contrapposto* de sus esculturas, caló hondamente en el escultor valenciano, Octavio Vicent.

Pese a su apellido vasco, Mateo Inurria fue un activo escultor cordobés. En 1920, fue premiado con la medalla de honor de la Exposición Nacional, por su escultura "*Forma*", que conmocionó el panorama artístico por su belleza:

En 1920 asombró por aquella extraordinaria proeza que significó "*Forma*", un torso femenino premiado con Medalla de honor en la Exposición Nacional del mismo año, es un desnudo de una hermosura,

⁴³¹ SAMBRICIO, C.; PORTELA SANDOVAL, F; TORRALBA SORIANO, F.: "El siglo XX". En: *Historia del Arte hispánico*, vol. VI. Madrid, Alhambra, 1980, p. 146.

⁴³² ALIX TRUEBA, J.: *Escultura española 1900-1936* [Cat. exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 154-157.

⁴³³ SAMBRICIO, C.; PORTELA SANDOVAL, F; TORRALBA SORIANO, F.: "El siglo XX". En: *Historia del Arte hispánico*, vol. VI. Madrid, Alhambra, 1980, p. 146.

una pureza y una concisa seguridad que no hubiera desdeñado firmar Rodin.⁴³⁴

Octavio Vicent se inspiró en *Forma* para la realización de su *Torso femenino*. El gallego Francisco Asorey aporta la admiración por el Románico, así como el esquematismo de las formas.

El navarro Fructuoso Orduña Lafuente se inspiró, asimismo, en la obra de Inurria, *Forma*, al cincelar el conjunto escultórico *Post nubila Phoebus*, premiada en la Exposición Nacional de 1922. A este conjunto no le falta tampoco una inspiración miguelangelesca.

Aunque discípulo de Agustín Querol, el irunés León Barrenechea Pérez no fue seguidor del decorativismo escultórico de su maestro. Antes bien, al contrario, se decantó por el recio realismo en sus bustos y figuras de campesinos vascongados, tratando de buscar una visión de la "raza" vasca.

Aunque aislado, el conquense Luís Marco Pérez realizó los nobles tipos de su tierra, en sus figuras de pastores y serranos. No en vano, obtuvo la primera Medalla Nacional, en el año 1926, por una obra que respondía a esa tipología. Como veremos más adelante, con ocasión del análisis del Paso procesional dedicado a la Santa Cena conquense, Octavio Vicent reconoció ser admirador de Luís Marco Pérez.

No sería justo concluir el marco histórico español sin mencionar a Mariano Benlliure y otros artistas valencianos, además de los escultores *animalistas*.

Durante la monarquía de Alfonso XIII, Mariano Benlliure fue el artista valenciano que eclipsó a sus contemporáneos. Los Vicent se oponían a él a causa del pictoricismo teatral, operístico, de Benlliure. Otro de los escultores valencianos de renombre *in illo tempore*, tras Mariano Benlliure, fue José Capuz Mamano. Descendiente de una familia de artistas de origen italiano, Capuz anduvo pensionado en Italia. Obtuvo la primera Medalla de la Exposición Nacional de 1912, con su composición *Paolo y Francesca*, robusta obra influida por Rodin.

⁴³⁴ GAYA NUÑO, J. A.: "Arte del siglo XX". En: AA. VV.: *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Vol. XX. Madrid, Plus Ultra. Op. cit, p. 67.

Precisamente, la herencia *rodiniana* es compartida con Carmelo Vicent. Con José Capuz Mamano trabajó Carmelo Vicent en Madrid. Octavio Vicent dispensó, asimismo, un interés primordial al dibujo, especialmente en sus bajorrelieves, en los que también observamos distribuciones formales triangulares, similares a las de Capuz. Los poderosos desnudos femeninos de Juan Bautista Aduara son antecedentes de los de Vicent, que es un expresionista vinculado a la vida, y que asemeja el cuerpo humano a una arquitectura viva.⁴³⁵

Un artista que también entronca con el lenguaje estilístico de la saga de los Vicent es el escultor José María Ponsoda Bravo. El barcelonés –de ancestros valencianos- fue maestro de Carmelo Vicent. Algunas obras de Octavio Vicent, - como por ejemplo, la imagen de *Santa María Salomé*, para la Semana Santa de Cieza, revelan una herencia del artista catalán afincado en Moncada.

Otros escultores levantinos contemporáneos de reconocido prestigio y merecedores de la primera medalla nacional destacaron por sus interpretaciones alegóricas con desnudos femeninos de líneas parcas, toscanas, y sensibilidad a flor de piel: José Ortells, con su obra *Poema*; Vicente Navarro, *Aurora*; Julio Vicent, *Amanecer*; e Ignacio Pinazo, *Enigma*.

A manera de estrambote, otra corriente que bien pudo influir en algunas de las obras de Vicent fue la *animalista*; la cual confiere primacía al dibujo y al modelado dentro de una visión orgánica de la escultura. Los que gozaron de mayor predicamento fueron el valenciano Luís Benedito⁴³⁶ y el bejarano Mateo Hernández, investigadores de la heterogeneidad de la fauna y de la anatomía animal. Las referencias egipcias y asirias en los animales de Mateo Hernández y la talla pormenorizada en los leones y las aves de Luís Benedito, pueden atisbarse de igual modo en obras de nuestro escultor, Octavio Vicent. Un buen botón de muestra de este referente es el monumento dedicado al doctor y naturalista Félix Rodríguez de

⁴³⁵ GARCIA OSUNA, C.: Octavio Vicent. La serena belleza. Valencia, Vicent García editores, 1986. p.40

⁴³⁶ Luís Benedito pertenecía a una saga de taxidermistas.

la Fuente, sito en el Parque Zoológico de Madrid. No es casual que uno de los relieves que más admiró Octavio Vicent fue *La leona herida* del arte asirio.

Concluimos este capítulo haciendo mención a los escultores extranjeros que proyectaron su influencia en la poyética de Octavio Vicent. Todos ellos incidieron en el dosificado expresionismo que alberga la escultura de nuestro artista. Comencemos por los italianos. Debido a su pensionado italiano, Octavio Vicent insufló a su mediterraneísmo un hálito del componente expresionista que procedía del país transalpino, y cuyo escultor más importante fue Arturo Martini, sin olvidar a Giacomo Manzú. Arturo Martini fue un escultor que trabajo para el régimen fascista de Benito Mussolini, dedicado a palacios de justicia y universidades. En cambio, Giacomo Manzú canalizó su expresionismo hacia la imaginería, las crucifixiones de Cristo. Empero, fue conocido como el "escultor de la sensualidad". El bergamasco Elia Ajolfi fue amigo personal de Octavio Vicent. Ganador del primer premio de la "Mostra Nazionale d'Arte Sacro" en los años 1946 y 1948, Elia Ajolfi sintió una especial predilección por la escultura animalística, amén de dedicarse a estatuas públicas en plazas y jardines.

Finalmente, el croata Iván Mestrovic. Prolijo realizador de monumentos, muchos de ellos tenían como temática la exaltación de la historia y la mitología eslavas. Más tarde se orientó hacia la imaginería en madera, con influencias gótico-bizantinas. En el orbe de su retratística, es manifiesta la herencia de Miguel Ángel. Iván Mestrovic ejerció una notable influencia entre los escultores españoles durante la primera mitad del siglo XX.⁴³⁷ El croata hizo una síntesis entre realismo y expresionismo.⁴³⁸ Ese expresionismo se manifiesta en la anatomía, sinuosa en las mujeres y casi atormentada en los varones.⁴³⁹ Mestrovic fue amigo íntimo de Rodin. Precisamente, el croata modeló un busto del francés en 1914, fruto de las reuniones que mantuvieron ambos en Roma.

⁴³⁷ ARA FERNÁNDEZ, A. y BAZÁN DE HUERTA, M.: "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España". *De Arte*, 9, León, Universidad de León, 2010, p. 183.

⁴³⁸ SERRANO, C. y SALAÜN, S.: *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006, p. 218.

⁴³⁹ ARA FERNÁNDEZ, A. y BAZÁN DE HUERTA, M.: "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España". *De Arte*, 9, León, Universidad de León, 2010, p. 186, Op. Cit.

4.- LAS TÉCNICAS ESCULTÓRICAS

4.1.- INTRODUCCIÓN

El capítulo dedicado a las técnicas que empleaba Salvador Octavio Vicent Cortina reviste una especial consideración. A diferencia de otros artistas contemporáneos, nuestro escultor mantuvo la tradición del modelado y de la talla durante toda su vida. Era consciente que preservaba procedimientos clásicos, algunos derivados de la Antigüedad, otros heredados del Renacimiento, y finalmente, otros aprendidos en el taller paterno. Aunque estas técnicas puedan considerarse anacrónicas hoy en día, sin embargo en ellas radica la importancia que concedemos a este capítulo. Y es que conviene recordar que Octavio Vicent quería preservar el trabajo escultórico tradicional, por considerarlo imperecedero.

Octavio Vicent creía con vehemencia que un buen dibujo que plasmase la idea artística era un proceso previo a la intervención de las técnicas escultóricas sobre la materia. Concedía, por tanto, una gran trascendencia al boceto porque era la plasmación matérica primigenia de la Idea artística.

Si el escultor consideraba que en su *poética* las técnicas eran esenciales, nosotros, respetando la opinión de Octavio Vicent, hemos optado por incluir este capítulo y hemos dispensado gran interés al dibujo y al boceto en nuestro catálogo.

Tenemos la suerte de haber podido consultar la biblioteca de Octavio Vicent, esto es, los libros de cabecera que el artista manejaba cotidianamente, especialmente aquéllos dedicados a las técnicas. De todos ellos, al que más valor le otorgó -según testimonio de su discípulo predilecto Alfonso de la Ossa Alcántara-

fue el libro escrito por Vicente Navarro Romero, dedicado a la técnica de la escultura.⁴⁴⁰

La relación de Vicente Navarro con la familia Vicent databa de antaño. Quizás convenga recordar que Vicente Navarro participó en exposiciones junto a Carmelo Vicent Suria, como hemos apuntado en la biografía. *Item* más, este escultor, también valenciano, perteneció al círculo de artistas que, además de su progenitor, fueron admirados por Salvador Octavio Vicent Cortina. Nos referimos a Ignacio Pinazo Martínez, Juan Bautista Adsuara Ramos, Julio Vicent Mengual, José Pascual Ortells López, Ramón Mateu Montesinos y Vicente Beltrán Grimal. Pero aún diremos más. Todos ellos, al igual que Octavio Vicent, fueron galardonados con el Primer Premio Nacional de Escultura, cultivaron el clasicismo mediterráneo y, además, parte de su producción fue dedicada a la imaginería.

Una vez hechas todas estas consideraciones preliminares, parece lógico que Octavio Vicent, siguiendo los postulados de sus predecesores, admirase el libro de Vicente Navarro. Éste no solo es un compendio de técnicas escultóricas, sino que se convirtió en un catón estético por cuanto Vicente Navarro reflexiona sobre la Idea escultórica a lo largo de la Historia.

Otro libro que también leyó sobremanera nuestro escultor fue el titulado *Técnica de la Escultura*, de Jean Rudel.⁴⁴¹ Pintor, escultor y escritor, Jean Rudel fue profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad francesa de Panteón-Sorbona y estricto contemporáneo de Carmelo Vicent. Creemos que este otro libro interesó profundamente a Octavio Vicent por varios motivos. Tras la jugosa aunque breve introducción, Rudel traza un bosquejo histórico de las técnicas escultóricas desde la Prehistoria hasta nuestros días, antes de abordar en la segunda parte el análisis de las técnicas *per se*.

Otros libros que consultó Octavio Vicent tienen un carácter práctico. En rigor, manuales técnicos dedicados al modelado, la talla y la fundición. De entre ellos,

⁴⁴⁰ NAVARRO ROMERO, V.: *Técnica de la escultura*. Barcelona, Meseguer Editor, 1976, 183 páginas.

⁴⁴¹ RUDEL, J.: *Tecniqne de la sculpture*. Col. Que sais-je?. París, Presses Universitaires de France, 1980.

merece la pena recordar el escrito por el ingeniero Jules Duponchelle dedicado a la fundición de metales,⁴⁴² y que pese a tratarse de una obra escrita durante la Segunda Guerra Mundial, es un tratado práctico que continua siendo recomendado en la actualidad en las Facultades de Bellas Artes (recordemos la dimensión docente de Octavio Vicent) y explica con detalle al escultor el uso de las materias primas, la elaboración de los materiales en la fundición y la practica industrial.

4.2.- EL MENESTER DE ESCULTOR

Octavio Vicent estaba familiarizado con el oficio de escultor desde la cuna; toda vez que su padre era un reputado artista en el arte del modelado, la talla y el cincel. Pero aún diremos más: Octavio Vicent sintió siempre un gran respeto por el menester de escultor, al que nunca fue predestinado, pero se convirtió desde su más tierna infancia en la vocación para la que sentía llamado. Ya su progenitor, Carmelo Vicent, tan admirado por su hijo Salvador Octavio, sentía un gran respeto por el oficio de escultor, y sabía que la inclinación artística nace y no se hace. Por eso, nunca obligó a sus hijos a seguir ese menester. Con el paso de los años, Octavio Vicent reconoció en la escultura, al igual que su padre, un duro cometido, en el cual no todas las manos estaban capacitadas. Un oficio caracterizado por una ardua dedicación y humildad, como el propio Octavio Vicent reconoció a lo largo de toda su vida.

En opinión de Vicente Navarro, el escultor ha de mostrar un respeto por las técnicas ancestrales que permitieron la realización de la estatuaria y el relieve, así como preservar la nobleza de lo que considera un bello arte y el constante y profundo aprendizaje a partir de las técnicas de aquellos que nos han precedido.⁴⁴³

El oficio de escultor no compete sólo al que posee la Idea, sino también al que respeta el material que da paso a la forma. Sólo así se puede adecuar la Idea artística. En este sentido, Octavio Vicent -al igual que Vicente Navarro- pontificaba

⁴⁴² DUPONCHELLE, J.: *Manual del fundidor de metales*. Barcelona, Gustavo Gili, 1942, 2ª edición.

⁴⁴³ NAVARRO ROMERO, V.: *Técnica de la escultura*. Ed. Meseguer Editor, Barcelona, 1976, p. 9. Op. Cit.

en contra de aquellos escultores que nunca poseyeron el conocimiento profundo de la materia, ya que la usaban de manera inapropiada y no sabían emplearla en su justa medida, adecuarla con la Idea. En pocas palabras: no encumbraban la materia a la misma altura que la Idea artística. Así lo expone Vicente Navarro:

Me parece necesario comunicarle cierto ardor a la mano de obra, tanto más cuanto que el hogar donde se guardó siempre este ardor, este fuego sagrado, es el espíritu sagrado que crea, vivifica y anima toda materia inerte.

Si en esto no se halla un goce infinito, vale más dejar la profesión de escultor por otra más cómoda, más llana y segura.⁴⁴⁴

En efecto, nuestro artista defendió siempre este punto de vista y la labor humilde de quien poseyese el rango de escultor:

Es precisamente, en los talleres de escultura, en donde todavía, de alguna manera, se respira aire de otros tiempos, ese aire íntimo de obrador donde vaga como un espíritu ardiente de amor a la profesión, de comunidad Ideal, de orientación segura hacia lo que debe ser realizado con ardimiento y no con el mezquino y falaz espíritu de empresa industrial, del que tanto se abusa en nuestros días.

Aquellas antiguas obras [...] aquellos obradores del Renacimiento, los de los grandes imagineros españoles..., eran escuelas de escultores, cercados del Arte donde el niño se iba haciendo hombre al calor de un Ideal y en acompasado aprendizaje de una técnica completa y sabia [...] poseído de saber y de personalidad el que fue desde la cuna dotado de las condiciones preciosas de desarrollar un talento nativo y de prestar atención cuidadosa al aprendizaje de su oficio.⁴⁴⁵

4.3.- EL CONCEPTO

Octavio Vicent entiende la escultura como un arte hilemórfico, es decir, que la idea artística es previa a la forma, y se concreta en la materia mediante la forma, entendida como realidad y como símbolo. Toda forma es, por naturaleza, orgánica, funcional. El concepto de organicismo fue defendido por Salvador Octavio Vicent Cortina hasta la saciedad, puesto que su producción escultórica siempre tuvo como

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 9-10.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, p. 8.

referente la figura humana, aunada a la naturaleza. Recordemos que sus monumentos públicos usualmente estuvieron acompañados por una alberca y emplazados en un espacio natural, donde la vegetación forma parte del mismo conjunto escultórico. Del mismo modo sucede con el tratamiento en bronce de los animales y la vegetación.⁴⁴⁶ Estas obras, a su vez, cumplen un cometido subsumido dentro del contexto histórico en el que vivió el escultor.

Según Vicente Navarro Romero, el concepto sigue inmediatamente a la Idea, y se originó tempranamente en la plástica prehistórica, en la Venus paleolítica en donde se exaltaba la Maternidad; pues el concepto es el que determina la forma.⁴⁴⁷

En referencia al concepto, para Octavio Vicent también existía una diferencia esencial entre saber y conocer en escultura. Por el primero, se entiende el aprendizaje de la escultura en relación con la historia del arte. Por el segundo, además, el discernimiento de la esencia misma de la obra en la materia, es decir, la presencia de la idea trasladada al concepto.

4.4.- EL DIBUJO

El dibujo, a través de su brevedad e inmediatez, también puede ser un medio de cristalización de las ideas artísticas; pues cuando movemos nuestras manos sobre el papel, las ideas, intuidas solo vagamente al principio, llegan a adquirir sustancia. En casos así, se convierte en un futuro proyecto que puede llegar a ser una obra plástica, una escultura terminada. Esta función del dibujo es la de ideación.⁴⁴⁸

Durante el Renacimiento italiano, Giorgio Vasari ya proclamó que el padre de las artes era el dibujo, pues provenía del intelecto. Y no solamente el dibujo del

⁴⁴⁶ Véase las obras Monumento a *Félix Rodríguez de la Fuente* y *La muchacha del Árbol*, entre otros ejemplos.

⁴⁴⁷ NAVARRO ROMERO, V.: *Técnica de la escultura*. Ed. Meseguer Editor, Barcelona, 1976, p. 72. Op. Cit.

⁴⁴⁸ GOMEZ MOLINA, J.J.; CABEZAS, L. y BORDES, J.: *El manual de Dibujo; estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 417 y 418.

cuerpo humano, sino de todo aquello orgánico. El dibujo, aunado al ideal renacentista y, por ende, al Humanismo, profundizó en técnicas que permitían representar la realidad lo más fidedignamente posible gracias a normas matemáticas y geométricas. El dibujo se convirtió en un elemento imprescindible para la escultura. Fue el propio Octavio Vicent quien escogió la ciudad del Arno -el gran emporio del Quattrocento- durante más de un año para profundizar en la técnica del Dibujo en la Academia florentina.

Durante los años de formación de Octavio Vicent, la enseñanza del dibujo, dentro de las Bellas Artes, atravesaba varias fases. En primer lugar, el estudiante practicaba la perspectiva y la proporción de los objetos simples. En segundo lugar, se desarrollaban las partes del cuerpo humano por separado. En tercer y último lugar, y una vez dominada la forma y la proporción, se pasaba a la elaboración de la figura completa a partir de estatuas antiguas que servían de modelo. Estas tres fases desembocaban en la copia del natural, con lo cual consolidaban todo lo que habían aprendido.⁴⁴⁹

Al hilo de esta cuestión, Román Hernández nos explica en su tesis doctoral que era muy importante para el joven escultor el conocimiento de la anatomía, así como el perfecto entendimiento de las proporciones del cuerpo humano. De este modo, el estudiante de escultura, siguiendo el mismo método empleado para el aprendizaje del dibujo, comenzaba copiando pies, manos y fragmentos de cabezas, para pasar posteriormente a figuras enteras de la Antigüedad.⁴⁵⁰

En el dibujo del natural, se partía también de las formas sencillas, para luego ir ampliando la dificultad con modelos de yeso cada vez más complejos, experimentando con los efectos del volumen y mediante el descubrimiento de la sombra y la comprensión de la composición a través del claroscuro; utilizando casi

⁴⁴⁹ GÓMEZ MOLINA, J.J.: *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 176.

⁴⁵⁰ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R.: *Aspectos estructurales formativos y significativos del canon de proporciones en la escultura*. Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna, La Laguna (Tenerife), 1993. p.579. En: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=649>. (Consultado el 28 de julio de 2016)

siempre la figura humana como punto de referencia. Por último, el modelo del natural desnudo se convertía en el centro de atención.⁴⁵¹

En efecto, las estatuas que a Octavio Vicent le sirvieron de modelo fueron las reproducciones helénicas sitas en El Casón del Buen Retiro, donde se encontraba el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Nuestro escultor, de hecho, consideraba las obras griegas del museo como las reproducciones de las mejores esculturas del mundo. Como hemos referenciado en la biografía, esta etapa sirvió de base a Octavio Vicent para desarrollar el dibujo y el claroscuro. Es más, el escultor reconoce haber aprendido allí el dominio del dibujo y el claroscuro, y reconocía que debía ser el primer paso en el dominio de la escultura.

El burgalés Celedonio de Arce y Cacho, ya en el siglo XVIII, en su tratado "Conversaciones sobre Escultura", publicado por primera vez en 1786, establece la diferencia entre el dibujo del escultor y del pintor. Así, el escultor esboza y dibuja a partir de la Idea, las formas que serán resueltas con otras herramientas:

Los Escultores con quatro [sic] trazos ponen el todo de la verdad, que tienen concebida en su entendimiento, y son suficientes para seguir con orden el pensamiento, porque lo concluido del dibujo de nada aprovecharía al Escultor hacerlo en la superficie de la materia, si á los primeros rebaxos [sic] los borra y dexa [sic] sin señal. Y por último digo que el Escultor debe llevar en su mente siempre la parte esencial del dibujo, y si no le comprendió bien, no se ponga á executar [sic] estatuas, aunque en el papel lo demuestre⁴⁵²

Por su parte, Javier Sauras establece una diferencia sustancial entre el Dibujo aplicado a la escultura y a la pintura, una diferencia que Octavio Vicent también aprecia, y que se observa en la altísima calidad de sus bocetos.⁴⁵³

Este autor define certeramente la importancia y el papel de la línea para el dibujo escultórico. La línea es el elemento del dibujo más utilizado, ya que no solo

⁴⁵¹ TOUS OLAGORTA, F.J.: "El Dibujo como fundamento del proyecto escultórico". En: VI Simposio del postgrado en artes visuales: el dibujo como lenguaje, proceso e investigación en el Arte, el diseño y la comunicación visual. Universidad autónoma de México UNAM/ENAP. México D.F. noviembre de 2010, p.3.

⁴⁵² DE ARCE Y CACHO, C.: *Conversaciones sobre Escultura*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997, p. 305 (Edición facsímil).

⁴⁵³ *Levante*, Valencia, 4 de marzo de 1962.

sirve para delimitar las formas y los volúmenes, sino que además es el mejor instrumento para mostrar la estructura constructiva y rítmica de cualquier composición que se trate de proyectar. Si parangonamos algunas diferencias básicas entre el dibujo aplicado a la escultura y a la pintura, destacan sobre todo la línea frente al sombreado atmosférico pictórico, el volumen expresado con rotundidad, la llamada "línea clara", frente a la sutileza espacial de los pintores.⁴⁵⁴



Instrumentos de medición

4.5.- LA COMPOSICIÓN EQUILIBRADA

Este breve epígrafe es necesario, pues incide en el clasicismo de nuestro escultor. Y es que para Octavio Vicent, quien sigue la senda del pensamiento griego, el universo obedece a una ley susceptible de explicación, y ella se refiere en especial al Orden de las cosas. Orden significará ubicación, distribución, -o composición-, e interrelación. El acuerdo feliz de las proporciones conquista la Belleza; el equilibrio

⁴⁵⁴ SAURAS, J.: *La escultura y el oficio de escultor*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003. p. 259.

y la armonía, que son los pilares sobre los cuales descansa la expresión de lo Bello.⁴⁵⁵

4.6.- EL MODELADO

La práctica del modelado podría decirse que fue quasi innata en Octavio Vicent. En su biografía hemos apuntado que desde su niñez se sintió atraído por el modelado escultórico con arcilla o por el aditamento de barro sobre una armadura. Una característica propia de los escultores que modelan arcilla como Octavio Vicent son los brazos recios y las manos fuertes.

En sus años de estudiante, el modelado se convirtió en una de las asignaturas en las que más destacó. Años más tarde ganaría, en 1947, la cátedra de Modelado del Natural de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Una década después, en 1958, obtuvo por oposición libre la plaza de profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en la especialidad de Modelado. En 1979 tomó posesión de su plaza como catedrático de número de Modelado por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

⁴⁵⁵ LÓPEZ CHUHURRA, O.: *Qué es la escultura*. Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas nº 69, 1967, p. 61.



Detalle instrumentos para el modelado

Vicent estimaba el aprendizaje del modelado del natural y tomaba como referente a la naturaleza en sus esquemas compositivos, tal y como realizaban los ancestros de la historia del arte a los que siempre demostró admirar profundamente. Así mismo, Octavio Vicent destacó por su maestría en el dominio de la espátula sobre la arcilla con el fin de alcanzar la belleza de la forma.

Gracias al modelado, nuestro escultor alcanzó una gran libertad en su escultura. Sabido es que el modelista tiene una autonomía mucho más grande que la del tallador; puesto que, como el modelado es apto para convertirse en un fundido en bronce, la forma modelada no plantea el mismo problema de equilibrio. Una muestra de la libérrima expresión que desde la Antigüedad se adquirió con el modelado son los atletas griegos en movimiento que tanto admiró Octavio Vicent. Por eso, cuando analizamos los bronce de nuestro escultor frente a la imaginería, podemos observar que, mientras que la imaginería sigue unos tipos muy delimitados por la tradición -pero también porque el tallador tiene menos margen de maniobra

con el modelo-; en cambio, en los bronce, la escultura de Octavio Vicent se nos muestra mucho más genuina, original.



Detalle instrumentos para el modelado

Además del barro, otro modelado básico es operar a partir del yeso. Por eso, hemos creído conveniente incorporar también en esta tesis doctoral los bocetos primigenios en yeso para poder apreciar la mano de Octavio Vicent y, así mismo, la comodidad que para un escultor representa el modelado, pues deja libre curso a la imaginación del artista, gracias a los efectos de fluidez espacial, a la tensión emanada de su densidad misma; en suma, un verdadero "pensamiento con las manos".

Por consiguiente, el arte del modelado está en la base del bronce. El bronce, al conservar fielmente el impulso mismo del dedo del modelista, transmuta únicamente el material y asegura en consecuencia, para toda forma modelada, la

vibración de la vida que le fue impresa con las manos. De ahí que Octavio Vicent se preocupase mucho por la calidad en la fundición de sus bocetos.

Otro material imprescindible en el proceso entre el modelado y el bronce para Octavio Vicent fue el empleo de la cera rojiza, la cual actuaba como avisador entre el yeso y el bronce. La cera, mezcla de cera de abeja, de pez, de materias grasas y de trementina, se trabaja tan fácilmente como el barro, siempre empleada para pequeñas dimensiones, los bocetos, y es sobre todo empleada en la fundición a la cera perdida.

A Octavio Vicent le gustaba mucho el yeso por varias razones. En primer lugar, por su facilidad de trabajo. En segundo lugar, porque su propósito era la traslación al bronce. Parece lógico que, dado que él admiró las esculturas en yeso, réplicas de originales grecorromanos en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, el escultor valenciano guardase modelos en yeso en su taller porque le ofrecían un punto de referencia como escultor figurativo que era. De hecho, el yeso es un perfecto soporte de volúmenes.

Un aspecto que queremos denotar en el menester de modelador de Octavio Vicent son los arrepentimientos. En los bocetos que presentamos se pueden observar desde el inacabado a las variaciones que la propia mano del escultor imprimía sobre la arcilla. Cabe apuntar que el modelado no tiene el acento irrevocable del cincel en la piedra, motivo por el que nuestro escultor podía aplicar sobre aquélla los arrepentimientos, mientras que, por otro lado, debía buscar siempre la máxima calidad en el material pétreo.

El barro permite la multiplicidad de planos, de perfiles, los pasajes sutiles e imprecisos, la huella de un pulgar creador.⁴⁵⁶ Octavio Vicent acostumbraba, para salvaguardar las calidades de la arcilla, a depositar trapos embebidos en agua durante las pausas del proceso modelador. La luz se quiebra sobre los accidentes de la superficie y confiere colores a la escultura, oponiendo las claridades a las

⁴⁵⁶ La autora de la presente Tesis Doctoral siguió los pasos del trabajo de escultor en el taller del discípulo predilecto de Octavio Vicent, Alfonso de la Ossa Alcántara, quien le enseñó las técnicas de elaboración de escultura.

sombras profundas.⁴⁵⁷ Es por ello que Octavio Vicent promulgaba la dificultad en la escultura sobre la pintura, ya que la primera no cuenta con la ayuda del cromatismo y es en la forma en relieve y tridimensional y la calidad de su modelado donde el escultor incide por medio del claroscuro en conferir vitalidad a la obra terminada.

Otra característica del modelado, usado desde comienzos del siglo XX, es la necesidad de asociar el "vacío" a la forma. Este concepto impulsó a muchos escultores -Lipcschitz y Moore, especialmente- a modelar elementos largos que "encierran el espacio". Pese a que las obras de nuestro escultor semejen asociadas a un espacio cerrado, no ocurre así; ya que, al igual que vinculaba la forma escultórica al espacio circundante, las figuras mismas guardaban para sí un espacio fundamental acorde a su temática. Póngase como ejemplos Vora Mar y La muchacha del árbol, dos realizaciones muy estimadas por Octavio Vicent.

Para trabajar el barro, nuestro artista se ayudaba con herramientas especiales. Así, empleaba los palustres, anillos de alambre en su extremo, simples o gradinados, que le permitían cortar el barro o arrancarlo, agrupar los volúmenes o incluso rehundirlos.

Otras herramientas muy usuales eran los palillos de madera, con los que definía los planos y las superficies sinuosas. Para aplanar y alisar el barro, usaba las espátulas de diversos tamaños.

4.7.- EL BRONCE

Octavio Vicent valoraba mucho el bronce porque es un material de segundo grado que respeta la soltura del gesto creador. La superficie broncea, de un oscuro intenso, concentra las formas, precisa las líneas de manera aguda y da brillo a la escultura merced a las luces resbaladizas, metálicas. La elección del bronce en

⁴⁵⁷ RUDEL, J.: *Tecniqne de la sculpture*. Col. Que sais-je?. París, Presses Universitaires de France, 1980, p.77. Op. Cit.

Octavio Vicent era tal que incluso se decantaba por él para sus trabajos imagineros nada más alcanzar la edad madura de su producción artística

Fue el propio escultor quien asegura en sus entrevistas la cuidada elección de los fundidores que respetasen en mayor grado su impronta modeladora, tales como la fundición Manuel Bravo Aguilar en Carpesa⁴⁵⁸ y la empresa Arte-6 en Arganda del Rey⁴⁵⁹.

El bronce le permitía a Octavio Vicent practicar vaciamientos, ligerezas, movimientos imposibles de realizar en la piedra ya que el bronce, gracias al modelado, hacía posible las rectificaciones sobre la obra. Dado que el bronce es una aleación de cobre y estaño, el cobre otorga la resistencia, mientras que el estaño fluidifica el cobre y le permite al escultor alcanzar las partes más alejadas, impidiéndole enfriar muy rápido. Octavio Vicent utilizaba un porcentaje de cobre que oscilaba entre 70 %, típico de los bronce italianos, y el 90 %, característico de los bronce franceses. Estas proporciones son las que se usan en el bronce estatuario. Esto es debido a que el bronce con alta proporción de cobre es una aleación pobre y es usada para ser martilleada en un proceso de trabajo en frío. No es recomendable para la colada en moldes, pues presentará irregularidades y necesitará ser terminado con cinceles y limas, acarreando un trabajo largo y costoso. Por el contrario, si la aleación contiene estaño en mayor proporción, el estado de fusión baja en proporción al resto de metales, oscilando entre los 1085 °C del cobre hasta los 900 °C. Estas aleaciones ofrecen un estado de fusión y un grado de fluidez muy elevado, lo que las hace aptas para ser vertidas en moldes con muy buenos resultados.

A esta aleación le añadía plomo porque le permitía un trabajo de cincelado en frío, una técnica que Octavio Vicent admiró del mundo antiguo y que apreció también en escultores como Aristide Maillol a la hora de hacer fuentes por la mayor resistencia al agua. Hay otra razón objetiva para el uso del plúmbeo

⁴⁵⁸ Manuel Bravo Aguilar. Fundición artística en bronce a la cera perdida. Carpesa (Valencia).

⁴⁵⁹ Entrevista a Ismael García, director de la fundición. Arte-6. Calle Sierra de la Estrella, 2. Arganda del Rey (Madrid).

metal: es un material económico, de precio poco elevado, amén de aumentar la fluidez y bajar el punto de fusión. La proporción de plomo puede alcanzar el 7%. Como procedimiento moderno, Octavio Vicent agregaba cinc. La proporción de cinc oscila entre el 10% y el 18%, mientras que la del estaño varía entre el 2% y el 4%. Otra razón más es el color que ha seleccionado el escultor; pues cualquier pequeña variación en la composición metálica da lugar a mutaciones cromáticas.

Octavio Vicent observó que la estatua de bronce ahuecada era liviana y que las formas pueden avanzar mejor en el espacio siempre y cuando se tenga cuidado con las diferencias de espesor entre las partes que sirven de apoyo o sostén y aquellas otras partes corporales que se desplazan o avanzan.

Para la fundición en bronce, Octavio Vicent seguía una técnica tradicional. Cuando realizaba el molde perdido seguía un el proceso que explicamos a continuación. Tras hacer un modelo en barro, depositado en una cubeta para contener la escayola, utilizaba un avisador, consistente en una mezcla de agua y azulete a los cuales se agregaba la escayola. Esta mezcla se vertía sobre el modelo, formando una fina capa de 3 milímetros de espesor. Una vez fraguado, se retiraba el modelo de barro. Esta pieza así obtenida se llama el negativo o el cascarón. Se procedía nuevamente a hacer una nueva mezcla de agua y escayola, y se vertía en el interior del cascarón hasta el nivel deseado. Tras el fraguado posterior, se retiraba el cascaron y se recubría el modelo obtenido con una pátina protectora. Este primer procedimiento es para bustos, bibelots y otras piezas de pequeño formato.

Para piezas de gran formato, se empleaba la técnica del vaciado a piezas. Sobre el modelo, se marcaba una línea divisoria longitudinal que pasaba siempre por las partes más salientes de la escultura. Por esta línea trazada se incrustaban de forma solapada un conjunto de chapas metálicas alrededor del contorno, para cubrir la mitad del modelo, siguiendo un orden axial, de perfil de la figura, y que pasaba por las axilas y los laterales de las extremidades superiores e inferiores de la escultura. Todas estas chapas tenían una ligera inclinación hacia el mismo lado, que era la mitad del modelo que se quería cubrir. Posteriormente, actuaba la escayola sobre el modelo en capas sucesivas, siendo las chapas la contención. La

capa de yeso alcanzaba un centímetro de espesor. Más tarde, se retiraban las chapas y se impregnaba de barbotina⁴⁶⁰ el contorno que habían ocupado las chapas anteriormente.

El proceso se repite para la otra mitad del modelo. Más tarde, se procede a la separación de las dos mitades del cascarón así formado y se vacía el modelo de barro. Luego se rellena con escayola a la que se le van agregando trozos de arpillera. Más tarde, se unen las dos mitades del modelo y se vierte de nuevo escayola, esta vez más fluida, para el sellado de las juntas. Una vez fraguada, se procede a la retirada del cascarón con las herramientas propias del vaciado, y se le da la pátina final.

4.8.- LA TALLA

4.8.1.- LOS MATERIALES

Octavio Vicent valoraba la calidad de los materiales para la práctica escultórica, haciendo uso de los más puros y, entre los autóctonos, aquellos que resultasen más idóneos para la obra a realizar.

Entre ellos destaca el granito, una roca metamórfica sumamente dura y resistente, que Octavio Vicent consideró apropiada para esculturas al aire libre. El granito no resultaba en cambio adecuado para detalles delicados, y él solía emplearlo para obras de gran tamaño. En nuestra humilde opinión, hemos de reconocer que con el granito obtenía esculturas de acabado muy perfecto. Nuestro escultor sintió especial atracción por el granito de Borriol.

Entre las calizas, usó la variedad más dura de la piedra franca, la arenisca; pues sabido es que las piedras francas en general son sensibles a los agentes atmosféricos y, por ende, deleznable. Un inconveniente de la arenisca es que no

⁴⁶⁰ Se trata de arcilla en estado líquido, que al mezclarse con agua se vierte posteriormente en el molde de yeso. Como el molde es absorbente, embebe gradualmente el agua de la barbotina, dejando una capa de arcilla en el interior del molde. (Cfr. MIDGLEY, B.: *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982, p.49).

le permitía a Octavio Vicent acabados finos. Otro ejemplo de piedra caliza es la piedra tosca, ésta mucho más blanda, para caracterizar la arena de la roca en Voramar.

Nuestro escultor valoraba el mármol de Carrara como Miguel Ángel, que es fácil de tallar y permite obtener acabados muy finos y brillantes. De entre este tipo destaca el mármol Pi de Carrara, como su variedad más pura.

En el caso de los materiales lignarios, Octavio Vicent fue un gran conocedor de los mismos. Nuestro escultor se decantó por la madera de boj por ser muy dura y densa, y porque es adecuada para obras pequeñas, con un buen acabado. Asimismo, de entre los pinos prefería el pino de Suecia, por tratarse de una madera blanda y fácil de trabajar. Este último, también llamado pino de Flandes o pino silvestre, es muy apto para la escultura procesional, y se encuentra, como especie invasora, en Sierra Nevada, en la Sierra de Baza, en la Sierra de Gredos y en la Sierra de Guadarrama, además de la Cordillera Cantábrica.

Pero entremos en otras consideraciones acerca del uso de los materiales lignarios. Ha menester apuntar que en otros países se usan maderas diferentes a las utilizadas en España. Así, en Italia las más empleadas han sido el álamo y el chopo; en Francia, el nogal y el castaño; en los Países Bajos, el roble y la encina. En España, las maderas más comunes empleadas en la escultura son el pino silvestre, el nogal, otras procedentes de árboles frutales como el peral y, menos frecuentemente, el cedro, la caoba y el castaño.⁴⁶¹

4.8.2.- LA TALLA EN PIEDRA

El famoso aserto del gran escultor rumano Constantin Brancusi, quien afirma que solo tallando la piedra se consigue descubrir el espíritu de la materia, su propia medida, puesto que la mano piensa y une el pensamiento a la materia,⁴⁶² fue compartido también por Salvador Octavio Vicent Cortina. El escultor valenciano

⁴⁶¹ RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R.: "Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina". En: *Cuadernos de Arte de Granada*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. Granada, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, num.40, 2009, p. 458.

⁴⁶² JIANOU, I.: *Constantin Brancusi*. Paris, Ed. Arted, 1963. p. 121.

apreciaba en la talla directa de la piedra un desbastado que él mismo definió como "atacar" el material. Valoraba sobremanera el pétreo material por cuanto guarecía en su interior la Idea del artista y, únicamente, la labor de éste, consistía en extraerla. Vicent sabía que la talla directa en piedra era la más genuina expresión del hilemorfismo escultórico. De hecho, Jean Rudel lo define como un "combate" establecido frente al material que utiliza el escultor.⁴⁶³

Hemos usado el término "talla directa" por ser predilecta en Octavio Vicent mediante una maqueta con el boceto, usualmente de formato reducido. Ha menester agregar que el "discurso" de la piedra, ante la luz y según el grano, las formas y el grado de la talla que se le impone, fue muy rico en Octavio Vicent, y abarcó desde el pulido más refinado hasta el non finito tan característico de Miguel Ángel. Tal como aquél, esta técnica era empleada por Octavio Vicent para comunicar uno de los temas más profundos sobre la imperfección del ser humano. En las superficies esbozadas, Octavio Vicent deja a la vista las marcas dejadas por el cincel y la gubia. Hay una suerte de analogía simbólica que es que el espíritu humano intenta liberarse de la carne para anhelos a Dios, única fuente de perfección.

⁴⁶³ RUDEL, J.: *Tecniqne de la sculpture*. Col. Que sais-je?. París, Presses Universitaires de France, 1980, p. 77.



Instrumentos para la tallado de la piedra

Otro capítulo importante dentro de las técnicas empleadas por Octavio Vicent son las herramientas con las que trabajaba la talla directa. Se trata de herramientas tradicionales de acero. Para desbastar el bloque, usaba los punzones, sobre todo el de clavo. Otras funciones del punzón eran bosquejar la forma, determinar los planos principales y los salientes culminantes. A medida que el trabajo avanzaba, nuestro escultor empleaba punzones cada vez más finos y afilados.

Las gradinas eran muy comunes en el taller de Octavio Vicent. Recordemos que son cinceles de dientes muy puntiagudos, entre dos y seis dientes planos. Hemos podido comprobar in situ cómo las gradinas dejan surcos más o menos profundos (son las escodaduras). Al tiempo, redondean las aristas, despejan las cavidades y precisan mejor la forma. Y ya que hemos hablado de escodaduras, ha menester agregar el empleo de las escodas, esos martillos con pequeñas puntas piramidales con los cuales se aplastan los salientes, es decir, los pequeños accidentes de la superficie escultórica. Por medio de la gradina, Octavio Vicent

confería un hálito vital al material inerte; y Miguel Ángel realizaba el non finito merced a la gradina.

Un clásico en todo taller de escultura tradicional es el cincel. Son herramientas biseladas con las que se realiza el modelado de la superficie y se dibujan las aristas. Octavio Vicent hacía uso de numerosos tipos de cinceles.

Las escofinas, así como las limas de varios tipos (entre ellos las limas curvas), le permitían a nuestro escultor limar y pulir la piedra. Son herramientas redondas, planas o en triángulo, que Octavio Vicent utilizaba por todas la superficie escultórica a fin de conferir a la misma las características de pulido necesario.

Como escultor que recurría a técnicas tradicionales, Octavio Vicent huyó de las pistolas neumáticas, pulidoras eléctricas y sierras eléctricas o sopletes. Es un escultor que al igual que admira las obras de la antigüedad, gustaba de seguir el modus operandi acorde al estilo clasicista que defendía.

Octavio Vicent también usaba lo que el propio escultor denominaba una máquina de puesta a punto. Sobre un trípode con un amplio pedestal, en donde se colocaba el bloque de piedra, iba asido un aparejo con varios brazos móviles y berbiqués con reguladores móviles de distancia para el sacado de puntos. Gracias a la máquina de puesta a punto se obtiene una escultura de las mismas dimensiones que el modelo. Esta máquina está compuesta por un aparejo de tubos de metal atornillado y atornillado unos con otros. En la cima, un gancho móvil, terminado en punta, se fijaba sobre el punto más elevado. En la base, otros dos puntos. Estos tres puntos son precisados por clavos empotrados sobre pequeñas pirámides de yeso, sobre el modelo y sobre la piedra. Estos tres puntos son fijos y permiten colocar alternativamente la máquina ante el modelo y ante el bloque. El tubo vertical llevaba una aguja móvil que se adelanta sobre el punto fijado sobre el modelo; una corredera a tornillo le impide excederse. Por el contrario, siempre puede retroceder, lo que permite ubicarlo sobre la piedra: si la corredera está detrás del tope, es que todavía hay mucho material; la profundidad que se debe hacer es la distancia entre la corredera y el tope. Se puede usar hasta que la corredera toca el tope y se obtiene el punto justo.

Otro procedimiento de trabajo de la escultura, mucho más empleado por Octavio Vicent es el compás. Este método necesita tres compases: el primero, en donde uno de los brazos es ligeramente curvo, mientras el otro es recto; el segundo, en donde los dos brazos son ligeramente curvos; el tercero y último compas, con dos brazos muy curvos. El sistema de la puesta a punto al compás permite trasladar las proporciones del boceto en yeso a la piedra bien por ampliación, bien por reducción de las proporciones. Para que el escultor complete por ejemplo un busto, necesitaba de tres a cuatrocientos puntos en una cabeza. Este método es el predilecto de Octavio Vicent por cuanto era el habitual en los periodos artísticos que más admiró, el Clasicismo y el Renacimiento, siendo sustituido luego por el de la máquina de puesta a punto, que consiste en una trasposición estricta y mecánica del modelo a la piedras al mármol, aunque en este caso el yeso debía ser de las mismas dimensiones.

El sacador de puntos o scarpellino es un sencillo aparato que posee una especie de compas llamado puntómetro con el que se realiza el sacado de puntos. Por su parte, el puntómetro se fija sólidamente en tres puntos, dos en su base y el otro en la altura del original o modelo. Al puntómetro van articulados dos brazos con tornillos y un juego de rótulas que les permiten situarse en cualquier dirección. Estos brazos terminan en puntas como de compas, que al tocar en un punto al modelo, dándole vuelta hacia el bloque de piedra que se está trabajando, señalaran en él, el punto que hay que reproducir a su mismo nivel y en situación exacta.

4.8.3.- LA TALLA EN MADERA

Octavio Vicent apreció en la madera lo que los escultores denominan el "calor" de la misma, esto es, su coloración y la disposición de sus fibras, sin duda un atractivo para su talla. Y ello a pesar de la dificultad de la talla en madera a causa de su heterogeneidad, de la forma y de las dimensiones de su volumen natural. Empero, no obstante, el escultor valenciano aprendió la talla en madera prácticamente desde su cuna en el taller imaginero de su padre Carmelo Vicent y este de José Ponsoda, como hemos explicado en la biografía.



Instrumentos para la talla de la madera

Las herramientas principales que usó Octavio Vicent son: el formón, que es un cincel de forma plana; el bisel, que es un formón acodado o semicilíndrico; el buril, que es un cincel cuyo corte forma un ángulo recto o agudo y la herramienta más importante que es la gubia. Otras herramientas complementarias que se usan para los retoques son las escofinas -herramientas de acero, con la superficie cubierta de asperezas cortantes que arrancan la madera- y las limas, planas y curvas. Cuando la madera era muy dura utilizaba una máquina con papel de corindón.

Ha menester agregar en la elaboración de la piedra y la madera el interesante trabajo de los drapeados. El drapeado subraya en el volumen escultórico y la densidad del cuerpo. Y, asociándose a éste, amplifica su ritmo. En el caso de las esculturas de Vicent estos drapeados suelen encontrarse en la técnica grecorromana de los paños mojados, acompañando la anatomía de las figuras y no cubriéndola, demostrando el dominio de la misma por parte del escultor.

Aunque la policromía de la madera no era para Octavio Vicent un aspecto primordial puesto que distraía del ánimo de la escultura, nuestro escultor conocía el policromado de las tallas y seleccionaba para ellas tonalidades suaves, al igual que escasamente hacía uso de aditamentos o artificios, decantándose por el propio trabajo primigenio del escultor. Esta sencillez en la imaginería está presente tanto en los encargos eclesiásticos como en los pasos procesionales como los realizados para la Santa Cena de Cuenca y el Divino Costado de Cristo de Torrent.

En la imaginería, la policromía es diferente en cuanto a las carnes, como a la piel, y a las vestiduras, y no se usa el mismo procedimiento para unas y para otras. Las carnes suelen pintarse al óleo, en tanto que las vestiduras se suelen pintar sobre dorado, si se quiere conseguir el efecto de riqueza que tanto se admira en obras antiguas. Por su parte, la policromía de las vestiduras o estofado -esto es, imitación de estofas o vestidos- se suele hacer sobre dorado. Esta se hace con los colores en polvo impalpable, desleídos en cola de yema de huevo, al modo de la antigua pintura al temple.

Octavio Vicent consideraba execrable o de mal gusto incluir efectos de ojos vidriados a las imágenes, puesto que en su opinión los ojos deben imitarse por medio de la pintura y se barnizan con el fin de que parezcan más verdaderos. Para él, el realismo extremo es de mal gusto.

4.9.- EL RELIEVE

El relieve octaviano es trascendental en el corpus de su producción escultórica. No en vano, consideramos que las grandes creaciones escultóricas de Octavio Vicent son precisamente aquéllas que cuentan con el concurso de los relieves. Entre ellas merece la pena destacar, el Monumento al Maestro Serrano, La música sacra y La música profana, el Monumento a Juan Ramón Jiménez y los relieves de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. En suma: Octavio Vicent encuentra en el relieve su más genuina expresión artística.

El tratamiento del relieve es mucho más dificultoso de lo que pueda parecer a simple vista. Trabajado sobre la superficie, depende de la base sobre la que es ubicado, y debe ir acompañado de un estudio ambiental para su adecuada observación.

El relieve es una imagen presentada, no una imagen dada por entero.⁴⁶⁴ Nuestro escultor concedía una importancia fundamental al uso de los relieves en su producción artística, esencialmente en los monumentos públicos.

Octavio Vicent utilizaba un gran abanico tipológico de relieves y demostraba en su ejecución un profundo conocimiento del uso de los relieves desde sus orígenes clasicistas y su interpretación en el humanismo renacentista. Entre estos, según sobresalen del plano basal, el altorrelieve, mediorrelieve y bajo relieve; admiró el genuino schiacciato y aplicó también otros menos conocidos como el socavado y el rehundido. Octavio Vicent ahonda en el conocimiento del relieve, en parte a través de los bajo relieves asirios que pudo contemplar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, en particular, una de sus obras más admiradas: el bajo relieve de la Leona Herida,⁴⁶⁵ perteneciente a la época de Asurbanipal II (siglo VI a. C.). Sin duda, uno de los modelos de representaciones animalísticas más sobresalientes de la Historia General del Arte. Por lo que a los bajo relieves egipcios respecta, pudo apreciar el canon del cuerpo humano: el modelo de la figura que se quería representar era dibujado previamente en una hoja de papiro o una plaqueta de piedra, dividiéndose el espacio en dieciocho hileras o recuadros que configuraban de este modo el cuerpo humano. De hecho, en algunas obras de Octavio Vicent, el escultor valenciano hace uso de este canon. A saber, desde el principio de la frente a la base del cuello, dos hileras; del cuello a las rodillas, diez hileras; y de las rodillas a la planta de los pies, seis hileras. Para los cabellos se ponía una hilera más que se añadía sobre la frente, fuera de las dieciocho citadas. Aquella rígida normativa de

⁴⁶⁴ NAVARRO ROMERO, V.: *Técnica de la escultura*. Ed. Meseguer Editor, Barcelona, 1976, p. 73.

⁴⁶⁵ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993, pp. 126-128.

los talleres oficiales egipcios, continuó utilizándose a lo largo de varias centurias hasta la Dinastía XXV.⁴⁶⁶

Octavio Vicent entendía que el tratamiento del material no consistía en una mera intervención sino en un "combate" frente al bloque, lo que el propio escultor definió como "atacar" al desbastarlo. Vasari describe cómo Miguel Ángel trataba de hacer emerger la figura de la piedra como si la viese aflorar en un espejo de agua. Por este motivo, Octavio Vicent trabajaba los relieves tallando la piedra a partir del propio del plano de proyección y en dirección al plano basal.

La elección del escultor de las diferentes modalidades del alto al bajorrelieve no es un asunto baladí. La técnica es muy diferente en cada caso. Octavio Vicent tiene en cuenta el espacio físico sobre el cual se ubica cada relieve. En el altorrelieve, las figuras, en la medida en que se separan del segundo plano son casi iguales a los modelos de la naturaleza. Sin embargo, el tratamiento del altorrelieve exige una cuidada composición, porque las figuras deben estar proyectadas cuidando el claroscuro propio, sin que oscurezca la contigua, equilibradas, y sin destacar ninguna sobre la otra. Esa idea, similar a la helénica, es la que denominamos acción abierta, frente a la denominada acción en contraste, donde el movimiento violento en un brazo o una pierna pasa sobre la otra mitad del cuerpo y además de oscurecer los contornos, rompe el equilibrio de la figura.⁴⁶⁷

Ha menester agregar que nuestro escultor no solamente tuvo en cuenta aquellas líneas destacadas en el relieve, sino también las sugeridas, un concepto que los griegos ya conocían. El cuidado por lo que podríamos denominar "líneas correctas" fue también una preocupación en Octavio Vicent. El sentido de mantener los contornos puros y el equilibrio compositivo son una constante en toda la

⁴⁶⁶ Ibidem, pp. 31y 32.

⁴⁶⁷ VON MACH, E: *Escultura griega, Espíritu y principios*. Ed. Parkstone International, Nueva York, 2012, pp. 32 y ss.

producción de nuestro escultor, quien evitaba los contrastes y cuidaba cada trazo en la composición escultórica.⁴⁶⁸

Los requisitos para el altorrelieve son, por tanto, una composición simple con una acción abierta, tanto para figuras independientes como para grupos enteros. El empleo del altorrelieve hace posible que las sombras sean comedidas y proporcionen la variedad al tiempo que salvaguardan la composición de la monotonía. Esta técnica sería empleada por nuestro escultor en el caso de las grandes composiciones como el Monumento al Maestro Serrano, ya que la propia temática del friso confiere a la vitalidad de las figuras un ritmo pausado y equilibrado.

En cambio, Octavio Vicent escoge el predominio del uso del mediorrelieve y el bajorrelieve en aquellos monumentos en donde el espacio escultórico está limitado por el arquitectónico, como el Monumento a Jaime Chicharro. En este tipo de relieves, al ser las sombras más suaves, el escultor valenciano se prodiga en el uso de la acción en contraste, puesto que las tenues sombras no contradicen la percepción ilusoria de la acción representada.

Por su parte, con el uso del schiacciato, el relieve rebajado a la insinuación de líneas, Octavio Vicent otorgaba valores de masa y profundidad a la escultura, combinados con el altorrelieve o el bulto redondo, siendo un ejemplo el Busto al Papa Alejandro VI, en cuyo medallón se aprecia la influencia de Donatello. No obstante, cabe agregar que las primeras manifestaciones de esta modalidad del relieve, la encontramos en los discípulos y colaboradores de Fidias, en obras como Calímacos y Peonio de Menda. En el caso de los discípulos de Fidias el relieve schiacciato está directamente entroncado con la técnica de los paños mojados del maestro, que les permitían sutilísimos relieves de las telas. Esta modalidad del

⁴⁶⁸ El cuidado por las líneas correctas evitando los contrastes puede observarse en las metopas del Partenón, un ejemplo que causó una honda admiración en Octavio Vicent como hemos demostrado en el catálogo.

relieve incluye el juego visual de la perspectiva, el aplastamiento de las superficies, la incisión y el alejamiento subyacente de la forma sobre sus rebordes.⁴⁶⁹

Octavio Vicent tenía en cuenta la importancia del vacío en la escultura. Así, en el caso del relieve rehundido lo encontramos como si pareciese insertado en un nicho, introducido dentro de la superficie que lo sustenta. Lo encontramos cuando se vacía únicamente el contorno de la figura, resaltando gracias a los contrastes de luz y sombra. Destaca en obras de Octavio Vicent del catálogo como el Relieve de Galo Sopena. Se trata de relieves en hueco, hundidos o incisos, donde los perfiles de las figuras están grabados en la superficie, que permanece, quedando las figuras modeladas dentro de la misma.⁴⁷⁰

Por su parte, el socavado se diferencia de aquél porque está hecho en artesa, en cuyo interior se encuentra el relieve; si bien éste, a diferencia del rehundido, puede sobresalir del marco donde ha sido dispuesto. Un ejemplo paradigmático entre la producción de Octavio Vicent son los relieves del Altar Mayor de la Iglesia Arciprestal de Jijona.

⁴⁶⁹ DELGADO NAVALPOTRO, N.: *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, Tesis Doctoral, p. 146 (ISBN: 978-84-694-2676-0).

⁴⁷⁰ *Ibidem.*, p. 224

5.- CATÁLOGO DE LAS TIPOLOGÍAS Y LOS ARQUETIPOS ESCULTÓRICOS

Tras analizar las técnicas escultóricas que empleó Salvador Octavio Vicent Cortina, nos ha parecido apropiado estudiar, *hic et nunc*, las tipologías y arquetipos escultóricos. La fuente que hemos utilizado son los propios bocetos en escayola, terracota y cera que empleó el propio artista en su taller. Los bocetos son muy numerosos. Abarcan desde bosquejos primigenios, en ocasiones irreconocibles, hasta estudios preparatorios de las futuras obras concluidas. Los dedicados a los conjuntos monumentales se encuentran dentro del propio catálogo de obras seleccionadas, que son las más relevantes. Esta vasta colección de bocetos ha sido facilitada por el discípulo predilecto de Octavio Vicent: Alfonso de la Ossa Alcántara, catedrático de Artes Plásticas y Diseño de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia.

Este catálogo tipológico de arquetipos está dividido por temáticas, siendo la más frecuente la dedicada a las féminas, el preferido por el artista y, por ende, el más extenso. Ha menester agregar que, en aras de diferenciar estos bocetos del resto de fotografías que aportamos en la tesis, hemos respetado la numeración original que posee cada uno de los bocetos. Una numeración dada por Octavio Vicent.

No se nos escapa una consideración postrera, pero no por ello menos trascendente: consideramos que los bocetos no sólo responden a los arquetipos, sino que, además, demostramos las influencias que Octavio Vicent recibió de sus ancestros.

5.1.- BIBELOTS

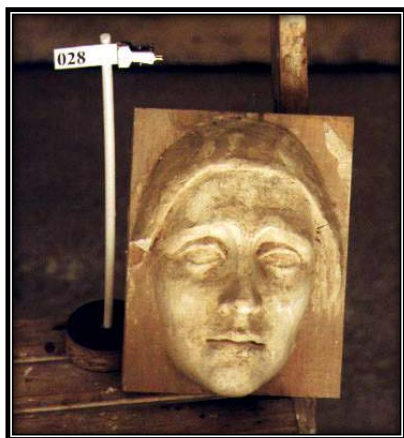


Figura 28



Figura 38



Figura 13

Las tipologías de los *bibelots* en Salvador Octavio Vicent Cortina beben en las fuentes del mundo clásico grecorromano. Los materiales empleados eran escayolas y terracotas, al tratarse de modelos preparatorios. Octavio Vicent recurre a la mascarilla como recuerdo de las *imagines maiorum* (figura 28) de la escultura romana republicana. Otro arquetipo que también utiliza son los bustos de la escultura romana del siglo III, de la época de los Severos (figura 38), apreciable por el claroscuro en el peinado bipartito y los ojos rehundidos, ambos tallados a trépano, que se materializa sobre todo en el peinado, realizado con una talla profunda. Su homenaje clásico es visible así mismo en las medallas o tondos alegóricos como el que adjuntamos en el catálogo (figura 13), un referente claro a la diosa Hera que soporta en su mano derecha a la diosa Atenea a muy pequeña escala, mientras las extremidades inferiores provienen de la Grecia arcaica, con un relieve muy plano. Esta medalla alegórica constituye una excepción porque sigue el modelo de tondo renacentista en bajorrelieve. Recordemos que el tondo se creó a principios del Quattrocento con dimensiones variables, según el deseo y las posibilidades del cliente.⁴⁷¹ Hemos empleado aquí el

⁴⁷¹ WACKERNAGEL, M. El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado. Madrid, Akal, 1997, p. 171.

término medallón respetando la terminología *quattrocentesca*, en bajorrelieve, porque el perímetro no es una guirnalda, sino circular.⁴⁷²



Bocetos preparatorios



Bocetos preparatorios

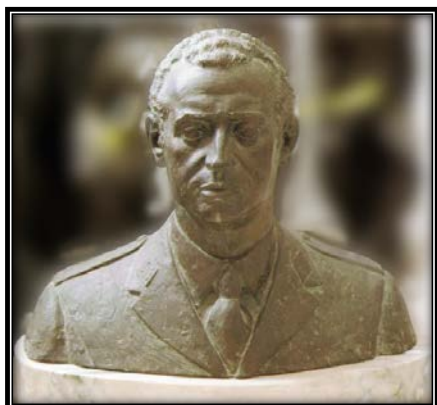
Pero los *bibelots* eran también un recurso utilizado por el escultor como bocetos preparatorios de las que serían posteriormente sus obras de gran formato, como es el caso de las conocidas *Aguadoras* y *Voramar* en los relieves que presentamos en el catálogo adjunto. Otro ejemplo muy emblemático de bibelot que testimonia la admiración por Praxíteles y las Venus semidesnudas -si bien con un *contrapposto* mucho más exagerado- es una figura femenina de pequeño formato que el escultor conservaba en su estudio. Ha menester agregar que estos últimos bibelots guardan una especial similitud con los ancestros más directos de Octavio Vicent y la producción escultórica en pequeño formato de Aristides Maillol.



Contrapposto exagerado

⁴⁷² VV.AA. "Las técnicas artísticas". En: *La Colección Thyssen-Bornemiza*, Madrid. Akal, 2005, p. 33.

5.2.- BUSTOS



Busto Rey Juan Carlos I

Los bustos fueron el formato seleccionado por Octavio Vicent para inmortalizar a grandes figuras de la política y de las artes, pero sin excluir su proximidad a los parientes y amigos más cercanos y su simpatía hacia el orbe infantil. Los materiales son más variados, abarcando desde la escayola hasta la obra terminada en bronce.

Los bustos demuestran la vinculación del escultor a los personajes más destacados de entre sus contemporáneos. Así destacamos el retrato del rey Juan Carlos I modelado en 1970 en bronce para el Ayuntamiento de Valencia; dos bustos dedicados a Francisco Franco (figura 41); dos bustos de Juan Ramón Jiménez, uno en bronce que fue destinado a la Universidad de Puerto Rico, y otro en escayola (figura 40); el retrato de José Camón Aznar en bronce; el retrato del pintor Francisco Lozano en 1961; un busto dedicado al conocido compositor de varias de las películas de Luis García Berlanga, Miguel Asins Arbó, realizado en 1984; el bronce dedicado al galeno José Zaragoza Moliner, muy vinculado al mundo artístico valenciano;⁴⁷³ el busto al impresor y editor Ricardo J. Vicent Museros, fundador del Museo Nacional de la Imprenta y la Obra Gráfica⁴⁷⁴, modelado en 1986; el busto a



Figura 41



Figura 40

⁴⁷³ José Zaragoza Moliner hubo sostenido una estrecha amistad con el escultor. Este hecho lo conocemos gracias a una entrevista personal que la autora de la tesis hubo mantenido con el doctor Zaragoza.

⁴⁷⁴ Es el creador de Vicent García Editores, quien editó numerosos facsímiles de incunables y libros antiguos, así como el monográfico dedicado a Octavio Vicent de García Osuna. En el 2008, Román de la Calle pronunció la *laudatio* en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia cuando ingresó en dicha institución Ricardo J. Vicent Museros.

José Badía Tarazona, sacerdote del Hospital General durante veinte años; el dedicado al pintor de Villarreal Francisco Gimeno Barón; al conocido turroneiro jijonense Juan Antonio Sirvent Arroyo, responsable de las marcas El Lobo y 1880;⁴⁷⁵ el modelado en 1984 al matritense Don Rafael Sánchez-Castillo; el realizado al pianista toledano de la Orquesta del Teatro Fuencarral de Madrid y compositor de zarzuela Inocencio Guerrero Torres y el hermano de éste, Jacinto Guerrero. En 1985, Octavio Vicent realizó el busto dedicado a Basilio Gassent Peris, periodista, conferenciante, comentarista y crítico teatral español, gran animador de la vida teatral española, especialmente en su etapa de redactor-jefe de Radio Madrid, iniciada en 1950. Otro busto que destacamos es el dedicado a Emilio Climent.

Entre los femeninos destacan el de la doctora en Historia del Arte granadina Angelina Torné; el retrato de la viuda del pintor muralista y decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia Francisco Baños Martos, Doña Emilia de Baños Martos; su propia viuda, Concepción Calderón de Vicent; el dedicado a Dolores de Guillén en Madrid. Entre los retratos que realizó de personajes extranjeros destaca el de la neoyorkina Elisabeth Bell y el de Juanita Bishop, enviado a Houston. Entre los retratos infantiles destacan el dedicado a María Amalia Sopena, realizado en bronce en 1960.



Figura 80

Octavio Vicent también realizó el busto a San Francisco de Borja y Aragón, tercer general de la Compañía de Jesús y cuarto duque de Gandía, bisnieto del Papa Alejandro VI, este último modelado en 1965 y sito en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

Respecto al tratamiento temático de los bustos, Octavio Vicent hunde sus raíces en la escultura romano imperial del siglo I d. C. desde la familia Augusta a la familia Julia Claudia. Pese

⁴⁷⁵ Recordemos que la ciudad de Jijona dedicó el que sería el Museo Monográfico de Octavio Vicent.

a existir una cierta idealización de raigambre helenística, Octavio Vicent no rehúye a rasgos faciales realistas. La inexistencia del hundimiento del iris procura a las personas retratadas un cierto mayestatismo. Es el caso de Francisco Franco en escayola (figura 41), busto de figura desconocida (figura 80). En la mayoría, el hundimiento del iris añade profundidad psicológica, que acompaña con otros rasgos realistas en sus facciones faciales de rasgos severos. Toda esta herencia retratística romana la recibe Octavio Vicent del escultor Julio Antonio, de quien, recordemos, fue un profundo admirador. Esa idea romana está emparentada paralelamente con el Renacimiento toscano, concretamente en las esculturas de Donatello. Buena muestra de ello son los retratos infantiles (figura 42) y el dedicado a la niña María Amalia Sopeña. El escultor usaba un modelo de Donatello en su estudio para referenciar los retratos infantiles, que adjuntamos en el catálogo. Un ejemplo paradigmático es la sobriedad y los rasgos de la vejez con el rostro enjuto, así como la alopecia severa y un cierto realismo en la expresión



Figura 42

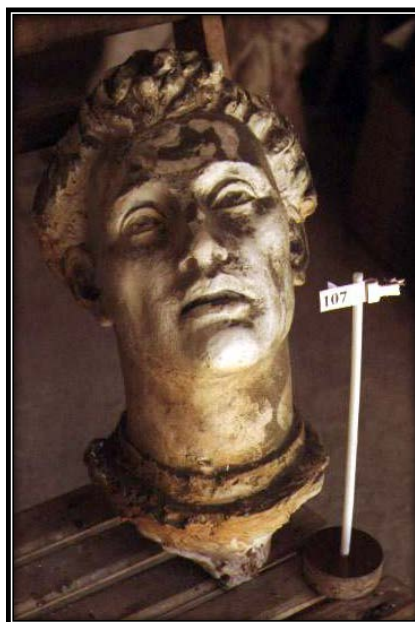


Figura 107

de la mirada, del retrato de San Francisco de Borja que lo emparenta con *Il Zuccone* de Donatello. Por su parte, el busto de San Vicente (figura 107) nos remite al retrato helenístico.

En los bustos femeninos destacan el cuello alargado y la cabellera abundante, siendo deudores de Enrique Pérez Comendador, así como los rasgos realistas, con miradas penetrantes y una cierta idealización academicista.⁴⁷⁶ Coincide con Octavio

⁴⁷⁶ BAZÁN DE HUERTA, M.: "La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador". En: *Norva-Arte*, Vol. XXX, 2010, p.197.

Vicent en la defensa de un estilo realista fiel al entorno estético, sociológico y político cuya elección temática funcionaba en la retórica del régimen franquista, o bien al conocimiento de los cauces oficiales de promoción, que le permitieron consolidar su situación y favorecieron en el trabajo de estos escultores una prolongada actividad.

5.3.- COSTUMBRISMO



Figura 34. Aguadora

El tratamiento del costumbrismo en Octavio Vicent sigue la senda mediterraneista. Así, la huertana ataviada (figura 34) nos remite a las *Aguadoras* como modelo arquetípico del escultor. Sigue la indumentaria de huertana valenciana con un pañuelo al cuello y con almohadilla en la cabeza para ubicar la jarra. Empero, la jarra en este boceto no está presente. Si prescindiésemos de los vestidos, la composición de la imagen es completamente clasicista, emparentada con las deidades griegas femeninas, tales como

Atenea o Diana, modelos iconográficos que el escultor tuvo ocasión de contemplar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.⁴⁷⁷ Esta escultura terminada en bronce recibe el nombre de *La Moza del Cántaro* (114 x 26 x 17 cm) que perteneció al Museo monográfico de Octavio Vicent en Jijona.⁴⁷⁸

La labradora (figura 99) representa a una valenciana entrada en años ataviada con un pañuelo



Figura 99. Labradora valenciana

⁴⁷⁷ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dirección General de Bellas Artes, 2002, p. 148. Op. Cit.

⁴⁷⁸ AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i Museu de Belles Arts de València, 2000, Museo de Bellas Artes, p.57

que le cubre la cabeza. Adelanta el pie izquierdo como las esculturas clásicas, aunque la torsión y la mirada nos remiten a Miguel Ángel. Sin embargo, la tipología está claramente inspirada en el *David* del Museo Nacional de Bargello de Donatello, con el brazo izquierdo en jarras y el derecho a la altura de la cadera, mirando hacia el lado izquierdo.



Figura 79. Labrador

La figura del labrador (figura 79) toma como modelo directo el de su padre Carmelo Vicent Suria, ubicado en la Gran Vía Marqués del Turia. La única diferencia radica en la orientación de la cabeza, que en el caso de Octavio Vicent está inclinada hacia su izquierda sobre la diagonal del hombro; mientras que la de Carmelo Vicent está orientada a la derecha. Una vez más, la imagen al estar ataviada al estilo costumbrista

valenciano no por ello esconde su referente clasicista. Este modelo está inspirado en la *Diana de Gabies*, ubicada al igual que la anterior en su día en el Casón del Buen Retiro, y que nuestro escultor observó y dibujó.⁴⁷⁹ La mirada al frente fija en un punto determinado tiene su referente en Miguel Ángel.

La figura 98 representa a una joven labradora valenciana ataviada como una huertana y a su hijo, al cual sujeta con su brazo izquierdo. Se trata de un modelo que tiene su referente en la Virgen *Theotokos*, pero ahora adaptada a la temática valenciana, siguiendo a las *Madonnas* renacentistas.



Figura 98. Labradora valenciana

⁴⁷⁹ ALMAGRO GORBEA, M .J.: *Catálogo del Arte Clásico*. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, 1984, p. 102. Op. Cit.

Las maternidades de Octavio Vicent por su parte, pese a tratarse de labradoras, reproducen el modelo renacentista de la Virgen con el Niño.



Figura 53. Valenciana

La valenciana (figura 53) con traje regional y peineta y peinado característico levantino está inspirada en la figura de *San Marcos* de Donatello ubicada en una hornacina en el exterior de la Iglesia de Orsanmichelle. Octavio Vicent ha levantado ligeramente el brazo derecho, el cual es más corpulento y miguelangesco, mientras la torsión corporal y la disposición de las extremidades guardan su parentesco con la de Donatello. La mirada está dirigida al centro, ligeramente ladeada hacia la derecha, mientras que la de Donatello mira hacia la izquierda. Las curvaturas de la falda tienen un movimiento próximo a la curvatura lateral izquierda del evangelista.

5.4.- FÉMINAS

5.4.1.- ADOLESCENTES

La escayola 104 toma como modelo una estatua griega adolescente a la que Octavio Vicent reviste con una indumentaria similar al *himatión* jónico, ovalado, que deja el seno derecho al descubierto. Tanto la serenidad del rostro cuanto la carencia del rehundimiento del iris y el peinado nos remiten al siglo IV; si bien el movimiento de los brazos y la disposición de la figura están inspirados en la diosa *Diana* de Leocares, conservada en el Museo del Louvre, y de la



Figura 104

cual existía una copia en el Museo Nacional de Reproducciones de Reproducciones Artísticas.⁴⁸⁰



Figura 78. La muchacha del árbol

Una de las obras predilectas del escultor fue la conocida como *Muchacha del Árbol* (figura 78). En ella emplea como modelo la diosa *Démeter* del Casón del Buen Retiro, ante todo en la disposición de sus piernas y vientre,⁴⁸¹ si bien la zona superior posee en la escultura de Octavio Vicent una mayor carga de sensualidad. La postura del cuello y la cabeza, así como de los brazos guardan similitud con el *Fauno Barberini*, una copia en mármol sita en la Glyptothek de Munich de un bronce helenístico datado hacia el año 220 a.C. Incluso el escultor valenciano ha preservado la sensualidad de aquél referente, si bien esta escultura es femenina. El bronce

concluido lo encontramos en *Mujer con árbol*, (bronce 60 x 25 x 30 cm), perteneciente a la Colección Octavio Vicent.

Por su parte, la Pomona de Octavio Vicent (figura 100) guarda similitud con las Pomonas de Aristides Maillol, hacia el que Octavio Vicent confiesa, en diversas ocasiones, profesar una gran admiración. La postura erguida y la serenidad de la figura femenina, así como el hecho de ofrecer una manzana con su mano derecha, mientras que la otra guarda otra manzana a la altura de la cadera están emparentados con la *Pomona* del escultor del Rosellón datada en



Figura 100. Pomona

⁴⁸⁰ ALMAGRO GORBEA, M. J.; *Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2002 Lam. 137, p. 72. Op. Cit.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.59 y 60.

1937. La de Octavio Vicent es más estática y con los pies juntos, en sensación de reposo. Los rasgos anatómicos, muy difuminados, apenas han sido esbozados. Realmente, el modelo concluido en bronce de *Pomona*⁴⁸² (84 x 26 x 20 cm) de la Colección Octavio Vicent responde al boceto, si bien Octavio Vicent ha invertido las posiciones de los brazos, con el brazo izquierdo flexionado y levantado con la manzana, mientras el derecho reposa junto a la cadera y sin fruto, y la concluda uno de los pies queda retrocedido, mientras que en el boceto una pierna está ligeramente superpuesta a la otra, guardando ambas similitud con el modelo de Venus de la manzana praxiteliano, siguiendo un *contrapposto* mucho más ligero e hierático que el modelo clásico.

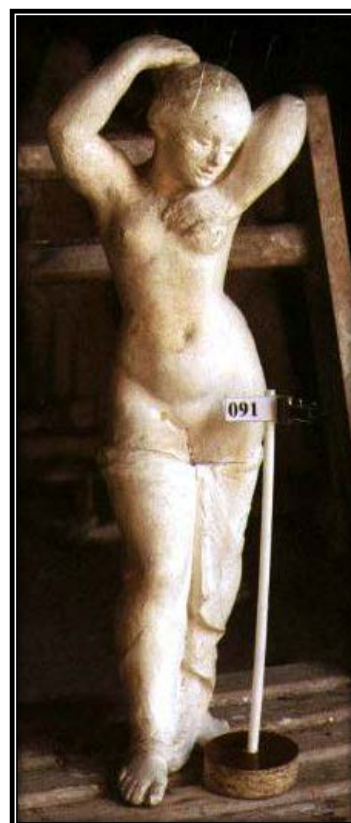


Figura 91. Adolescente con contrapposto acusado

Por su parte, la figura de *Adolescente con contrapposto* acusado (figura 91) parte de las Venus praxitelianas, que en el caso de esta figura la túnica está por debajo de los genitales femeninos, Octavio Vicent compuso varios modelos, cambiando en su *contrapposto* las posiciones de las manos. Así, la figura que nos ocupa tiene su referente en la *Venus Calipigia* de Praxíteles, flexionando bruscamente el brazo izquierdo hacia el pecho. La misma tipología, que también conservarán las *Aguadoras*, pero totalmente desnuda y levantando los dos brazos en posición romboidal la encontramos en un dibujo del escultor hecho con lápiz sepia sobre papel, 32 x 23 cm, perteneciente a una colección particular.⁴⁸³

⁴⁸² AA.VV.: Octavio Vicent, escultor. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i Museu de Belles Arts de València, 2000, p. 75. Op. Cit.

⁴⁸³ Ibídem, p. 117.



La holandesa

Una de las esculturas de Octavio Vicent es *La holandesa*, que guarda similitud con el *Joven atándose una sandalia*, una copia romana de obra helenística del siglo III a. C.,⁴⁸⁴ procedente de un modelo lisipeo, y cuya copia se encontraba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, si bien la postura está completamente invertida a aquélla, mirando la figura de Octavio Vicent hacia la izquierda, mientras que la helenística mira hacia la derecha. La pierna izquierda descansa sobre una roca como en el modelo pelópida, mientras que la flexión en el caso de nuestro escultor no es tan pronunciada. La obra en bronce concluida y realizada en 1966 tiene unas medidas de 105 x 25 x 36 cm, perteneciente a la Colección Octavio Vicent.⁴⁸⁵

Finalmente, el último boceto en escayola catalogado como *Adolescente* representa el boceto del que nuestro escultor haría uso para la *Alegoría de Valencia* que sería ubicada como figura central en la Fuente de la antigua Universidad Literaria.

La figura 095 es el boceto en escayola de *Desnudo de Mujer* de 1969 (bronce, 66 x 17 x 17 cm Colección Octavio Vicent). Se trata de una mujer joven de mediana edad, cuyo modelo está inspirado en la Venus clásica. De hecho, si estuviese vestida, parece estar ciñéndose el peplo. Presenta el característico doble *contrapposto* lateral y delantero propio de la escultura helénica de la época clásica. Empero, la caída de la mano derecha sobre la cadera es miguelangelesca.

⁴⁸⁴ AA.VV.: *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 146.

⁴⁸⁵ AA.VV.: Octavio Vicent, escultor. Valencia, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i Museu de Belles Arts de València, 2000, Museo de Bellas Artes, p. 73. Op. Cit.

Por último, otra escultura titulada *Desnudo de mujer*, un bronce de 56 x 16 x 15, perteneciente a la Colección Octavio Vicent es una obra que posee una cierta singularidad, porque es un modelo cuya composición y pose no repite en otras ocasiones. El referente clásico de esta obra lo encontramos en *Diana de Gabies*, una copia romana de un original de Praxíteles creada en torno al año 330 a.C. en que la divinidad se dispone a abrochar con una fíbula los extremos de un pequeño manto sobre su hombro derecho. Si bien Octavio Vicent ha acentuado la torsión de la escultura, en esta ocasión realiza un desnudo aunque la disposición de las extremidades es muy similar a la estatua helénica. La escultura ladea la cabeza en el sentido opuesto a la praxiteliana, hacia la izquierda.



5.4.2.- AGUADORAS



Figura 68

El modelo de aguadora prototípico podemos afirmar con total rotundidad que está inspirado en los modelos de Aristide Maillol, en particular, en *Nu debout se coiffant*, realizada por el escultor catalano-francés en bronce en 1930. A ese referente responde del boceto en escayola de Octavio Vicent etiquetado con el número 68. Para reforzar el parentesco con la mujer desnuda de Maillol, una de las piernas está levantada sobre un tronco truncado de árbol, si bien la fémina de Maillol levanta la pierna derecha, mientras que la de Vicent hace descansar su pierna izquierda. En ambos casos, las extremidades superiores están alzadas en dirección a la cabeza, que si en el primer escultor referencia a la mujer

peinándose, en el caso de nuestro escultor es una aguadora. Otra composición idéntica es la catalogada como la figura 64.



Figura 64



Figura 77. Aguadora

No obstante, el referente clásico de las aguadoras de Octavio Vicent son las obras de Praxíteles, el cual fue constituyó un modelo de inspiración para numerosas obras del escultor. En esta ocasión las obras del escultor ateniense que constituye el prototipo de estas son las conocidas como *Sátiro Escanciador* del 360 a. C. y *Apolo Licio* del Museo de Louvre de la escuela de Praxíteles datada en el 340 a. C.

El segundo boceto, un prototipo muy socorrido por Vicent, es agregar un cántaro en la cabeza de la aguadora, sujetado con su brazo derecho. En esta ocasión hay una variante y es el hecho de asir otro cántaro y con el brazo izquierdo por debajo de la cadera. Esta figura, catalogada como 77 es el boceto preparatorio de las conocidas *Aguadoras* de Octavio Vicent con las que fue galardonado con el Premio Nacional de Escultura. Con ese tipo compone dos modelos, las *Aguadoras*⁴⁸⁶ (1950, bronce, 210 x 180 x 150 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia) y *La Moza del cántaro*⁴⁸⁷ (1950, bronce, 114 x 26 x 17 cm, Museo Octavio Vicent, Jijona).

El modelo en bronce que presentamos en el catálogo es el prototipo clásico con un cántaro que la joven lo sustenta con la mano izquierda. En realidad, se trata de una Venus a la que se le ha agregado el

⁴⁸⁶ AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, p. 55.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 57.

recipiente cerámico y sigue el modelo de Aristide Maillol.⁴⁸⁸ Las piernas ligeramente entreabiertas y la corporeidad de la figura nos aproximan también a las bañistas de Josep Clará, si bien en éste último escultor las féminas sugieren el *contrapposto* praxiteliano al que se añade un paño,⁴⁸⁹ más emparentada con la figura de Octavio Vicent catalogada con el número 90.

La figura 61, con los brazos orientados uno hacia abajo y otro hacia arriba, guarda parentesco con la escultura en bronce de Aristide Maillol titulada *La France, premier état*, de 1936. La siguiente, sin numerar, sigue el mismo patrón.

La escayola 32, hierática y con los dos brazos hacia abajo, no sigue el *contrapposto* de las anteriores y, a diferencia de Aristide Maillol, el rostro no está



Moza del cántaro



Figura 61

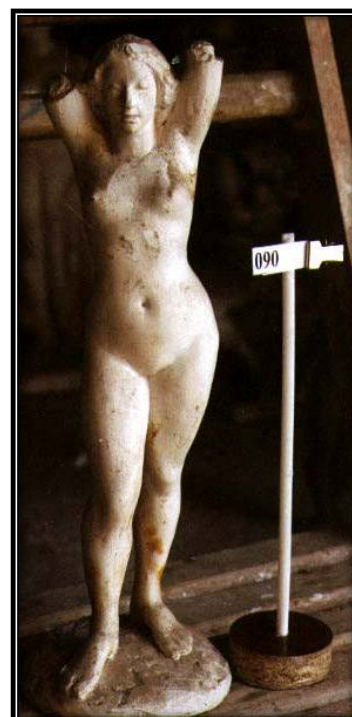


Figura 90

⁴⁸⁸ Véase *Baigneuse debout se coiffant*, 1921.

⁴⁸⁹ Véase *Juventud*, 1928.

ladeado. Creemos que se trata más bien de un estudio en escayola de un modelo griego femenino un tanto estilizado.

El boceto 59 es de nuevo una *Moza del cántaro* de Octavio Vicent. Pese a faltarle los brazos, deducimos por la posición del antebrazo que el derecho se dirige hacia la parte superior de la cabeza para asir un hipotético cántaro, mientras el antebrazo izquierdo aparece pegado al cuerpo.

Por último, la figura 46, aun cuando padece una evidente acromegalia, una señal explicable porque seguramente el boceto en escayola se trataba del cuerpo sin la cabeza, es otra versión del prototipo de la *Moza del cántaro* con los dos brazos levantados y el levantamiento del pie izquierdo al gusto helénico.

El modelo de *Aguadoras* también sirvió a Octavio Vicent para representar otras esculturas como la titulada *Mujer con peineta* (Bronce, 72 x 15 x 15 cm) de la Colección Octavio Vicent.



Figura 32



Figura 46



Figura 59

5.4.3.- BAILARINAS

La escultura de Octavio Vicent conocida como *Bailarina* no se trata sino de otro modelo arquetípico del que Octavio Vicent extrajo la realización de otros conocidos bronce como los titulados *Manoli*, 1950 (95 x 32 x 19 cm);⁴⁹⁰ *Mediterránea*, 1963 (134 x 42 x 32 cm)⁴⁹¹ y otra versión titulada *Mediterránea* del mismo año (100 x 25 x 25 cm)⁴⁹², todas ellas pertenecientes a la Colección Octavio Vicent.



Bailarina

El modelo original es el *Fauno danzante*,⁴⁹³ una obra helenística probablemente de la Escuela de Alejandría, que Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar y dibujar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

Así mismo, el prototipo tiene otro referente renacentista en la obra de Donatello titulada *Atys-*

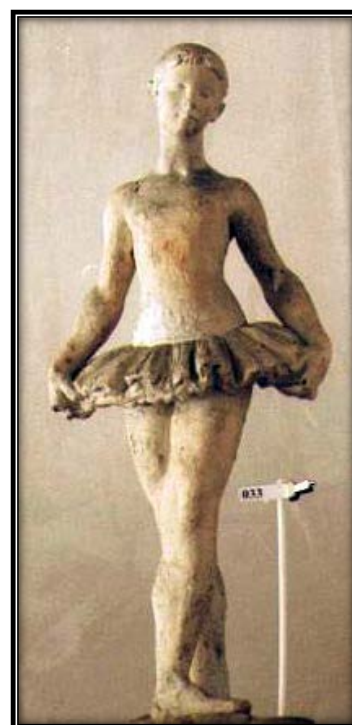


Figura 33. Bailarina

⁴⁹⁰ AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, p. 59. Op. Cit.

⁴⁹¹ *Ibíd*em, p. 63.

⁴⁹² *Ibíd*em, p. 65.

⁴⁹³ AA.VV.: *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 105. Op. Cit.

Amor,⁴⁹⁴ un bronce con pátina original en dorado que el escultor toscano realizó entre los años 1440 y 1443, de 104 cm de altura y que se conserva en el Museo del Bargello. Vicent prescinde del carácter dionisiaco original y que Donatello conserva para convertir el modelo en una bailarina estilizada que describe un *arabesque*, uno de los cinco pasos del ballet clásico. Para reforzar esta argumentación, ha menester considerar la delgadez de la bailarina y extrema juventud, aunque en las mediterráneas nuestro escultor las muestra más voluptuosas y con mayor sentido dionisiaco. En todas ellas, Octavio Vicent adelanta el pie izquierdo siguiendo la tradición helénica.

Otro modelo, éste en escayola, que presentamos en el catálogo es mucho más original, en tanto en cuanto Vicent no bebe de sus fuentes tradicionales clásicas y noucentistas. Se trata de la figura 033, que representa a una jovencísima bailarina vestida con un tutú y zapatillas de punta roma propias del ballet clásico que está aprendiendo sus primeros pasos de la danza adelantando el pie izquierdo y doblándolo frontalmente, que toma como fuente a las bailarinas en escultura del pintor impresionista Edgar Degas.⁴⁹⁵

5.4.4.- BAÑISTAS

El modelo de bañistas de Octavio Vicent muestra una casuística mucho más rica. Así, la figura en escayola numerada como 47 está inspirada desde el punto de vista del esquema compositivo en el *David* de Donatello del Museo Nacional del Bargello, la primera versión de *David*, hecha en mármol, y datada entre 1408 y 1409. En efecto, la postura en jarras del David donatelliano adelantando el pie izquierdo, es respetada por el escultor valenciano con la única salvedad de bascular definitivamente hacia el lado izquierdo de la bañista. Por lo demás, la actitud de despojarse de sus vestiduras con el torso al desnudo es una herencia de las Venus

⁴⁹⁴ BERTI, L., CHECCHI, A., NATALI, A.: *Donatello*, Florencia, Giunti Editore, 1986, p. 43.

⁴⁹⁵ Véase *Pequeña bailarina de 14 años*, una escultura en bronce vestida, 1881.

praxitelianas. Se trata del modelo en escayola de la conocida como *Después del baño*, 1958, bronce, 115 x 38 x 31 cm, perteneciente a la Colección Octavio Vicent.

La siguiente figura es un modelo praxitelliano genérico de una Venus con el torso al descubierto; si bien está carente de los brazos, el modelo en escayola representa a una adolescente.

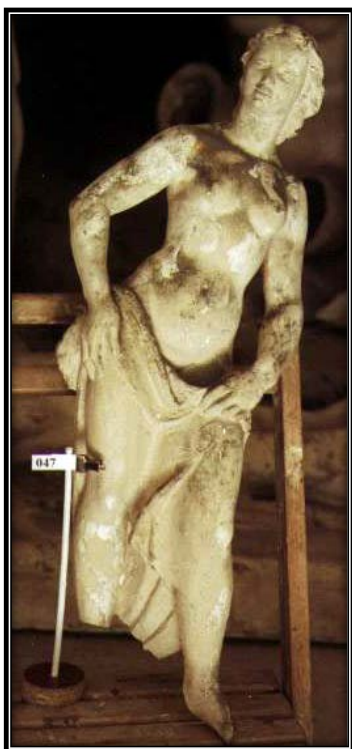
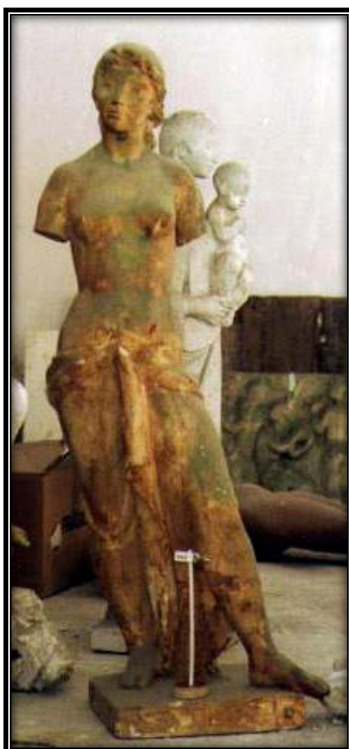


Figura 47



Bañista



Figura 08

El último boceto, catalogado como 008, representa la *Salida del baño*, combina una doble actitud. Por una parte, la muchacha se está vistiéndose con la ayuda de su brazo derecho, dejando al desnudo su torso. Por otro lado, parece despezarse con su brazo izquierdo. Esta posición del brazo y la cabeza nos remite a la obra titulada *Desnudo femenino* de Josep Clará, realizada por el escultor de Olot durante el lustro 1925-1930. El modelo está tomado de manera genérica de las Venus praxitelianas, si exceptuamos los retoques en el peinado con trenzas laterales. El paño está por debajo de las zonas genitales femeninas y sigue

adelantando el pie izquierdo. La figura posee paralelismo con la Venus Falconieri del Museo Louvre.⁴⁹⁶

5.4.5.- LAVANDERAS



Figura 108

El modelo de lavanderas en Octavio Vicent nos remite a la *Venus en cuclillas* que representan el *Baño de Afrodita*⁴⁹⁷ y a la *Venus de Viena*.⁴⁹⁸ En ambos casos, el escultor valenciano las pudo contemplar en el Museo de Reproducciones Artísticas. La primera de ellas fue creada por Doidalsas de Bitinia. La figura en bronce que presentamos en el catálogo es una adolescente de composición triangular con una posición frontal, en cuclillas sobre una roca, mientras dirige su mirada hacia el horizonte.

Otra versión de *Lavandera* es la figura 108 en escayola. Una vez más, se trata de una adolescente en posición genuflexa mientras está lavando la ropa y una de las manos cubre castamente los genitales femeninos. Esta muchacha muestra un mayor *sfumatto* y una anatomía por consiguiente mucho más suave.

⁴⁹⁶ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 229. Op. Cit.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 175.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 169.

Por último, la escayola catalogada con número 114, de composición claramente triangular, gira hacia su lado izquierdo para enjabonar una prenda. De nuevo, una adolescente, aunque en esta ocasión se trata de una figura sedente, emparentada con el arquetipo de mujer sentada que analizaremos en el apartado correspondiente y que incluimos aquí por tratarse de una lavandera.

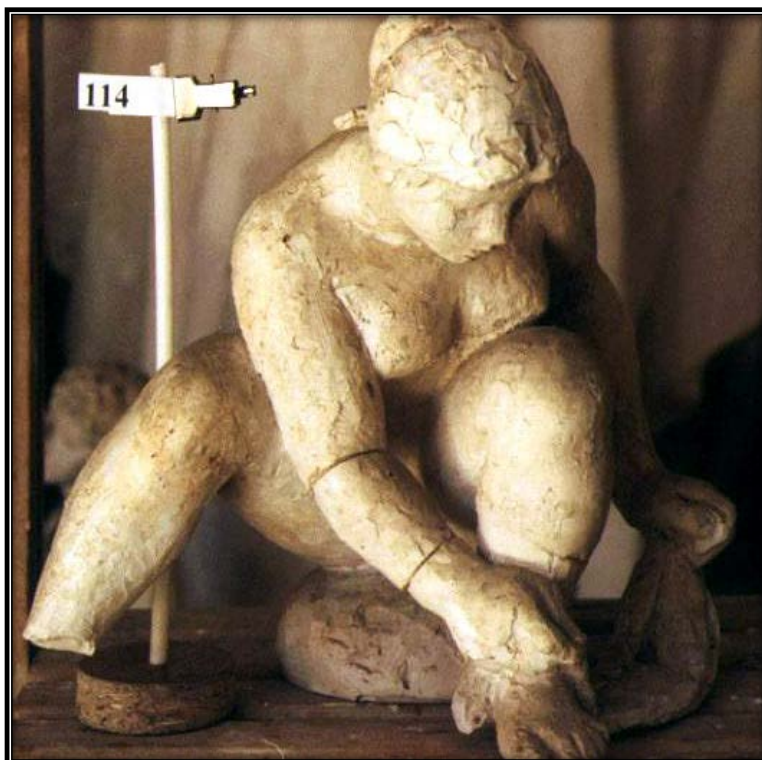


Figura 114

5.4.6.- SEDENTES

Estamos convencidos que las esculturas sedentes en Octavio Vicent poseen un parentesco claro con obras José Capuz Mamano y autores del noucentisme catalán como Josep Clará y Josep Llimona. De este modo, la obra titulada *Sensitiva*⁴⁹⁹ de 1989 (bronce, 105 x 70 x 80 cm, Colección Octavio Vicent) está claramente inspirada en la realizada por José Capuz en 1939, ubicada en los Jardines del Real de Valencia, titulada *Furia durmiente* o *El reposo*. En ambos casos son figuras femeninas desnudas, con las piernas cruzadas, presentando la pierna derecha levantada en posición triangular, mientras que la izquierda se esconde detrás de la anterior describiendo una línea perpendicular. Los únicos aspectos que difieren de la realizada por Capuz son el peinado ensortijado y la posición de la mano derecha sobre el pie derecho de la *Furia durmiente*. Ambas están en actitud

⁴⁹⁹ AA.VV. *Octavio Vicent, escultor*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, p. 97. Op. Cit.

de reposo pero la de Capuz solo muestra un seno al descubierto. Otro modelo similar es el de Josep Clará titulado *La Diosa*, anterior a la de José Capuz, realizada en 1909 y que se encuentra en el vestíbulo de la Casa de la Ciudad en Barcelona, si bien esta última no está totalmente en reposo, sino que la pierna izquierda parece levantarse, una genuflexión en descanso, y tratarse en las realizadas por Capuz y Vicent de una composición en forma de triángulo isósceles, mientras la de Clará posee una composición triangular. Del mismo modo, la escultura conocida como *Mujer sentada*, realizada por Manolo Hugué en 1930 en bronce que el Ayuntamiento de Oviedo no llegó a instalar hasta 1996, posee también un cierto paralelismo a la *Sensitiva* de Octavio Vicent, con la misma posición, si bien la de Hugué es más esquemática.

Por su parte, el boceto en escayola que presentamos en el catálogo y que a su vez sirvió de inspiración para realizar la obra *Sensitiva*, de la cual existe una reproducción en bronce en Villarreal, en la plaza Mossen Ballester, tiene su referente helénico en el *Jinete Rampín*, si bien, lógicamente, privada del plantígrado. Otra imagen similar fue la titulada como *Adolescente* de Carmelo Vicent realizada en 1948 y conservada en el Museo de Medallística Enrique Giner.

Una variante de *Sensitiva* es el boceto en escayola 70, donde la postura es levemente modificada. Ambos brazos descansan con sus manos en las rodillas. En el caso de la mano derecha se observa la acción, mientras que pese a faltarle el brazo izquierdo, la inclinación del antebrazo busca la rodilla izquierda.

La obra titulada *Pensativa*,⁵⁰⁰ realizada en 1981, (bronce, 56 x 30 x 55 cm, Colección Octavio Vicent) guarda una especial concomitancia con la realizada por Aristide Maillol titulada *El Mediterráneo*, realizada en 1905 en mármol, y *La Montaña*, realizada en 1953. Tanto en el modelo de Octavio Vicent como el realizado por Maillol, la fémina se encuentra sentada en actitud de reposo. Ambas arquean el pie izquierdo, si bien el pie derecho de Maillol desaparece en la base de piedra de *La Montaña* -tal caso no ocurre en *El Mediterráneo* de Maillol- mientras que en la de

⁵⁰⁰ AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, p. 99. Op. Cit.

Octavio Vicent sí está presente. En los dos casos la figura sujeta la cabeza con su mano izquierda, mientras la derecha descansa como punto de reposo de la escultura.

5.4.7.- TOILETTE

La figura en bronce de estudio que presentamos en el catálogo responde a un modelo de Aristide Maillol y su obra titulada *Leda*, si bien en Octavio Vicent la figura muestra un mayor reposo con una perspectiva frontal y la mano doblada hacia dentro es de influencia miguelangelesca, mientras que la mano izquierda retrocede para buscar un punto de apoyo sobre el basamento en donde está sentada, al igual que la de Maillol, aunque este último retrocede la mano derecho. El *contrapposto* de Maillol es mucho más acentuado y levanta la mano izquierda en expresión de sorpresa. Por su parte, el boceto 012, es similar y en escayola, con la salvedad de presentar los brazos al frente y levantar levemente la pierna izquierda. En el boceto de *La toilette* Octavio Vicent presenta varios modelos. Uno de ellos es un conjunto de dos figuras fundidas en bronce en 1965 (83 x 43 x 36 cm, Colección Octavio Vicent)⁵⁰¹. La figura sedente está sacada del original comentado, mientras que la realizada en escayola nos remite a la producción escultórica de Maillol y los maestros del noucentisme catalán, en particular Josep Clará.

La figura 66 obedece al modelo clásico. Desnuda, helénica, con un ligero *contrapposto*. Este boceto en escayola acompaña la composición de la figura anterior conocida como *Toilette* de Octavio Vicent. La posición de las piernas, dobladas en tijera y un torso y extremidades superiores muy estilizadas, nos remite claramente al boceto de la realizada en bronce.

La figura 35 representa a una Venus peinándose, si bien podemos considerar varias hipótesis. En primer lugar, puede tratarse de una Venus saliendo del agua del siglo IV a. C. que Octavio Vicent pudo contemplar en el Louvre u otra copia existente en los Jardines de Joan Maragall en el Palacete Albéniz de Barcelona. Nos parece plausible por otro lado que esta muchacha salida del baño sea una derivación

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 71.

de sus *Mozas del cántaro* pero sin el objeto cerámico; pues los brazos levantados hacia arriba han cambiado levemente de posición para mesarse los cabellos. Junto al ya característico adelantamiento del pie izquierdo de la moza, hay un *contrapposto* acusado hacia su lado derecho. Este modelo realizado en escayola sirve por tanto a nuestro escultor para describir una nueva temática. Esta escayola patinada en bronce la encontramos numerada como 113.

El boceto en escayola en posición genuflexa (figura 71) es una variante de la Toilette (figura 113) y (figura 135). La principal diferencia estriba en que la que comentamos está arrodillada, realiza una torsión hacia el lado izquierdo, mientras que en las otras es hacia el lado derecho. La posición de los brazos es relativamente similar, mesándose los cabellos.

5.4.8.- MATERNIDADES

El boceto en escayola 88 nos remite a la escultura *Sensitiva* de Octavio Vicent, explicada en el epígrafe de sedentes, si bien en esta ocasión el escultor ha añadido la figura de un niño conformando una maternidad. De este modo, las extremidades inferiores, así como el rostro y el cabello son del mismo modelo conocido como *Sensitiva*, aunque en esta ocasión los brazos acarician un niño.

Octavio Vicent ha aprovechado el prototipo de las maternidades para adaptarlo al costumbrismo valenciano. Este es el caso del boceto en escayola con el número 084, que en rigor parte del tema de la Virgen con el Niño, pero presentado como una mujer valenciana ataviada con el traje y el peinado regional, mientras el niño está en escorzo de espaldas durmiendo sobre el hombro izquierdo de la madre. La elegancia y el lujo de las telas de la falda y el corpiño se aprecian incluso en este boceto.

Las *Maternidades* que catalogamos con los números 24, 110 y otro sin numerar con pátina en bronce muy similar a las otras dos, representan a la madre sentada doblando las piernas con el niño en su regazo en posición frontal o ladeada. La más característica es la figura 24 en donde las piernas están totalmente fundidas formando un cuenco para acoger al niño. Esta idea de *continuum* está sin duda

inspirada en la escultura en mármol titulada *La madre del artista* realizada en 1909, sita en la Gliptoteca de Zagreb, del escultor croata Iván Mestrovic. La forma cerrada y los rotundos volúmenes de esta escultura en mármol hace pensar en creaciones bastantes semejantes de artistas españoles como Victorio Macho. Al tiempo, la monumentalidad de la obra de Mestrovich se acerca a la de Maillol, con el que se vincula estrechamente en algunos desnudos femeninos.⁵⁰² A todos ellos Octavio Vicent reconoció una singular admiración. Octavio Vicent, partiendo de la idea de Mestrovic, le imprime unas formas ovoides a las piernas de la madre, una idea que tal vez la tomó, al tiempo, de Henri Moore.

Por su parte, la Maternidad reclinada en yeso con el número 023 y su definitiva en bronce son figuras sedentes que muestran un recogimiento similar a la realizada por Aristide Maillol; en concreto tomó como modelo *La Mediterranée*, hecha en mármol entre 1923 y 1927. El escultor valenciano únicamente dista de ésta al agregar un niño en su regazo y convertirla en el tema de la *Maternidad*.

5.4.9.- YACENTES

La figura número 116 es un boceto en escayola de una mujer desnuda yacente recostada que entreabre las piernas, aunque como la figura está carente de brazos no podemos determinar su posición exacta, si bien está emparentada con un bronce femenino de Aristide Maillol titulado *El aire*, realizada a comienzos del siglo XX y ubicada en el Parque de Esculturas KKM de Holanda. El referente anterior de esta obra es de procedencia clásica, tratándose de la obra Río Cefiso, situada en uno de los ángulos del tímpano del frontón occidental del Partenón, un conjunto arquitectónico y escultórico que Octavio Vicent confiesa admirar en sus entrevistas. A su vez existía una copia en escayola en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

⁵⁰² PORTELA SANDOVAL, F. J.: "Iván Mestrovic". En: *Anales de la Historia del Arte*, num.4, Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate. Madrid, Ed. Complut., 1994. p. 483.

Un boceto interesante es el catalogado con el número 019. Se trata de una escultura semiyacente en actitud pensativa, con la columna vertebral considerablemente arqueada. Es una mujer desnuda con una evidente sensualidad.

5.4.10.- VORAMAR

Octavio Vicent realizó varios bocetos previos a la definitiva escultura en bronce conocida como *Voramar*. En el caso de este prototipo de mujer en cuclillas recogiendo un pez, estamos convencidos que el escultor valenciano bebió de varias fuentes. Así, el boceto en escayola numerado con el 1, que lleva una pátina de color ocre rojizo, es un modelo directamente inspirado en el *David* (1938) de Giacomo Manzú. Rasgos comunes son la figura en cuclillas con las dos manos hacia delante sobre una roca, ambas en bronce. Empero, la disposición facial de la escultura del italiano es lateral, puesto que su *David* ladea la cabeza hacia el lado derecho en un gesto de sorpresa; mientras que la figura femenina de Octavio Vicent alza su mirada hacia el cielo. Una variante de *Voramar* la encontramos entre la producción de Carmelo Vicent, en concreto en la talla en madera titulada como *Nido humano*, realizada en 1922.

Existe un boceto en escayola, que aún carente de uno de sus brazos y pies debió de ser el prototipo primigenio en el que se basó para la realización definitiva de *Voramar*.⁵⁰³ La obra, realizada en bronce en 1980 posee unas medidas de 65 x 40 x 70 cm, perteneciente a la Colección Octavio Vicent. Por último, el boceto en escayola con pátina de bronce es el modelo directo de la escultura definitiva. Las fuentes en las que bebe Octavio Vicent en este boceto son más variadas. Creemos que el artista valenciano tomó como referentes obras muy conocidas de los maestros del *noucentisme* Josep Clará y Josep Llimona, y al tiempo el que inspiró a estos: Auguste Rodin, cuya alusión ya concretamos en el capítulo dedicado a *Voramar* del catálogo adjunto.

⁵⁰³ AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, p. 89. Op. Cit.

5.5.- MASCULINAS

Los arquetipos masculinos beben en unas fuentes mucho más precisas y concretas que los femeninos. Así, la procedencia de los modelos viriles vienen o del orbe renacentista o del orbe clásico grecorromano, si bien los torsos, un tanto esqueléticos, han sido entresacados de la imaginería española, concretamente de los Cristos crucificados, una temática también prolija en Octavio Vicent. De este modo, el escultor valenciano realiza una conjunción entre la escultura profana y la



Figura 39

escultura religiosa. Al tiempo, los arquetipos masculinos son los esqueletos que Octavio Vicent viste luego a la manera costumbrista valenciana. Un ejemplo paradigmático en el *Monumento al labrador* de Alzira, que a su vez retoma el *Monumento al labrador* realizado en piedra por Carmelo Vicent en 1931 sito en la Gran Vía Marqués del Turia de Valencia. A ésta le antecedió una talla en madera policromada del año 1926 que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

El boceto en escayola referenciado como 039, en sus extremidades inferiores evidencia un *contrapposto* nítidamente quattrocentesco, flexionando las rodillas con una torsión delantera. Por el contrario, el torso, esquelético, enjuto, está inspirado en la imaginería española, en los Cristos crucificados. El brazo izquierdo, en jarras, junto con el brazo derecho descansando a la altura de la cadera y el rostro ladeado está inspirado en el *David* de Andrea del Verrocchio; si bien invirtiendo la posición del rostro, que se dirige al costado opuesto. Este boceto fue realizado por el escultor en sus clases sobre un modelo real.



Figura 56

El *contrapposto* de las extremidades inferiores es menos acusado. Por último, la mano derecha está claramente inspirada en el David de Miguel Ángel.



Boceto en escayola
teñido de ocre rojizo

Por su parte, el modelo en escayola catalogado con el número 56 es una variante del anterior. Empero, no obstante, hay varias diferencias. Esta ataviado siguiendo el modelo del *David* de Donatello, conservado en el Museo Nacional del Bargello, aunque Octavio Vicent direcciona el paño que cubre las extremidades inferiores hacia una temática costumbrista levantina a modo de pescador. Otra diferencia con el modelo anterior 39 radica en el torso, más apolíneo y menos castigado; así como una *diarthrosis* clavicular más acusada, un referente del clasicismo severo helénico. El *contrapposto* y la disposición de los brazos guardan una estrecha similitud con el *David* de Donatello anteriormente

El boceto en escayola teñido de ocre rojizo sigue los pasos de los modelos anteriores, si bien la inclinación de la cabeza, siempre del lado derecho, es más acusada y el torso más delgado aunque atlético.

A partir de los patrones anteriores, Octavio Vicent elaboró dos bocetos en bronce que presentamos en el catálogo: se trata de una escultura dedicada al *Labrador* valenciano y de nuevo, el *David*. Al ser ambas contiguas, podemos apreciar que el *contrapposto* renacentista delantero de las extremidades inferiores es idéntico así como la caída del brazo derecho sobre la cadera. Tan solo

existen novedades en la posición del brazo izquierdo, que en el caso del *Labrador* valenciano se lleva al hombro para sujetar una azada. Finalmente, podemos agregar que Octavio Vicent concibe el *David* desnudo, a la manera de Donatello y Miguel Ángel y que hace uso de esta temática, como referenciábamos en un principio, para referenciar el costumbrismo valenciano heredado de su progenitor.

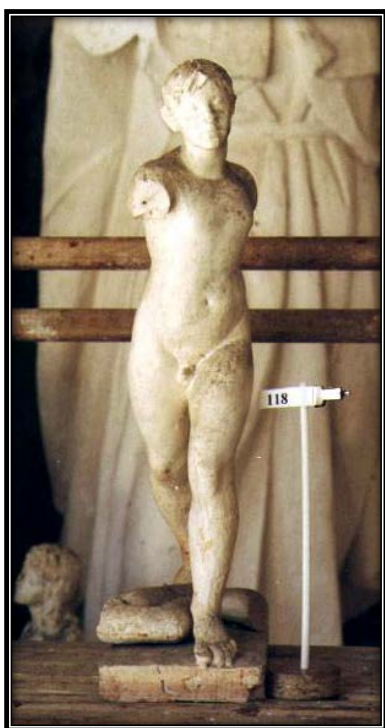


Figura 118

Por último, el modelo catalogado como 118 es un caso aparte, por tratarse de un arquetipo diferente. Octavio Vicent representa aquí el prototipo de adolescente. Un desnudo clarísimamente inspirado en *Hypnos*,⁵⁰⁴ una copia romana realizada durante el mandato del emperador hispano Adriano, procedente de un original helenístico del siglo II a. C. Una copia de esta obra en escayola se encontraba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid. A su vez, hay otra copia en el Museo del Prado. Es obvio que Octavio Vicent pudo contemplar estas copias y reproducciones en repetidas ocasiones. La similitud entre ambas esculturas es patente. Es claramente casi una reproducción del original tomado como

modelo. Únicamente el escultor valenciano suprime el tronco del original clásico y, mientras en aquélla la cabeza mira hacia abajo, en Octavio Vicent está alzada, invirtiendo la torsión del cuello. El peinado femenino de la primera es sustituido por una versión masculina y contemporánea de un muchacho, con caída hacia la sien derecha y surco en la sien izquierda.

5.6.- RELIEVES

Los moldes de escayola de los relieves constituyen los estudios preparatorios de futuros monumentos urbanos, aunque alguno de ellos posee un carácter independiente.

El boceto 74, compuesto por cinco figuras femeninas, es claramente el panel dedicado del monumento dedicado al Maestro Serrano que comentamos en el catálogo.

⁵⁰⁴ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2002, p. 130. Op. Cit.



Boceto relieve 74



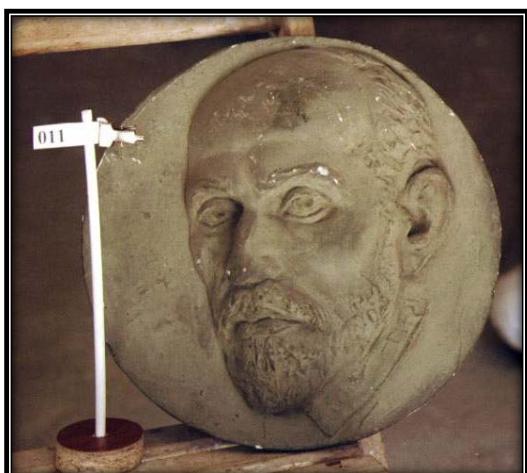
Figura 71

El relieve dedicado a *San José Carpintero*, con número de catálogo 71, está inspirado en el *Cristo Resucitado* de Miguel Ángel Buonarrotti en la Iglesia de Santa María Sopra Minerva, realizada por el escultor de Caprese entre los años 1518 y 1521. La diferencia está en que la cruz asida por el *Cristo* de Miguel Ángel en el costado derecho es sustituida en el caso de San José por una tabla sustentada en la mano izquierda. El boceto de este relieve es un precedente del *Monumento a San José* de Octavio Vicent que esculpió en 1951.

El relieve 11 es un tondo preparatorio del retrato de *Juan Ramón Jiménez*. En este medallón

se aprecia la influencia del *Quattrocento* italiano por el uso del tondo.

Un caso particular es el boceto en escayola de un relieve con número de catálogo 73 dedicado a la temática religiosa: la *Oración en el Huerto de los Olivos*.



Relieve 11

Este relieve posee una cierta concomitancia con la *Oración en el Huerto* del imaginero murciano dieciochesco Francisco Salzillo, en particular por las imágenes inferiores de los apóstoles dormitando. Sobre el altozano central, la oración piadosa de Cristo nos remite a modelos imagineros procedentes de grabados y estampas. También procedente de grabados y estampas

prototípicos de la imaginería es el bajorrelieve con técnica *schacciata* 96 dedicado a la Sagrada Familia. Ha menester agregar es este último que la imagen de la Virgen modelo recurrido por Vicent en sus imágenes marianas.



Relieve 73

5.7.- IMAGINERÍA

5.7.1.- ÁNGELES



Ángel de la Basílica en terracota inspirado en el David de Donatello

Aunque la imagería procede en su mayor parte de modelos heredados de su padre y del maestro de éste, José María Ponsoda Bravo, sin embargo existen modelos renacentistas que le inspiraron en sus prototipos. Quizás, el caso más claro sea el de los ángeles. En particular los de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados. El modelo en terracota que presentamos en el catálogo está inspirado en el *David* de Donatello que se conserva en el Museo Nazionale del Bargello, realizado por el escultor toscano entre 1408 y 1416. La composición del ángel vicentino es muy similar y tan solo baja el brazo izquierdo para sujetar el escudo romboidal cuatribarrado.

Un modelo similar en yeso (figura 130), que mostramos de perfil y que tiene las manos amputadas viene a corroborar el modelo anterior citado.

Una vista frontal de una réplica (figura 430) nos permite además adivinar que las posiciones de las manos sigue inspirándose en el



Boceto de ángel en yeso. figura 130

modelo de Donatello citado, con la salvedad que una de las manos está en actitud de bendecir, mientras la otra viene a buscar el codo del brazo opuesto, el izquierdo; una actitud emparentada con la *Venus Pudicitia*,⁵⁰⁵ que Octavio Vicent pudo contemplar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.



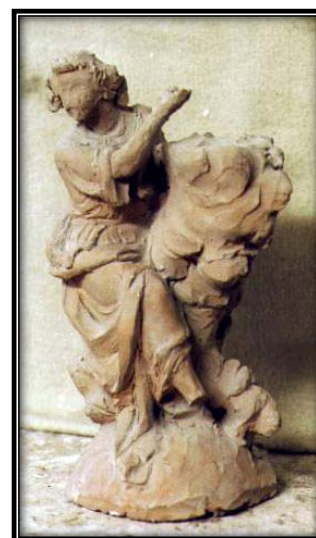
Angel en yeso
Figura 430

Conservamos también un busto de un angelote de la Basílica (figura 27), con tratamiento de trépano en el iris y en los cabellos, y rasgos serenos, juveniles, al gusto renacentista.



Figura 27

Los cuatro ángeles tenantes en terracota son el primer boceto de los ángeles de inspiración renacentista que acompañan a la Virgen de los Desamparados en su camarín.



Boceto ángel cabalgando
sobre una nube

Un último boceto, de singular gracia juvenil, también de clara idealización renacentista, cabalgando sobre una nube, presenta más problemas para su futura adscripción y ubicación. Creemos que podría estar relacionado con los ángeles labrados en plata y oro que sujetan las nubes sobre las que se yergue la Patrona. Empero, no por ello pierden su elegancia renacentista.

⁵⁰⁵ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 298. Op. Cit.



Primer boceto de los ángeles de inspiración renacentista que acompañan a la Virgen de los Desamparados en su camarín

5.7.2.- ANUNCIACIONES



Relieve Anunciación

La *Anunciación* en relieve que presentamos en el catálogo muestra a la Virgen sedente y acompañada del arcángel Gabriel. Realizado en yeso con restos de cera rojiza, la composición está heredada de la *Anunciación*⁵⁰⁶ de San Vicente de Ávila, con el que Octavio Vicent tuvo ocasión de inspirarse en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Así, La Virgen sedente con las rodillas abiertas sujeta con una mano un misal mientras que la otra se la lleva al pecho sorprendida ante la Buena Nueva. El ángel de Octavio Vicent, mucho más clasicista, de sabor renacentista, se aparta del modelo de San Vicente con una disposición frontal,

⁵⁰⁶ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Medieval Cristiano*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 155-156. Op. Cit.

juntando sus manos sobre los pectorales, mientras ladea su cabeza para comunicarse con la Virgen. Respecto a las piernas, cruzadas, superpone la derecha por detrás de la izquierda y realza una cierta elevación en la figura.

5.7.3.- AVE MARÍA

El prototipo de las *Ave María* de Octavio Vicent responde a un esquema compositivo renacentista, que hunde sus raíces en Donatello, concretamente en la Anunciación Cavalcanti de la Basílica de la Santa Croce (1435). Desde luego, Octavio Vicent tuvo tiempo sobrado para poder apreciar esta tipología iconográfica en sus años de formación en Florencia. En el original donatelliano, la Virgen se lleva sus manos al pecho y a la caja torácica separadas por paralelas para sujetar el misal. También en las realizadas por el escultor valenciano, describen el mismo



Figura 102

movimiento, si bien por tratarse de bustos, la mano derecha se aproxima más a la izquierda, y el libro está ausente. En ambos casos es una mujer muy joven que ladea ligeramente la cabeza. Las vírgenes vicentinas, además, llevan un velo en la cabeza, con peinado sencillo y tratado en bajorrelieve *schacciato* (figura 102, *Anunciación*, en bronce sin catalogar).



Virgen con el Niño
en terracota

Por su parte, la Virgen con el Niño en terracota, sin número de catálogo, parece ser un boceto preparatorio para la *Virgen de la Paz* de Cuenca.

5.7.4.- CRISTOS

El tratamiento de los *Cristos* en Octavio Vicent responde a una variada casuística. El propio escultor confiesa su predilección hacia la imagen de Cristo y de los pasajes de la Pasión. Pese a las múltiples influencias y depurada formación

imaginera de Octavio Vicent, él mismo confiesa -como hemos citado en el apartado biográfico- la voluntad de realizar las imágenes religiosas “a su manera”, huyendo de aquellos comitentes que tratan de encajar la imagen a un modelo conocido. Sin embargo, nuestro escultor siente admiración por los maestros de la imaginería ante todo vallisoletana. Así, tal y como hemos comentado en la biografía, Octavio Vicent pasó dos años de su formación académica estudiando la escuela de imaginería castellana en Valladolid. Pero además, tuvo ocasión de contemplar estatuarias de los siglos XV al XVII en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Así, el boceto numerado como 029 está inspirado en el *Cristo* que Benvenuto Cellini labró en Italia en 1562 en mármol y que se conserva actualmente en el Monasterio de El Escorial.⁵⁰⁷ El escultor valenciano confiesa ser un gran admirador de las tallas de Gregorio Fernández, Martínez Montañés y Alonso Cano. Respecto a la imaginería levantina, no olvidemos la influencia del taller familiar de las obras de Carmelo



Figura 18

Vicent Suria y José María Ponsoda Bravo. Sin embargo, nuestro escultor renuncia al tratamiento de “estampita”, aportando una imagen dulcificada y clásica en su imaginería. Otro escultor que siguió Octavio Vicent tanto en el tratamiento clasicista como en su imaginería fue José Capuz Mamano. Así mismo, Vicent deja entrever su admiración hacia la escultura de Salzillo, si bien renuncia a los añadidos efectistas. De este modo, observamos en la producción de la temática cristológica vicentina un sesgo castellano dulcificado por la visión idealizada renacentista que nunca le abandonó en su trayectoria artística.

El modelo en escayola que representa a *Cristo yacente* en medio cuerpo (figura 18) de Carmelo Vicent es precursora de los bocetos en yeso de su vástago. Y es que en el Cristo realizado por su padre encontramos la influencia castellana de

⁵⁰⁷ ALMAGRO GORBEA, M.J. y DIAZ LÓPEZ, G.: *Algunos estatuarios de los siglos XV AL XVII. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2004, p. 306.

Gregorio Fernández por tratarse de un cuerpo hirsuto, la Sábana Santa acartonada y el rictus mortuorio del Nazareno; si bien en Octavio Vicent estos rasgos son suavizados frente a Carmelo Vicent buscando una orientación más clasicista. Recordemos que Carmelo Vicent realizó numerosas imágenes de Cristo, entre las que destacan las yacentes de 1941 (190 x 60 x 35 cm) en madera policromada y galardonada con la Primera Medalla Nacional, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Este *Cristo*, que sigue los patrones clásicos de belleza, descansa sobre un catafalco con serenidad. En el cuerpo inerte de Jesús advertimos unas guedejas del cabello que caen suavemente sobre la almohada, tal como puede observarse en el boceto. Del mismo modo, se conserva un *Cristo yacente* en bronce fundido en el Museo de Bellas Artes Gravina (MUBAG) de la ciudad de Alicante. Por último, otra imagen de *Cristo yacente* a la cual le antecedió el modelo que presentamos fue el realizado para la Iglesia de Pedreguer en Alicante.



Figura 81

Siguiendo la influencia paterna, en el estudio anatómico de *Cristo* abocetado (figura 81) realizado por Octavio Vicent se advierte un tratamiento similar al *Cristo Yacente* realizado por Carmelo Vicent. De este modo, la admiración castellana se combina con el sesgo paterno que tiende a un clasicismo sereno más patente en Octavio Vicent, quien respeta el estudio anatómico de escultor barroco vallisoletano al tiempo que el rostro es similar al de Carmelo Vicent.

El boceto (figura 26) es un busto del Nazareno que representa a una persona en el momento de la muerte, sosegada, con hundimiento del iris al estilo de la escultura romana del Bajo Imperio. Aunque el yeso muestra la boca entreabierta, podemos apreciar la influencia clásica.

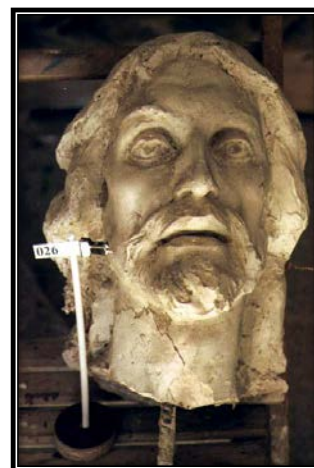


Figura 26



Figura 43

Un busto en terracota sin catalogar es un interesante prototipo de rostro que a Octavio Vicent le sirvió para componer la faz de Fernando el Católico en la Fuente de la Universidad Literaria. El tipo de peinado, con surco central y cabellos cortos, así como el tratamiento de los ojos es similar al del monarca aragonés, si bien éste es imberbe.

La figura 43 muestra un mayor hieratismo con cierta influencia proveniente de la escultura gótica.

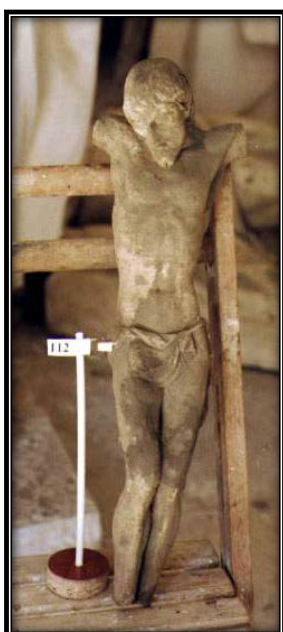


Figura 112

Otro boceto en yeso de especial interés es un *Cristo yacente* carente de brazos con tratamiento de los paños similar al de Cristo de la Luz de Gregorio Fernández, acartonados, un estudio anatómico muy detallado y con un rostro demacrado que invita a la piedad. El rostro guarda similitud con el *Cristo del Perdón* en la Iglesia de la Santísima Cruz de Valencia realizado por Carmelo Vicent.

La figura 112 es un *Cristo* de rasgos simples y esquemáticos que acerca al escultor valenciano al tratamiento del barroco andaluz por lo que a los paños respecta. La figura 29 observa las mismas características, aun cuando el rostro ladeado de Cristo, exánime, nos remite a los *Cristos yacentes* citados anteriormente.

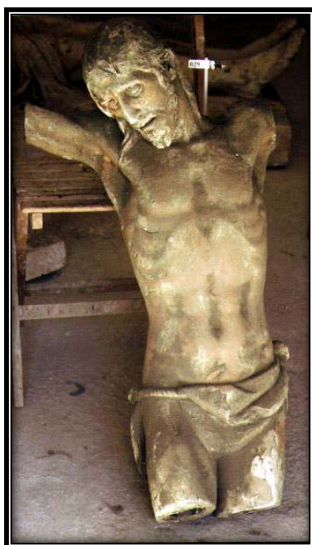


Figura 29

La figura en terracota de *Cristo crucificado*, sin brazos, aunque estas extremidades superiores están colocadas verticalmente a sus pies, demuestra el apego que Octavio Vicent sentía también por el arte medieval. La cabeza de Jesús muestra signos de arcaísmos con los arcos supra ciliares acusados y prognatismo nasal.



Cristo en terracota

El boceto en escayola para la obra posterior en mármol de *Cristo Resucitado* puede parangonarse a una imagen a la que Octavio Vicent sintió gran estima y aplicó a monumentos tales como el de *San José*. Se trata del *Cristo resucitado* que Miguel Ángel esculpiese en mármol entre los años 1518 y 1521. El clasicismo del cuerpo y la elegancia apolínea del rostro son concomitantes; si bien, en el *Cristo Resucitado* de Octavio Vicent bendice con su mano derecha y sólo ase la Cruz con su mano izquierda, mientras que en el caso de Miguel Ángel se aferra a la Cruz con ambas manos. Otro detalle interesante es que la Cruz en Octavio Vicent es de peregrino y Cristo lleva una túnica a la espalda, mientras que el escultor de Caprese lo representa totalmente desnudo salvo la Sábana Santa.



Cristo Resucitado.
Octavio Vicent

Un Cristo que hereda la el tratamiento del diafragma de su progenitor para la localidad alicantina de Pedreguer es el Cristo Crucificado en escayola y sin brazos que prosigue en el catálogo. Así como el tratamiento de los paños es andaluz, Octavio Vicent recoge de nuevo la influencia del Cristo de la Luz de Gregorio Fernández al abordar el torso, con una caja torácica extremadamente rehundida.

El boceto en escayola de un Busto de Cristo muerto (figura 51) es similar a la figura 26, si bien el tratamiento del iris en este caso es diferente, con un leve rehundimiento, y la cabeza está ladeada.

Por último, la figura 101 sigue los cánones de los *Cristos crucificados* citados anteriormente con los brazos amputados. Un detalle interesante que se observa tanto en éste como en los anteriores es el

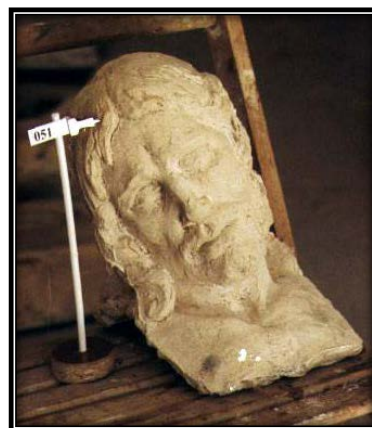


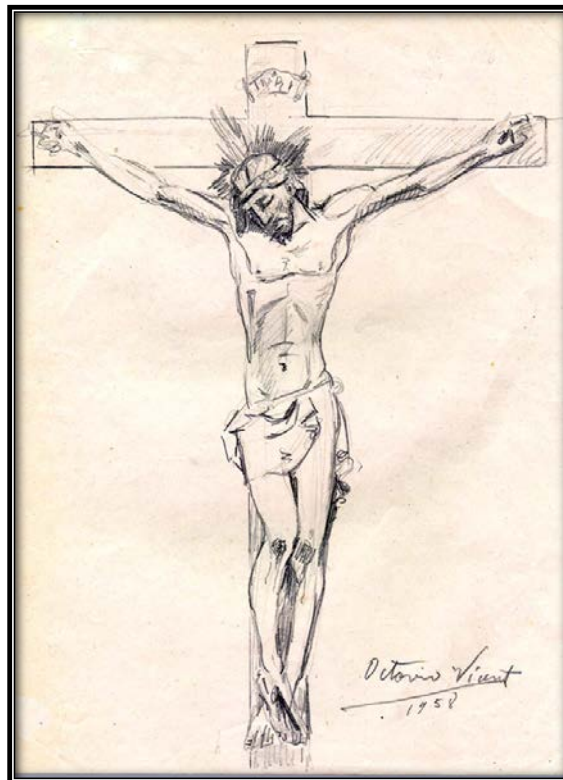
Figura 51



Figura 101

arqueamiento de las falanges metatarsianas, un arcaísmo románico que observamos también en la escultura de Damián Forment.

El proyecto que presentó Octavio Vicent al arzobispado de Valencia el 2 de septiembre de 1958 es un modelo clasicista para la parroquia de San Miguel Arcángel de Vall d'Ebo, en la comarca valenciana de la Marina Alta y del cual presentamos el dibujo.



Boceto Cristo del Amparo. Vall d'Ebo

5.7.5.- DESCENDIMIENTOS



Boceto paso procesional

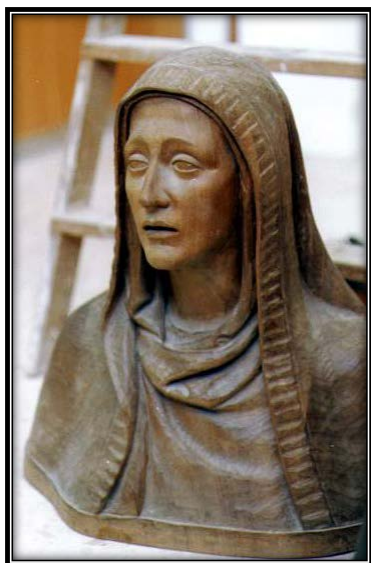
El boceto de la composición de un paso procesional que representa el Descendimiento de la Cruz pertenece a Carmelo Vicent, concretamente corresponde al realizado para la Cofradía del Descendimiento del Santísimo Cristo de Crevillente en 1947. No obstante, nos parece de singular interés el tratamiento iconográfico de las figuras que acompañan a la Cruz, en donde las Marías están ausentes.

El relieve en escayola con número de catálogo 14, pese a encontrarse en el taller de bocetos de Octavio Vicent, sin embargo dudamos de su autoría, pues está ausente de todo vestigio clasicista y tiene unos rasgos formales románicos muy acusados, recordando por su expresionismo a los relieves del monasterio de Santo Domingo de Silos. El doble eje compositivo diagonal y los gestos acusados así lo atestiguan. Empero, no obstante, el hecho de que este bajorrelieve se encontrase en el taller de nuestro artista probablemente se deba a la admiración que Octavio Vicent sintió por el arte románico español.



Figura 14

5.7.6.- DOLOROSAS



Talla en madera

En cambio, la figura de cuerpo entero en escayola demuestra una procedencia más clasicista. La caída de los pliegues es similar a los de Jesús nazareno, destacando el volumen de la figura a causa de los paños. El rostro evidencia una mayor serenidad y es menos alargado. Nos remite a las Vírgenes características que Octavio Vicent realizó para los Pasos de Semana Santa, tal como la *Virgen de las Angustias* realizó para la Hermandad de la Santa Cruz y de la Virgen de las Angustias de Villarreal.

La iconografía vicentina de La Dolorosa procede de su padre, Carmelo Vicent, y a su vez, de la imaginería en general. De este modo, la talla en madera sin número de catálogo tiene su precedente en el modelo en escayola de Carmelo Vicent (figura 37). En ambos casos, la cara de la Virgen es ovalada, con la boca entreabierta, expresión de pena contenida, ojos almendrados con la única diferencia de que el velo en el modelo de Octavio Vicent no se ajusta a los contornos faciales, suavizando así la forma oblonga.



Figura en escayola

5.7.7.- FRAILES



Boceto de San Francisco de Borja

La procedencia tipológica de los frailes oscila entre la iconografía imaginera tradicional y una cierta recreación quijotesca, acaso procedente de la pintura barroca española. El modelo en terracota ubicado en una banqueta sin número de catálogo, con un fraile en actitud de administrar la Eucaristía, es el boceto de la talla en madera policromada de San Francisco de Borja que Octavio Vicent hiciera para la Iglesia de los PP. Jesuitas en el Palacio Ducal de Gandía. En la iconografía del boceto, tan solo están ausentes el cráneo a los pies del III Duque de Gandía, para simbolizar la *vanitas* y la aureola.

El boceto en terracota sin número de catálogo que muestra un fraile dominico en la fase otoñal de su vida, se dirige a los feligreses en una prédica gesticulando con su mano derecha mientras sostiene un libro en su mano izquierda. Dudamos que se trate de un diseño primigenio para San Vicente Ferrer, porque la iconografía vicentina sobre este santo dominico valenciano lo representa siempre joven y con uno de sus brazos levantado.



Fraile dominico



Boceto en terracota

Por último, el boceto en terracota de un fraile con las manos levantadas es más original. El rostro quijotesco probablemente beba en las fuentes de la pintura barroca española. Representa a un jesuita pronunciando un encendido sermón mientras sostiene en alto una cruz con su mano izquierda y exhorta a los fieles con su mano derecha. Recordemos que la relación de Octavio Vicent con los jesuitas está sobradamente probada.

5.7.8.- INMACULADAS



Figura 71

El prototipo iconográfico de Inmaculadas es variopinto. Empero, tienen en común el gesto recogido de La Purísima con las manos juntas en actitud orante. El modelo en escayola con número de catálogo 71 está relacionado con la *Inmaculada Concepción*⁵⁰⁸ de Luisa Roldán (La Roldana), una talla en madera policromada que la escultora que vivió durante el reinado de Carlos II destinó al convento matritense de las Trinitarias. Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar una réplica en escayola en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Sin embargo, la iconografía vicentina es más original. Así, está ausente la media luna y los angelillos a los pies de la Inmaculada Concepción, amén de tener las manos juntas. La figura de Octavio Vicent es más alargada y el rostro más enjuto huyendo de los modelos tradicionales.



Figura 10

La escayola con número de catálogo 10 es similar, si bien existen algunos angelillos a los pies de la Inmaculada que, como en el caso anterior, está sobre el orbe. El tratamiento de los paños en este caso es mucho más rico, procurando un mayor volumen a la estatuaria. Tanto como este modelo como el anterior, de acusado reposo, nos remite a la talla ejecutada en Ontinyent por el escultor valenciano.

Por el contrario, la escayola con número de catálogo 92 es la más original de las tres desde el punto de vista iconográfico. Tanto el orbe cuanto la media luna y los ángeles están ausentes. La Virgen, con un *contrapposto* delantero acusado, no llega a juntar las manos del todo, y la túnica, más suntuosa, contribuye a una cierta elevación espiritual, acercándola al modelo asuncionista. El rostro es mucho más

⁵⁰⁸ ALMAGRO GORBEA, M. J. y DIAZ LOPEZ G.: *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2004, pp. 334 y 335. Op. Cit.



Figura 92

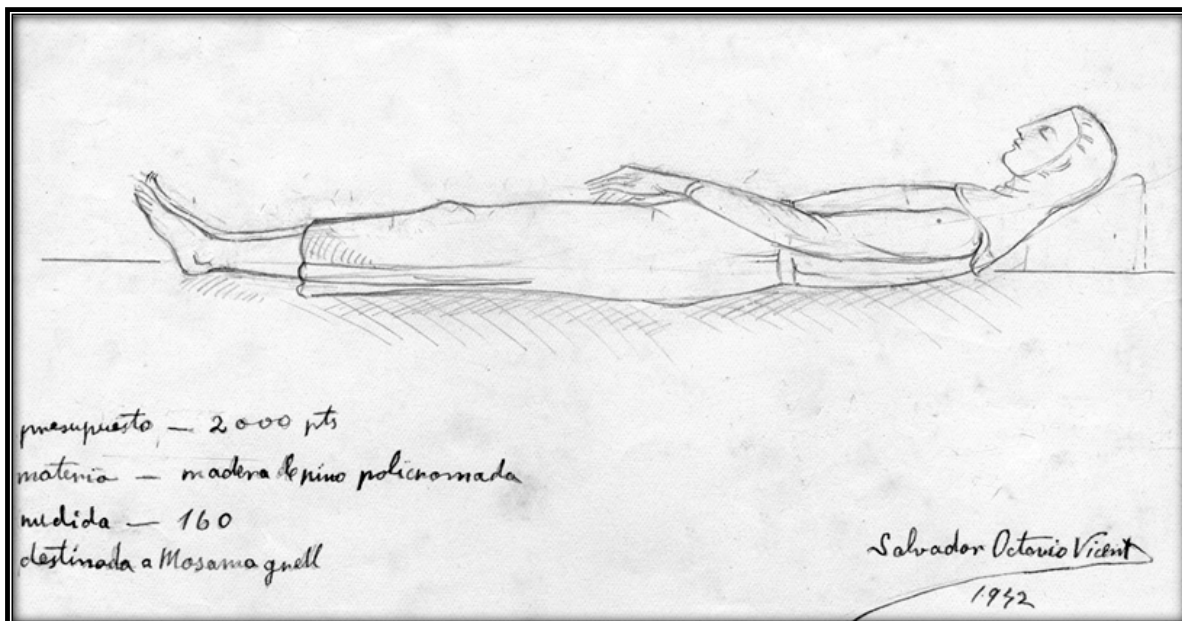
clasicista. Esta última nos remite a los modelos que Octavio Vicent realizase para las localidades de L'Alcúdia y Alfarp, en la comarca de la Ribera Alta valenciana.

Entre los modelos de "Inmaculadas" de Octavio Vicent ha menester agregar los que hiciera para la parroquia de San Juan Apóstol y Evangelista de Massamagrell y otra para la parroquia de San Sebastián Mártir de Losa del Obispo. La primera, aprobada por el Arzobispado el 4 de octubre de 1942, es fusiforme con aureola y está inspirada en el modelo granadino de Alonso Cano. La segunda, datada el mismo año, el 5 de diciembre de 1942 y que se encuentra en la parroquia de San Sebastián Mártir de Losa del Obispo, está entroncada con

el modelo 71 citado anteriormente de La Roldana.

5.7.9.- VIRGEN DE LA ASUNCIÓN

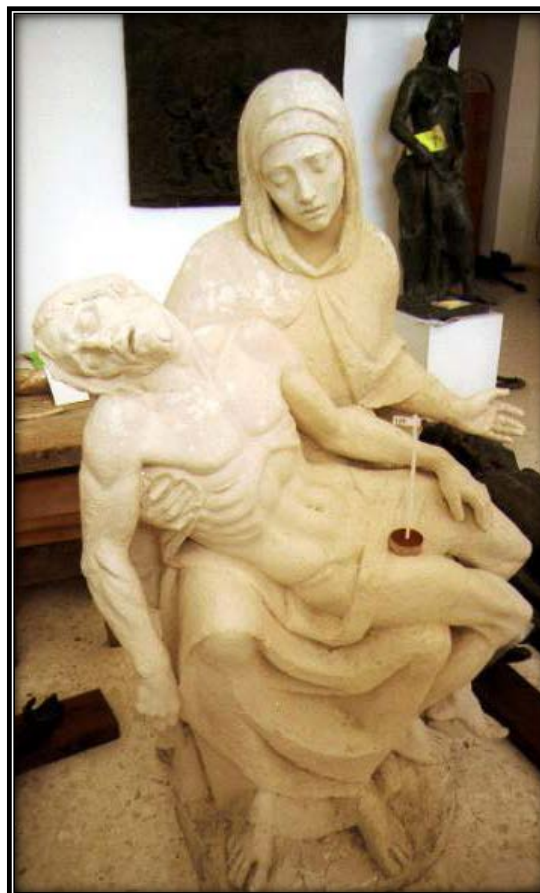
Un boceto peculiar de Octavio Vicent es el encargo que ejecutase para la parroquia de San Juan Apóstol y Evangelista de Massamagrell. Se trata de una talla policromada para vestir en madera de pino, encargada por la Asociación de la Asunción de la Virgen de la citada población de l'Horta Nord. Se trata de una Virgen yacente recostada sobre un grueso almohadón trapezoidal irregular y que sigue el modelo iconográfico, muy elongada. Esta iconografía asuncionista fue aprobada por el arzobispado ocho años antes de que el Papa Pío XII definiera el dogma de la Asunción de María, concretamente el 10 de agosto de 1942.



Boceto para San Juan Apóstol y Evangelista de Massamagrell

5.7.10.- PIEDAD

No menudea mucho Octavio Vicent en la temática de La Piedad. Empero, la adscripción clásica resulta evidente, en particular las raíces miguelangelescas. Así, el boceto en escayola (figura 124) con una Virgen joven extendiendo su mano izquierda hacia el suelo en un ademán muy expresivo de compunción y los ojos semicerrados, resignados, así como el diseño compositivo de Cristo ya fallecido con la cabeza vuelta hacia atrás y sus extremidades inferiores formando un ángulo recto tomando como vértice la rodilla, amén de ser sujetado el Hijo por el costado derecho gracias al brazo y mano derecha de la Madre, todo ello evidencia la herencia de Buonarrotti. Este boceto es



La Piedad. Boceto en escayola - Figura 124

el precedente de la talla que Octavio Vicent realizó para el Paso procesional de

Nuestra Señora de la Piedad custodiado en la Iglesia de San José de los PP. Carmelitas de Burriana.

El boceto con número de catálogo 25, también en escayola, es de similares características, si bien cambia levemente la composición. En esta ocasión, la Virgen levanta la mano izquierda y mira al cielo implorando al Padre. Por su parte, el rostro de Cristo es menos clasicista, con rasgos medievales más arcaicos y mira hacia el espectador.



Boceto en escayola de "La Piedad"
figura 25

5.7.11.- PLAÑIDERAS

La temática de las Plañideras fue usada también por nuestro artista para



Boceto 72. Estudio de María Magdalena
para el paso torrentino del Divino Costado

componer la imagen de la Magdalena. El boceto 72 constituye el estudio preparatorio de la figura María Magdalena en el paso torrentino del Divino Costado. En efecto, la meretriz está arrodillada hincando su rodilla izquierda en el suelo mientras alza sus brazos en señal de plegaria ante la imagen de Cristo Crucificado. El rostro y la actitud serena nos recuerdan a la imaginería murciana clasicista dieciochesca de Francisco Salzillo.

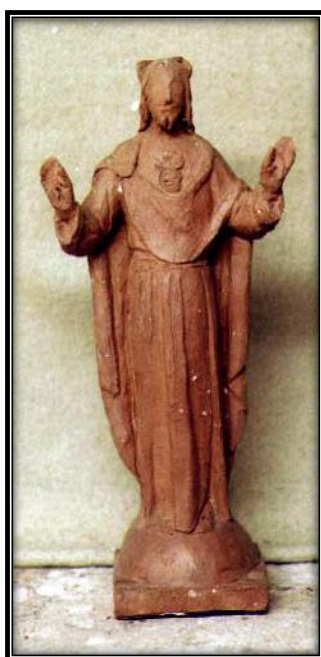
5.7.12.- SAGRADO CORAZÓN



Boceto en escayola

Al realizar los arquetipos del Sagrado Corazón, ora de Jesucristo ora de la Virgen María, Octavio Vicent adopta una postura decididamente clasicista y contenida. Este es el caso del boceto en escayola de Cristo sobre un orbe que presentamos en el catálogo que guarda concomitancias con el *Sagrado Corazón* que nuestro artista hiciera para la Colegiata de Santa María de Gandía. Empero, no obstante, hay algunas diferencias. En el boceto en escayola, las guedejas del cabello de Cristo caen sobre el hombro izquierdo, mientras que el Sagrado Corazón de la Ciudad Ducal tiene el cabello caído a su espalda. La túnica de la talla gandiense está inspirada en las de la Antigüedad Clásica y cae de forma rectilínea, mientras que la del boceto en cuestión descansa sobre el hombro derecho

formando un óvalo en el brazo izquierdo y es más imaginera. En ambos casos, la serenidad recoleta clasicista es un elemento común.



Sagrado Corazón con los brazos levantados

El busto dedicado al Sagrado Corazón en yeso (figura 130), pese a estar influenciado por el Sagrado Corazón que Carmelo Vicent hiciera para el altar de la Basílica de los Desamparados de Valencia en 1918, demuestra una visión un tanto diferente de Octavio Vicent merced a la sonrisa leonardesca y las guedejas de los cabellos que caen hacia delante. Eso sí, el rostro es ovalado como en el Sagrado Corazón del progenitor.

Una imagen en terracota de otro *Sagrado Corazón* con los brazos levantados en actitud orante, garantiza el vínculo entre los Vicent, así como también con José María Ponsoda Bravo. Un rasgo general a este Sagrado Corazón

y al de Carmelo Vicent es el alargamiento de la figura, con una cierta tendencia elíptica.

No sería justo analizar el prototipo del Sagrado Corazón sin mencionar la vertiente femenina, el *Sagrado Corazón de María*. El boceto con número 65 es un el preparatorio de la imagen que nuestro escultor talló para el altar dedicado al Corazón de María, sito en la capilla de las Hermanitas de la Caridad de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Con la mano izquierda en el pecho y la derecha extendiéndola hacia delante, en este boceto podemos observar el modelado original del escultor carente del estofado de la obra definitiva. De este modo, en el boceto, podemos constatar la inspiración clasicista del nuestro escultor.



Boceto Sagrado Corazón de María

5.7.13.- SAN ANTONIO DE PADUA

En la iconografía del santo lisboeta, Octavio Vicent emplea dos de los tres atributos con los que suele representarse a San Antonio de Padua. A saber: un libro y el Niño Jesús en sus brazos. El libro no es otro que las Sagradas Escrituras. Por



Figura 68

tal motivo, el papa Pío XII lo proclamó *Doctor Evangélico* de la Iglesia. La inclusión del Niño Jesús es harto representativa, pues es uno de los pocos santos de la Iglesia Católica que porta el Niño Jesús en sus brazos y es que uno de los milagros llevados a cabo por San Antonio fue la visión del Niño Jesús.

Por otro lado, es plausible suponer que el escultor valenciano tuvo ocasión de visitar la localidad de Padua durante sus estancias en Italia.

En la iconografía de San Antonio, Octavio Vicent se nutrió de la imaginería española, y en particular de Pedro de Mena,⁵⁰⁹ sobre quien confiesa su gran admiración

tal como recogemos en una de sus entrevistas en el capítulo biográfico. Además, Octavio Vicent tuvo ocasión de estudiar este modelo religioso en el Museo de Reproducciones Artísticas durante su formación académica, además de visitar la obra del escultor granadino en tierras andaluzas y murcianas.

Ha menester precisar, no obstante, que el modelo del Museo de Reproducciones Artísticas realizado por Pedro de Mena representa a *San José y el Niño*, un modelo similar a San Antonio de Padua del que Octavio Vicent se inspiró para realizar una imagen del santo carpintero en la localidad alicantina de Elche.



El Niño Jesús ofrece sustento a un niño mendigo

⁵⁰⁹ ALMAGRO GORBEA. M. J. y DÍAZ LÓPEZ. G.: *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección general de Bellas Artes, 2004, p.209. Op. Cit.

Por otro lado, Octavio Vicent realizó una talla de San Antonio de Padua en el año 1952 para la parroquia de San Juan Bautista de Chiva.

En ambas imágenes, tanto San Antonio como San José, Octavio Vicent sigue el modelo de Pedro de Mena por cuanto la escultura vuelve su mirada hacia el lateral izquierdo mirando al Niño, si bien en San Antonio aparece en brazos a la manera de una *madonna* mientras en San José se encuentra a sus pies.

Los bocetos que presentamos en el catálogo que representan al santo franciscano están numerados con las referencias 068 y otra que carece de referencia. Una de ellas posee la peculiaridad de que el Niño Jesús ofrece sustento a un niño mendigo tullido que se encuentra a los pies del santo, realizando una composición que guarda similitud con el modelo de San José comentado anteriormente.



Boceto de San Antonio de Padua para la parroquia San Juan Bautista de Chiva

En el año 1952, concretamente el 9 de junio, presentó un boceto de San Antonio de Padua para la parroquia San Juan Bautista de Chiva al arzobispado de Valencia. Éste le contestó aprobándolo tres días después. El modelo, del cual presentamos el dibujo, es similar al boceto en escayola referenciado con el número 068, en donde el Niño Jesús se agarra al cuello y la clavícula del santo italiano, quien lleva su hábito franciscano. La diferencia está en que el santo en esta ocasión posee un nimbo circular.

5.7.14.- SAN JOSÉ

La iconografía de San José es uno de los motivos estelares de Octavio Vicent. Son numerosas las esculturas dedicadas al esposo de la Virgen María, realizadas ora en mármol ora en madera policromada y estofada.

Quizás convenga recordar que José María Ponsoda Bravo esculpió varias tallas de San José durante la década 1940-1950. Entre estas cabe recordar la enviada a Almoradí en 1942 y otra del mismo año que conviene destacar por cuanto en su iconografía se representa a San José con el Niño carpintero. En esta última el Niño descansa sus pies sobre la mesa de trabajo de la carpintería.

Entre las contribuciones iconográficas de Octavio Vicent destacan, al igual que en Ponsoda, las tallas alicantinas. Así, la primera de las imágenes del santo carpintero fue enviada a la localidad de Callosa d'En Sarrià en 1944, dos años después de las realizadas por Ponsoda. Con la llegada de 1952 realizó otra talla para la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Elche y en 1960 ejecutó una más para la localidad de Vall d'Ebo.

Sin embargo, la obra más emblemática dedicada a este modelo iconográfico fue el primer monumento urbanístico de Octavio Vicent. Se trata del homenaje a *San José Carpintero* llevado a cabo en el temprano año de 1950 y ubicado en el puente homónimo de la ciudad del Turia al santo patrón de las fiestas josefinas de Valencia; en las que recordemos Octavio Vicent hubo participado en numerosas ocasiones, al igual que su progenitor, como artista fallero.

Pero aún diremos más, la iconografía de San José en Octavio Vicent trasciende los límites peninsulares y encontramos una talla atribuida en la localidad tinerfeña de San Miguel de Abona en 1953, tal y como hemos visto en la biografía.

Otras imágenes posteriores que representan a San José fueron las talladas para las Iglesias Parroquiales valentinas de Enguera en 1959 y de Faura en 1965.

En lo que al tratamiento de la obra se refiere, cabe hacer hincapié en diferentes influencias. En primer lugar, la huella de Ponsoda en Octavio Vicent es

palpable en el clasicismo estático y sereno de las obras de entrambos. La figura de



San José influencia de Ponsoda

San José en Carmelo Vicent está contorsionada, curvada, contemplando al Niño Jesús. Un buen ejemplo de ello es el tallado para la Basílica de San Jaime de Algemesí, de 1944.

Un recurso iconográfico interesante es el de la mesa de carpintero, claramente inspirador en las imágenes tanto de Octavio Vicent como de su padre. Empero, hagamos una sutil matización. El motivo de asentar al Niño Jesús en un soporte leñoso es trocado por Carmelo Vicent en un trípode lignario. Este atributo iconográfico lo hereda Octavio Vicent de ambos escultores, si bien en la obra de Enguera recibe la influencia de José María Ponsoda, en el monumento urbanístico guarda paralelismo con el de Carmelo Vicent.



Figura 94

El boceto sin referencia de Octavio Vicent contiene una similitud evidente con la escultura que Ponsoda hubo tallado para la ciudad de Almoradí en 1942. En la misma línea, el boceto referenciado con el número 94; si bien San José está en una edad más avanzada y no está presente la vara con el lirio.

Un tercer tipo son las representaciones celestes. La iconografía que nuestro artista presentó el 4 de marzo de 1944 al arzobispado de Valencia para la parroquia de Callosa de En Sarrià es diferente. El Niño Jesús está de pie, sobre una nube, y acompañan al infante y a San José un pequeño ángel. Tanto San José como el Niño Jesús están rodeados por una aureola, similar a la que Octavio

Vicent realizase para sus Inmaculadas. La representación iconográfica que el escultor ideó para la parroquia de San Miguel Arcángel, en la población alicantina de Vall d'Ebo, dieciséis años después, el 15 de agosto de 1960, es otra representación celeste con la diferencia de estar el Niño Jesús sujetado por el brazo izquierdo de San José. El Niño Jesús además, porta en su brazo izquierdo el símbolo de la cruz premonitoria. En este caso se diferencia de la anterior en que San José es el único que lleva nimbo y el ángel también encima de la nueva es el que lleva la vara.

5.7.15.- SAN JUAN BAUTISTA



Boceto de barro cocido de San Juan

La concepción que Salvador Octavio Vicent Cortina poseía acerca de *San Juan Bautista* es ambivalente porque bascula entre el renacimiento italiano y la imaginería española. Del primero, la herencia de su querido Donatello está presente en el boceto en terracota en donde nuestro propio escultor firma en el ángulo derecho del pedestal sobre el que se yergue el profeta, pues aparece el nombre de Octavio. En este barro cocido San Juan, con su capa raída y con sus extremidades castigadas por el tiempo observan concomitancias con la Magdalena de Donatello. En cambio, la talla de San Juan Bautista de 1960 que se encuentra en el altar de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia el

tratamiento más hercúleo y apolíneo a la vez de un San Juan Evangelista más joven esta entroncado con la escultura de Miguel Ángel.

Por el contrario, los rostros del Bautista están inspirados en la imaginería española; en el caso del boceto en terracota el paso del tiempo lo ha castigado otorgando un aspecto quijotesco.

Por lo que a los atributos iconográficos respecta, a San Juan Bautista le acompaña siempre en ambas esculturas el cordero místico.

La talla de *San Juan Bautista* en la iglesia parroquial de San Miguel en la localidad tinerfeña de Abona está inspirada en la escultura de San Pedro de Alcántara de Pedro de Mena, sita en Madrid y cuya propiedad pertenece a los marqueses de Villadarias. Esta escultura que el artista granadino realizó durante el bienio 1662-1663 fue contemplada por Octavio Vicent en una copia en escayola que estaba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Esta talla, recordemos, que nosotros atribuimos a Octavio Vicent, posee un atributo iconográfico agregado al cordero entre los pies del Bautista; se trata de la cruz que el Bautista agarra con su mano izquierda, mientras que con la derecha señala con el dedo índice al cielo para anunciar la llegada del Mesías. El San Juan Bautista de Abona lleva además una aureola.

Finalmente, quisiéramos agregar que la temática de San Juan Bautista no constituye una excepción dentro de la producción artística de Octavio Vicent. Ya en año 1944 Octavio Vicent presentó un *San Juan Bautista* que fue propuesto como tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.



Boceto San Juan Bautista.
Parroquia de los Santos Juanes de
Valencia

Existe otro boceto en terracota que, frente al anterior, levanta la mano derecha en actitud bautismal y el carnero está situado sobre su pierna derecha retrasada. En realidad, es el viejo modelo renacentista que a partir del modelo clásico que se *contrapposta* y adelanta el pie izquierdo y el espacio que deja en el lado derecho es ocupado por el carnero. Pese a situar al carnero en la pierna contraria creemos dado el tratamiento de la imagen que este boceto es el que el escultor realizó para la talla de San Juan Bautista sita en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia.

5.7.16.- SAN JUAN DE LA CRUZ

La imaginería de San Juan de la Cruz estuvo motivada por los encargos que recibió Octavio Vicent de la Orden del Carmelo, más concretamente de las obras que realizó para los PP. Carmelitas de Úbeda en 1947 y para su filial en Valencia en 1954.

El tratamiento gestual de *San Juan de la Cruz* tiene un parecido asombroso con la talla de San Pedro de Alcántara, obra de Pedro de Mena ya citada. Así, en ambos bocetos que presentamos en el catálogo el santo poeta abre sus brazos creando dos grandes puntos de fuga para recrear el misticismo. En el boceto en escayola el poeta amigo de Santa Teresa de Jesús lleva además una aureola.



Bocetos de San Juan de la cruz

5.7.17.- SAN VICENTE FERRER

La iconografía del santo dominico valenciano bebe de la herencia paterna. En efecto, el mismo año y el mismo mes en que se colocó la estatua de Carmelo Vicent Suria en el Puente del Real de San Vicente Ferrer, esto es, en enero de 1946, su

hijo Octavio Vicent recibió el primer encargo vicentino. Se trata de la talla de San Vicente Ferrer que se encuentra en la parroquia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Valencia. Esta primera obra es una excepción, aún apegada a modelos iconográficos imagineros. Se trata de una imagen de vestir, en donde se representa a San Vicente adolescente, muy sereno e idealizado. Incorpora, eso sí, los atributos iconográficos habituales en el fraile, que son el libro del Apocalipsis de San Juan, con la filacteria en donde se recoge la frase *Timete dominum et date illi honorem quia venit ora iudicii eius* "Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su Juicio" (Ap., 14,7).

En cambio, tanto los cuatro bocetos conservados como la estatua que hiciera para el Real Colegio Imperial de los Niños Huérfanos de San Vicente en 1990, conservan un parentesco más que evidente con la que realizara Carmelo Vicent, si exceptuamos la salvedad de que el San Vicente de Carmelo Vicent es frontal y plano. Tanto el padre como el hijo representan al santo valenciano en uno de sus célebres sermones, con la mano derecha levantada hacia el cielo, a donde señala el dedo índice, mientras el brazo izquierdo sujeta el Apocalipsis de San Juan en el pecho.



Bocetos 62 y 54

Entre los bocetos de San Vicente de Octavio Vicent dos están ligeramente contorsionados hacia la derecha, mostrando un *contrapposto* con el pie izquierdo adelantado: nos referimos al numerado como 062 y al boceto con número de referencia 54. Este último ofrece la particularidad de no estar tonsurado.

En todos ellos la gestualidad del dominico es mucho más expresiva y acentuada, hecho que otorga una mayor monumentalidad, combinada con el característico estudio volumétrico de Octavio Vicent, en lo que a los pliegues de las vestiduras se refiere, más acusado que en su progenitor.

Un boceto curioso es el dibujo que Octavio Vicent presentó al arzobispado, autenticado con su firma manuscrita al pie del mismo en donde San Vicente Ferrer está ataviado como un estudiante de teología y con un nimbo, muy similar al de la escultura policromada que talló Carmelo Vicent y que fue publicada en la revista *La Esfera* el 30 de septiembre de 1922.

5.7.18.- SAN ISIDRO LABRADOR

Octavio Vicent tramitó varias peticiones sobre el santo agricultor mozárabe al Arzobispado de Valencia, y se conservan las fichas con imágenes en el Archivo Metropolitano de la Diócesis valentina. Empero, no están todos los bocetos.

Ha menester recordar que Octavio Vicent fue generoso en su producción sobre este santo porque tenemos documentadas cinco imágenes de *San Isidro Labrador*.

Octavio Vicent aborda de dos maneras diferentes la iconografía del santo. A saber: una ataviado como campesino, con zurrón y azadón, y otra con bueyes que pueden estar o no conducidos por un ángel, recordando uno de los milagros de este santo matritense. Entre las primeras, se encuentran las realizadas para San Pedro Apóstol de Catadau y la parroquia San Juan Bautista de Chiva, talladas ambas en madera de pino policromada. El otro modelo, se halla en las parroquias de Santa María Magdalena de Benifaraig y un modelo más sencillo para San Jaime Apóstol de Alfarp. La diferencia entre estas últimas estriba en que en la primera el ángel

conduce a los bueyes; mientras que en la segunda se ha hecho omisión de la figura angélica.



San Isidro Labrador. Puzol

Octavio Vicent presentó una imagen de San Isidro Labrador en madera policromada para la parroquia de los Santos Juanes de Puzol, aprobada por el arzobispado el 10 de Octubre de 1956; si bien no se conserva la imagen del boceto en el Archivo Metropolitano.

5.7.19.- SANTIAGO APÓSTOL

Salvador Octavio Vicent Cortina fue un gran admirador de la Catedral de Santiago de Compostela. De hecho, en una portada del crucero de la misma existe un relieve románico dedicado a la iconografía de Santiago Matamoros, que constituye una de las primeras representaciones artísticas que existen de éste



Boceto escultura de Alfarp

apóstol acerca de su supuesta intervención milagrosa en favor de los cristianos contra los musulmanes durante la batalla de Clavijo, el 23 de mayo de año 844. Así mismo, recordemos que nuestro escultor fue un gran admirador de la producción

románica del Maestro Mateo en la Catedral de Santiago de Compostela como hemos apuntado en su biografía. El modelo que Octavio Vicent realizase para la parroquia homónima de la localidad de Alfarp representa una escultura ecuestre en terracota en la cual todavía se advierten los restos de la cera rojiza que hubo servido para su molde. Representa al jinete guerrero, blandiendo una espada, la cual no se conserva ni en el boceto ni en la talla terminada, ya que fue sustituida por un estandarte. Del mismo modo, las figuras de los moros a los pies del caballo en el boceto original han sido eliminadas.⁵¹⁰

Un segundo modelo iconográfico de Octavio Vicent representa a Santiago Peregrino, de los cuales presentamos los bocetos en escayola. A diferencia del Santiago Apóstol, -quien suele aparecer descalzo y con túnica larga-, el tipo iconográfico del santo peregrino se caracteriza por mostrarlo convenientemente calzado, frecuentemente con túnica corta para permitir una marcha más cómoda, portando zurrón o escarcela y bordón, y tocado con un sombrero decorado con la habitual concha, símbolo de la peregrinación a Santiago de Compostela. Es también



Figura 55

muy común la aparición de la calabaza, usada por los peregrinos a manera de cantimplora, y en ocasiones el libro, símbolo de la palabra de Dios y origen último de su venida a España.⁵¹¹ El tipo iconográfico de Octavio Vicent se atiene al modelo de santo peregrino; si bien en uno de los bocetos el peregrino está descalzo. El modelo del escultor valenciano es bastante similar en los tres bocetos que se conservan en su taller. En el boceto realizado en escayola con número de referencia 55, la túnica es larga y recuerda al *Augusto de Prima Porta*, con el gesto del

⁵¹⁰ Conocemos estos datos gracias a una entrevista mantenida con un feligrés conocedor de la llegada de la imagen a la parroquia.

⁵¹¹ CARVAJAL GONZÁLEZ, H.: "Santiago Peregrino". En: *Revista digital de iconografía medieval*, Vol VII, num. 14, 2015, pp. 63-75.

Apóstol Santiago bendiciendo a los peregrinos, mientras en la mano derecha sujeta la vara. En los otros dos, la túnica corta recuerda a la indumentaria de los cargos de los mandos militares romanos, aquellos que poseen la potestad tribunícia. Octavio Vicent elimina el detalle iconográfico de la calabaza y el libro y en uno de los bocetos en donde se recoge la túnica sobre la pierna derecha, sí que lleva un sombrero, si bien en la parte trasera del bulbo raquídeo. Un modelo muy similar al Santiago peregrino lo encontramos en el boceto del *Monumento al turronero y el helador* de Jijona.



Boceto del Monumento al turronero y el helador. Jijona

5.7.20.- OTROS MODELOS IMAGINEROS

Se conservan en el taller de Salvador Octavio Vicent Cortina un conjunto de bocetos que responden a una variada pléyade de santos. Probablemente fueren ensayos de nuestro escultor, pues no tenemos constancia que tales bocetos se materializasen en obras definitivas. La mayoría responden a una hagiografía ignota, no abordada por el escultor valenciano en otras ocasiones. Este es el caso de Santa Teresa de Jesús, en terracota, en donde la carmelita mira al cielo en una actitud ascética. En su brazo izquierdo acarrea uno de sus libros, mientras en el derecho, que ha desaparecido, debería haber portado la pluma.

Otro interesante tipo iconográfico es el San Antonio Abad, denominado *Sant Antoni del Porquet* en la Comunidad Valenciana, o San Antón en Aragón. Existen dos versiones de este santo, una en arcilla y otra en escayola. Creemos que son dos ensayos que guardan gran similitud. Además del porcino que le acompaña en ambos casos, Octavio Vicent representa al santo como un anciano con el hábito de la Orden antoniana.



Bocetos en barro y escayola de Sant Antoni del Porquet

El caso de San Vicente Mártir es harto curioso. Recordemos que tanto Octavio Vicent como su progenitor sintieron una especial inclinación hacia la representación de los santos levantinos. En el boceto que presentamos, se representa al santo fallecido en Valencia hacia el año 304 en tiempos del emperador Diocleciano. En la iconografía lo representa con el tradicional ecúleo o también denominada cruz de San Andrés, aspada característica y la dalmática diaconal, la palma como símbolo del martirio. Este San Vicente Mártir es muy apolíneo y clasicista, con una composición inspirada en el Renacimiento, con el pie izquierdo adelantado.



2Boceto San Francisco de Asís

Se conserva un boceto en terracota de San Francisco de Asís. Recordemos que nuestro escultor visitó la localidad italiana al tiempo que admiró la producción de Giotto. Esta escultura fue presentada en una exposición en el Salón de Actos de la Diputación Provincial de Castellón en 1974. En la propia biografía recogemos la entrevista en la que Octavio Vicent confiesa haber leído la obra dedicada al santo franciscano de Emilia Pardo Bazán, buscando ambientar sus conocimientos acerca del santo. El boceto que presentamos en terracota y sinnúmero de referencia se atiene a la iconografía de la Contrarreforma. Se trata de un San Francisco barbado, -a diferencia de la representación de Giotto, que lo representa imberbe-, sin atisbo alguno de

sonrisa y doliente. En los atributos destacan tan solo el hábito y el cordón con dos de los tres nudos que simbolizan los votos de pobreza, castidad y obediencia.

Por último, las Madonnas. La que posee el número de referencia 36, nos parece interesante por la huella renacentista, a medio camino entre el clasicismo *cinquecentesco* de Miguel Ángel y de Rafael. Se trata de un boceto en escayola. Por el contrario, el boceto en terracota responde más a la iconografía española tradicional.



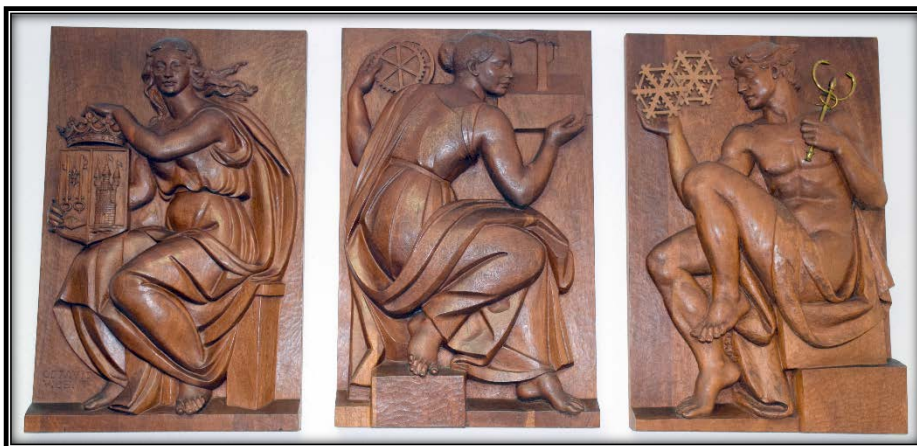
Figura 36

6.- CATÁLOGO DE OBRAS SELECCIONADAS

6.1.- CARROZA PROCESIONAL DE LOS CABALLEROS DEL SANTO SEPULCRO DE TOLEDO

Caoba americana y bronce dorado. Iglesia mozárabe de las Santas Justa y Rufina. Toledo. (1927-1929).

Hagamos una primera consideración previa: esta carroza fue encargada a Carmelo Vicent Suria. Sin embargo, hemos creído conveniente incluirla como la primera del catálogo, previa a las obras que fueron realizadas por Octavio Vicent en su totalidad. Tal como reza la documentación encontrada, nuestro escultor actuó de intermediario entre el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo y su progenitor. Aplicando la navaja de Guillermo de Ockam, la hipótesis más sencilla es la más probable; esto es, la carroza fue confiada a Carmelo Vicent, sí, pero ya Octavio Vicent, pese a su juventud, -pues sólo contaba con catorce años de edad-, trabajaba en estrecha colaboración con su padre. *Ergo* lo más probable es que la autoría se debiese a la saga de los Vicent, padre e hijo. Creemos que esta afirmación es plausible, ya que Octavio Vicent realizaría años después unos relieves de madera para la ciudad de Jijona que guardan estrecha similitud con la carroza toledana.



Monumento al Trabajo. Societat El Trabajo. Xixona

En las actas del Capítulo toledano figura el encargo, realizado en 1927, a Carmelo Vicent, quien trabajaba *in illo tempore* para la Casa Granda de Madrid:

El nombre y apellidos del escultor autor de la carroza de nuestro paso procesional del Viernes Santo, Señor Don Carmelo Vicent, que trabajaba para Casa Granda de Madrid, donde se encargó dicha carroza en el año mil novecientos veintisiete, que ha localizado, con la inestimable ayuda de Don José Vicente Monzó Huertas, de la Consejería de Cultura y miembro de la Dirección General del patrimonio en Valencia, las señas del hijo de Don Carmelo Vicent, Don Salvador Octavio Vicent, que, siguiendo la tradición, es escultor de renombrada fama, ocupando en estos momentos la cátedra de Escultura de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense, residiendo en Madrid.

Que ha pedido al Señor Vicent (hijo) un currículum lo más completo posible de su padre, estando a la espera de dicho envío.

Asimismo, hace saber que Don Carmelo Vicent fue nombrado Caballero del Santo Sepulcro y nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Ha pedido a la Secretaría de la Academia una copia de su expediente. Está a la espera de su envío.⁵¹²

El análisis de la carroza procesional para los Caballeros del Capítulo del Santo Sepulcro de Toledo merece una breve explicación previa acerca de sus orígenes.

El Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro toledano tuvo su origen en la iniciativa del Primado Reig,⁵¹³ quien pretendía reunir a los miembros de la alta sociedad de la ciudad castellana, con el fin de dar esplendor a las festividades sacras y hacer participar a la nobleza en la vida religiosa de la ciudad.

Sin embargo, el repentino fallecimiento del Primado Reig en la madrugada del 25 de agosto de 1927 dio al traste con sus propósitos. El sucesor del doctor Enrique Reig Casanova en el solio catedralicio toledano, el doctor Don Pedro Segura Sáenz, retomó el proyecto del Primado Reig y así, el 1 de marzo de 1928, la Real e Ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, invitó a distinguidos caballeros de Toledo para tratar la fundación del Capítulo del Santo Sepulcro y de la Soledad. Nueve días después, el 10 de marzo de 1928, fue presentado el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo, con su uniforme y sus estatutos ante el Cardenal Primado Segura Sáenz. Desde ese mismo día, y a instancias del propio cardenal, el Capítulo perdió en su denominación la alusión a la Virgen de la Soledad.

⁵¹² Actas del Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo, 1927.

⁵¹³ Cardenal Primado Enrique Reig Casanova.

Quedó fundado el Capítulo de Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo, con sede en la Iglesia mozárabe de las Santas Justa y Rufina.⁵¹⁴

El citado Capítulo ya poseía una talla dedicada a *Cristo Yacente* depositada en una urna acristalada, realizada por un autor desconocido de la Escuela Toledana del siglo XVII. Tal imagen es trasladada en la procesión del Viernes Santo.

Para tal fin, se pensó en desplazarla sobre una carroza procesional y, por tal motivo, se solicitó a la saga familiar de los Vicent la realización de la misma. Conviene recordar el vínculo de Carmelo Vicent Suria con la ciudad de Toledo, como bien se ha podido inferir tras la lectura de las actas capitulares.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Sobre el catafalco de *Cristo Yacente*, los Vicent ideraron una carroza procesional en la que se combinó la madera de caoba con el bronce dorado a la cera perdida.

En cada una de las esquinas se encuentran los cuatro evangelistas, contando a partir de San Mateo, ubicado en la parte frontal izquierda, contemplado desde el punto de vista del espectador, situado delante. En el lado derecho, San Lucas, siempre según el mismo punto de vista. En la parte posterior de la carroza, a la izquierda del espectador, detrás de ella, San Marcos. Finalmente, San Juan, el evangelista imberbe, a la derecha. Cada uno de los evangelistas se emplaza en las esquinas de la carroza, con una disposición axial.

En las cenefas a manera de frisos que separan los cuatro evangelistas, se compusieron varios relieves en bronce, combinando paneles rectangulares en los laterales y elípticos en las caras delantera y trasera.

⁵¹⁴ www.santosepulcro.org/historia/antecedentes/ (Consultada el 22 de octubre de 2016).



San Marcos. Vista diagonal



San Lucas. Vista diagonal



San Juan. Vista diagonal



San Mateo. Vista diagonal



Vista lateral derecho. Lucas y Marcos



Vista lateral izquierdo. Juan y Mateo



Vista trasera. Marcos y Juan



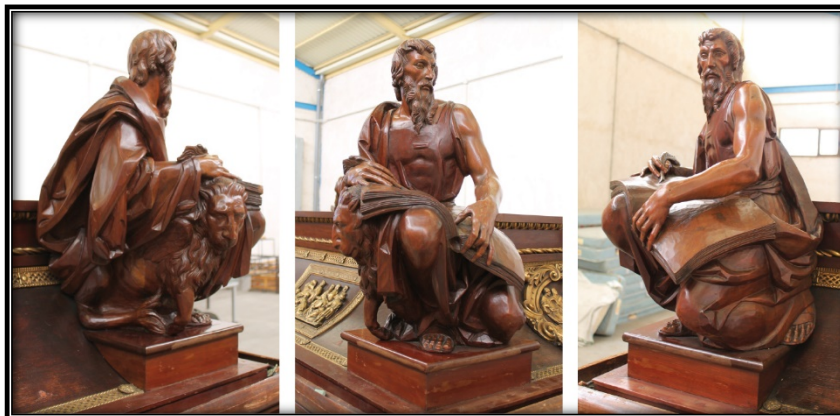
Vista Frontal. Mateo y Lucas



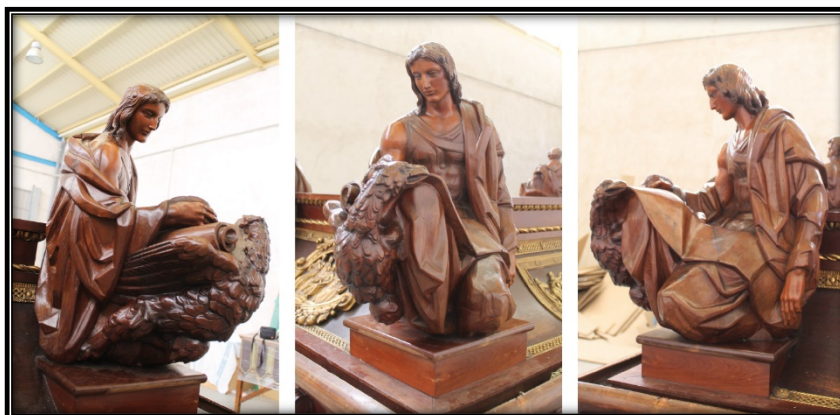
San Mateo



San Lucas



San Marcos



San Juan



Cartelas esquinas frontales



Cartelas esquinas traseras



Cartelas esquinas lateral derecho



Cartelas esquinas lateral izquierdo

Existen además pequeñas cartelas al gusto barroco, en las esquinas laterales de la carroza, con medallones ovoides policromados en donde se contienen imágenes marianas. En otras cartelas aparecen representados los símbolos de la crucifixión, tales como la cruz y la corona de espinas, así mismo en medallones policromados en la parte delantera, y la escalera de Jacob y los clavos de la crucifixión en la parte trasera.

En los laterales, una rica decoración de roleos separa el emblema de la cruz de la Cofradía de los Caballeros del Santo Sepulcro de Toledo, -en los costados izquierdo y derecho de la carroza-, de las cartelas con medallones marianos en las esquinas.



Roleos laterales

La decoración en bronce dorado de roleos ocupa también la parte delantera y trasera de la carroza. La única diferencia entre ambos frisos frontales es la

heráldica, ya que la cruz de los Caballeros del Santo Sepulcro toledano está en la parte trasera, mientras que en la parte delantera está ocupada por el escudo imperial de Toledo; un blasón con águila bicéfala explotada



Heráldica en el frente (izda.) y en laterales y trasera (dcha.)

y timbrada de corona imperial. Aunque no está el collar de la Orden del Toisón de oro que rodea al escudo, sin embargo sí que está presente un carnero asido por su vientre en la parte inferior del escudo que en el blasón de la ciudad se encuentra pendiendo del Toisón de oro. El motivo de este cambio ha sido realizado por el escultor con el fin de disponer un óculo central, también inserto dentro de una cartela, para facilitar el tránsito de la carroza.



Detalle esquinas

Los saledizos inferiores de las esquinas están decorados con hojas de acanto, a guisa de ménsula.

Por encima de los roleos encontramos un friso corrido, acanalado, en todas las caras de la carroza, tan solo subdividido por ménsulas avolutadas.

Finalmente, en el catafalco superior, -los frisos que separan las esculturas de los cuatro evangelistas-, existen varios elementos decorativos. En primer lugar, y de arriba abajo, una decoración de ovas, una moldura sogueada y una cenefa inferior con motivo de laceria entrelazada de reminiscencias arábigas,



Detalle moldura general

acaso una velada alusión a la iglesia mozárabe en donde reposa el paso procesional. La laceria está segmentada por motivos vegetales cuadrifoliados y corona central, y encerrada a su vez por una decoración de perlas en la moldura inferior; así como estilizadas ovas con volutas en su moldura superior. En segundo lugar, las cartelas



Detalle cartela delantera



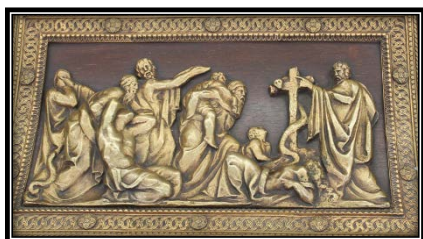
Detalle cartela trasera



Detalle cartela lateral derecha 1



Detalle cartela lateral derecha 2

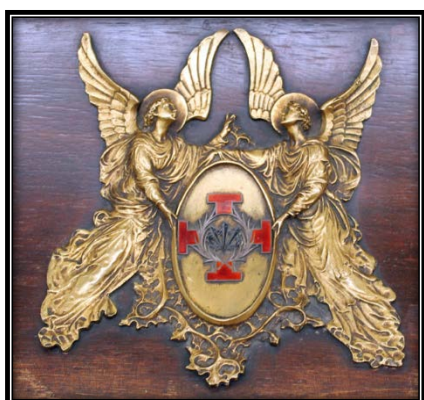


Detalle cartela lateral izquierda 1



Detalle cartela lateral izquierda 2

ovaladas en las caras delantera y trasera simbolizan el alfa y el omega de la vida de Cristo. En la parte trasera, la presentación del Niño Jesús en el Templo ofreciendo el Niño a San Simeón y Santa Ana; en la parte delantera, el Descendimiento. En los laterales, Octavio Vicent dispuso cartelas rectangulares con los siguientes temas:



Medallón elíptico con el emblema de la orden, los clavos y corona de espinas

en el costado derecho, la Glorificación de la Eucaristía y la descripción alegórica de Cristo como Fuente creadora de vida. En suma, el Pan y el Vino. En el costado izquierdo, el triunfo de la cruz de Cristo sobre el demonio y el sacrificio de Cristo como Cordero Pascual. Separando las cartelas rectangulares laterales, un medallón elíptico en cada lado de la carroza que contiene el emblema de la Orden del Santo Sepulcro de Toledo y, en su

centro, los clavos de la cruz y la corona de espinas; ambos sostenidos por ángeles. Las cartelas laterales están decoradas por cenefas, de nuevo, de sabor islámico; así

mismo, estas cenefas las encontramos segmentadas por tramos merced a decoraciones vegetales cuadrifoliadas con corona central.

ICONOGRAFÍA

Los Vicent supieron beber en las fuentes de diversos estilos artísticos con los que a su vez tenía la pretensión de respetar el origen del paso procesional, la ciudad a la que pertenecía y al mismo tiempo heredar la admiración por el arte renacentista, en particular por Michelangelo Buonarotti.

La *Carroza Procesional del Cristo Yacente del Capítulo de los Caballeros del Santo Sepulcro* de Toledo es una obra de capital importancia dentro del ideario estético de los Vicent. En efecto, en esta obra es donde mejor se aprecia el Humanismo, al maridar de manera excelente el Paganismo con el Cristianismo, en el más puro estilo de Miguel Ángel. En suma, el ideal de la *Concordatio* renacentista.

Los evangelistas están presentados a la manera de las Sibilas y los Profetas pintados por Buonarotti en la Capilla Sixtina. Quizás convenga recordar que el Cristianismo primitivo adoptó de la tradición pagana a las Sibilas; pues según autores cristianos, las Sibilas también anunciaron la existencia de un solo Dios que creó el mundo y de la Pasión y Resurrección de un Mesías que estaba por venir.

Los oráculos sibilinos, textos de origen pagano, se leyeron en el mundo cristiano como precursores de la verdad cristiana. En suma: las Sibilas preconizaron la era cristiana. Estos textos eran, por tanto, una ocasión para poner de relieve que la espera de un Salvador estaba presente también entre los paganos. De acuerdo con María Ángeles Vitoria Segura, la representación de las Sibilas en la Capilla Sixtina es un modo de reflejar la universalidad de la Salvación. Miguel Ángel eligió las figuras de las Sibilas por el influjo del neoplatonismo que asimiló en el periodo que vivió en la corte de los Médicis. La colocación de las Sibilas, en paralelo con los Profetas hace referencia a la universalidad del mensaje cristiano de la Redención. Los vaticinios de las Sibilas fueron recogidos en los *oráculos sibilinos* y transmitidos también por Lucio Cecilio Firmiano Lactancio (250-325), uno de los fundadores de

la Patrística cristiana⁵¹⁵ y San Agustín. Miguel Ángel subrayó así el ligamen entre la cultura clásica y el cristianismo.⁵¹⁶

Por su parte, los profetas del Antiguo Testamento anunciaron, al igual que las Sibilas, la *Parousia*. Por eso, en la Capilla Sixtina los profetas judíos y las sibilas comparten los espacios formando parejas. De la misma manera, en los evangelistas de los Vicent se manifiesta la narración de los acontecimientos mesiánicos profetizados. Por otro lado, el ideal de la *Concordatio* sería muy querido luego por Octavio Vicent y lo reflejaría en otras obras. Baste citar simplemente *La Música Sacra y La Música Profana* con la que el escultor valenciano ganó el Premio Nacional de Escultura en 1948 y representó el gran espaldarazo en su carrera artística.

Pero aún diremos más. El hecho de que el fundidor fuese el sacerdote, escultor, pintor y orfebre Félix Granda Buylla⁵¹⁷ no es en absoluto baladí, y creemos que la elección de este fundidor no fue nada casual. El asturiano Félix Granda había sido maestro del escultor valenciano José Capuz Mamano. Precisamente, Capuz cinceló una magno conjunto escultórico en mármol de Carrara en el año 1919, sito en el Paseo de la Alameda de Valencia y dedicado al doctor Francisco Moliner Nicolás, cuya alegoría femenina consagrada a la Ciencia se inspira también en las Sibilas de la Capilla Sixtina.

Octavio Vicent confesó a la prensa la admiración que sentía hacia José Capuz Mamano. Una admiración fraguada por la relación personal de entrambos desde 1935 como ya hemos visto en la biografía. *Ítem* más, José Capuz fue contemporáneo de Carmelo Vicent, quien fue alumno de José Capuz Mamano en Madrid. Ambos fueron galardonados con la Medalla Nacional de Escultura al igual que Octavio Vicent.

José Capuz, Carmelo Vicent y Octavio Vicent admiraban las obras y los maestros del Renacimiento italiano y la pureza de volúmenes de los mismos. Estos

⁵¹⁵ BUISEL, M. D.: "Las Sibilas de San Telmo". En: *Auster*, nº 15. pp. 59-80, 2010.

⁵¹⁶ VITORIA SEGURA, M. A.: *Miguel Ángel. El pintor de la Sixtina*. Madrid, Rialp, 2013. p. 89.

⁵¹⁷ LÓPEZ GÓMEZ, J. E.: *La procesión del <Corpus Christi> de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, colección Temas Toledanos, nº 6, 1987, p. 37.

volúmenes los conjugan en sus obras con la herencia mediterránea, una escuela a la que Octavio Vicent, al igual que José Capuz, afirma pertenecer.

Pasemos ahora al análisis de las esculturas de los cuatro evangelistas. Ha menester puntualizar que, si bien los Vicent se inspiraron en las sibilas y los profetas de la Capilla Sixtina para la composición de sus evangelistas, interpretaron sus disposiciones. La más notoria es que los evangelistas están en una posición semiarrodillada, con las rodillas muy flexionadas; mientras que el escultor de Caprese dibuja a los profetas y las sibilas en posición sedente. Otras mutaciones notorias son los cambios en las posiciones de los brazos y el encaminamiento de sus miradas. Sin embargo, la influencia de Miguel Ángel Buonarrotti es patente por las características anatómicas de hercúlea musculatura semidesnuda a pesar de la vejez de los evangelistas, *-pace* San Juan, joven e imberbe-, y una cierta *terribilità* en algunos de ellos. Sibilas, profetas y evangelistas poseen la mirada a quienes les ha sido revelada la Verdad Divina.

La figura de San Mateo toma como referente la Sibila Déléfica de la Capilla Sixtina. La disposición del evangelista en el vértice frontal delantero izquierdo, alarga el brazo izquierdo para sostener el libro, mientras que con el brazo derecho sujeta la cánula. El libro descansa sobre la espalda del ángel, símbolo del evangelista. El ángel, por cierto, nos remite a los *putti* miguelangelescos de la Capilla Sixtina.

La talla dedicada a San Lucas, en el vértice delantero derecho, que muestra concomitancias con la Sibila Cumana, si bien la orientación debido a la posición que ocupa en la carroza toledana ha sido invertida. El buey, símbolo del galeno, aparece sosteniendo su brazo izquierdo, con el que el evangelista sujeta el pergamino.

En la cara posterior de la carroza, en el vértice izquierdo, -siempre según el punto de vista del espectador que se sitúa detrás del anda-, encontramos a San Marcos, emparentado con el Profeta Isaías de la Capilla Sixtina; así como la alegoría dedicada a la Ciencia que José Capuz Mamano esculpió en el Monumento al Doctor Moliner. El libro del evangelista patrón de Venecia está ladeado hacia el interior de

la carroza a causa del león, su símbolo, sobre el que apoya también el brazo derecho.

Por último, San Juan presenta paralelismos con el Profeta Joel de la Sixtina. El pergamino se alza sobre la rodilla derecha del discípulo amado, mientras el águila sostiene uno de sus lados. El ave rapaz guarda a su vez cierta concomitancia con las águilas bicéfalas del blasón imperial toledano. La figura de San Juan es un tanto peculiar por su carácter apolíneo, emparentado con la imaginería religiosa.

Vayamos ahora al análisis de los relieves en bronce dorado contenidos en las cartelas. Las temáticas de los mismos resultan relevantes por cuanto referencian aquellas profecías descritas por las Sibilas y los Profetas, luego contenidas en los Evangelios.

Ha menester agregar que la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén que alberga el Santo Sepulcro de Cristo fue alzada en el Gólgota, el lugar exacto en donde se produjo la Crucifixión, el Enterramiento y la Resurrección de Cristo, según los Evangelios. Hoy en día, además, el Santo Sepulcro de Jerusalén alberga la sede del Patriarcado Ortodoxo de Jerusalén y es la catedral del Patriarcado Latino de Jerusalén.

En la cartela delantera se ha querido representar el omega de la vida de Cristo; esto es, el Descendimiento de la Cruz. La Virgen ocupa el centro de la composición sedente, sosteniendo a Cristo en sus brazos, quien describe un eje diagonal. De pie, y de derecha a izquierda, las otras Marías que acompañaron a Cristo al Sepulcro: María Magdalena, quien se cubre el rostro, transida de dolor, y, entre ambas, María de Cleofás, con los clavos de Cristo. Cierran la composición los dos personajes masculinos ubicados a la izquierda: José de Arimatea, quien le ha quitado la corona de espinas a Jesús y un judío que porta la cartela con la inscripción INRI. Sobre una composición renacentista cerrada y equilibrada, el cuerpo de Cristo, un tanto manierista, es prolongado en su diagonal por el brazo de José de Arimatea con la corona de espinas.

En la parte trasera de la carroza se dispuso el alfa de la vida de Cristo, esto es, la presentación del Niño Jesús en el templo ante San Simeón y Santa Ana, la profetisa, hija de Fanuel, de la tribu de Aser, muy avanzada en años, según nos la describe el Evangelista San Lucas (Lc, 2, 36-38). Los escultores valencianos repiten el esquema de la cartela delantera, con una disposición en forma frontal y cerrada en forma de "C". La Virgen ocupa de nuevo el lugar central, en esta ocasión con el Niño Jesús; mientras que a la derecha se encuentran San José y una hebrea, esta última en un relieve muy bajo. En el costado izquierdo, San Simeón y Santa Ana. Destaca la elegancia renacentista de la Virgen, así como del Niño Jesús.

Los relieves del lateral derecho del anda representan la Glorificación de la Eucaristía y la descripción alegórica de Cristo como Fuente. La primera representa a Cristo en su centro, con las manos levantadas y mirando hacia el cielo, mientras un hombre y una mujer arrodillados levantan un cáliz a la altura de su vientre. Para la Glorificación de la Eucaristía, los Vicent debieron basarse en el sermón 160 de San Agustín, quien manifiesta que del vientre de Cristo fluirán ríos de agua viva. Esta cartela, por tanto, guarda paralelismo con la dedicada a la Fuente que mana y de la cual todo aquél que tenga sed, tal y como narra San Agustín, pueda beber. La composición en esta ocasión es un tanto asimétrica, creándose un espacio central vacío encaminándose las figuras hacia el foco de atención de la Fuente.

En el costado izquierdo de la carroza las cartelas representan el triunfo de la cruz sobre el demonio y el sacrificio de Cristo como Cordero Pascual. En el primero, todas las miradas se concentran en la cruz sobre el Gólgota, en un lateral de la composición, en cuyo derredor se enrosca la serpiente que representa el Averno. Cristo señala con el dedo índice de su mano izquierda el triunfo sobre el mal mientras la Humanidad, convulsionada, se encomienda a la cruz, sumida en sus pecados, en señal de arrepentimiento. Parece como si fuese un acto premonitorio del Juicio Final. Finalmente, la cartela que acompaña en el lateral izquierdo define el sacrificio Pascual. Es una composición mucho más sosegada, aunque un tanto asimétrica, tomando como eje central el carnero, una costumbre hebrea que a su vez los Profetas del Antiguo Testamento auguraron y que de nuevo hubieron narrado los evangelistas.

Como hemos anunciado anteriormente al comienzo del análisis de esta carroza toledana, su iconografía está íntimamente emparentada con los relieves en madera cuyo tema es el *Homenaje al trabajo*. En estas tallas lignarias Octavio Vicent volvió a recurrir a las sibilas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina para simbolizar el escudo de la ciudad de Jijona y los elementos del trabajo, el martillo y las ruedas dentadas. El tercero de los personajes de los relieves jijonencos, también procedente de la iconografía sixtina, es el dios Mercurio, quien alude, con el símbolo níveo, a la fabricación de helados, tan característica de esa ciudad alicantina.

6.2.- EL MARTIR/ SAN SEBASTIÁN

Yeso. (1945).

Octavio Vicent a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 con la obra *El mártir*, también conocida como *San Sebastián*. Fue realizada en yeso, imitando el blanco mármoleo. Con esta obra, fue galardonado con la Tercera Medalla.

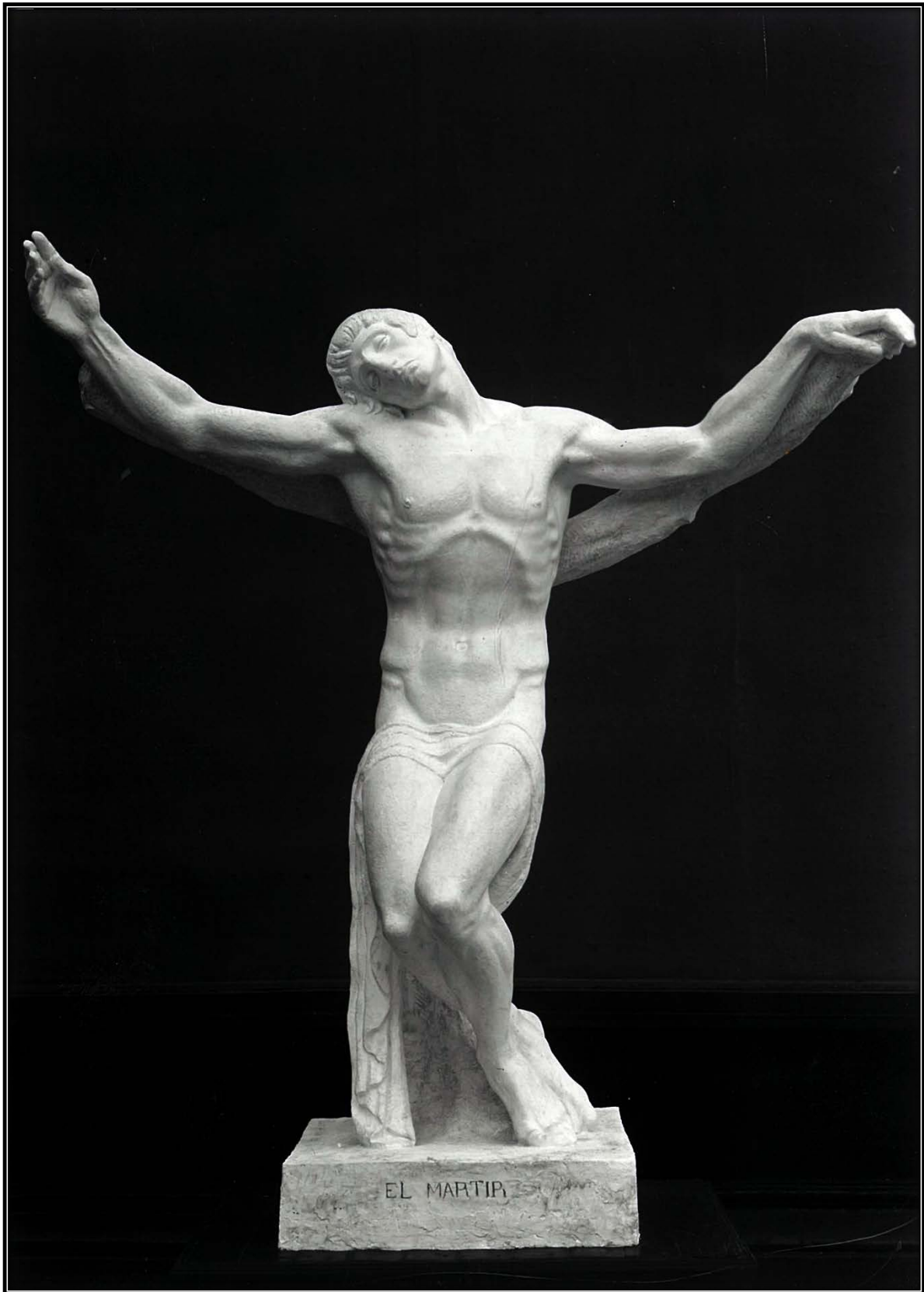
Los miembros del jurado ya conocían al escultor; a quien le concedieron una década antes la Pensión Piquer. Es el caso de Aniceto Marinas y José Francés, quienes estuvieron presentes en ambos. En la misma muestra destacaron los trabajos de los escultores valencianos Francisco Marco y Díaz Pintado, premiado con la Segunda Medalla, y Antonio Martínez Penella, galardonado al igual que nuestro escultor con la Tercera Medalla.

Por estas fechas, Octavio Vicent simultaneaba su quehacer estatuario con su trabajo en las fallas. Era un escultor incipiente *in illo tempore* y, como no disponía de recursos económicos para poder presentar el *San Sebastián* en mármol, tuvo que presentarlo en escayola. Su labor como artista fallero precisamente le permitió sufragar la presentación de obras de su primera etapa profesional al concurso nacional de Escultura. Eso mismo ocurriría dos años después con las *Aguadoras*.

La falla que venía realizando paralelamente este mismo año, fue titulada *El entierro de la sardina* de Goya⁵¹⁸ de la plaza San Jaime, con la que ganó el segundo premio. La temática goyesca no es baladí, ya que la tipología femenina goyesca fue incorporada a algunos caracteres físicos de sus féminas, como adivinaremos más adelante en las *Aguadoras*.

Para Vicent, el hecho de concurrir al premio nacional de Escultura –en este caso, con el San Sebastián- constituía un objetivo a conseguir en su carrera artística. Nuestro escultor jerarquizaba claramente la actividad profesional: para él, lo que contaba eran los premios que otorgaba la Dirección General de Bellas Artes, y concurrió en búsqueda de los máximos galardones.

⁵¹⁸ *Dígame*, Madrid, 20 de marzo de 1945: *Las "Fallas" premiadas*.



Octavio Vicent tenía junto a su taller una pequeña dependencia a modo de santuario donde el escultor en su desarrollaba la temática escultórica que le causaba mayor admiración tras ser el escultor más doncel pensionado en su reciente estancia transalpina, residiendo en Florencia.

La obra *El mártir* es un claro ejemplo de la experimentación magistral de su incipiente andadura artística como escultor, donde Vicent demostraría la consumada formación heredada del taller paterno, a la vez que marcaba el sesgo clasicista por el que sería caracterizada su producción.

Octavio Vicent se inclinó siempre por una dedicación verdaderamente escultórica. De hecho, mientras realizaba su labor como artista fallero, contaba en su propio taller con un pequeño "santuario" donde atesoraba su quehacer artístico hacia aquello que verdaderamente le satisfacía, y al que velaba toda su atención.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El dramatismo manierista invade toda la composición. La figura describe un movimiento mixtilíneo truncado formado por las extremidades inferiores y el cuello, la cabeza, brazos, antebrazos y manos.

En primer lugar, la cruz se ha arqueado formando un arco cóncavo, una concavidad sobre la que establece el plano superior, una línea paralela combinada con las líneas quebradas. Aunque el torso se mantiene recto, sin embargo hay una torsión del rostro, totalmente vencido por la inexistencia de hálito vital, hacia la izquierda del espectador; mientras que las piernas se quiebran hacia atrás y en sentido oblicuo hacia la derecha.

El cuerpo, cadavérico, pero conservando la musculatura -entre el dolor físico y el goce supraterráneo-, contribuye a acentuar el *pathos*, sobre todo por la caja torácica y por un diafragma hundido, construido a manera de doble parábola con dos centros de compás diferentes. Pese a ser una figura delgada, la musculatura, rígida, permite adivinar el *rigor mortis* de la dolorosa muerte del santo.

La figura esta levantada sobre un edículo y la composición recuerda -por las líneas violentamente quebradas en las extremidades inferiores y el rostro- a un híbrido entre la *Pietà Palestrina* y la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel, que seguramente debió contemplar nuestro escultor en la ciudad del Arno. De este modo, la disposición superior -del torso y la cabeza-, está íntimamente relacionada con la *Pietà Palestrina*; mientras que el desplome de las piernas inertes se asemeja a la *Rondanini*.

No es la única ocasión en que Octavio Vicent se inspira en motivos compositivos miguelangelescos. Años después, realizaría una *Piedad* en bronce (68 x 33x 32 cm), -perteneciente en la actualidad a la colección Ciriaco-, que adopta un esquema compositivo y un dramatismo expresivo similar; aunque, esta vez, aunaría la *Pietà Palestrina* y la *Pietà Florentina* del escultor capresino.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent presenta la obra *El Mártir* a manera de un Cristo muerto. De hecho, aunque es también conocida como *San Sebastián*, no encontramos en ella referentes iconográficos de los dedicados habitualmente al santo narbonense.

En efecto, según la tradición del santo, venerado por la Iglesia católica y ortodoxa, San Sebastián fue un soldado del ejército romano y del emperador Diocleciano, quien –desconociendo que era cristiano- llegó a nombrarlo jefe de la primera cohorte de la guardia pretoriana imperial. Aunque cumplía con la disciplina militar, San Sebastián no participaba en los sacrificios paganos, por considerarlos idolatría. Como cristiano, ejercitaba el apostolado entre sus compañeros, visitando y alentando a otros cristianos encarcelados por causa de su religión. Acabó por ser descubierto y denunciado ante el emperador Maximiano Hercúleo (amigo de Diocleciano), quién le obligó a escoger entre continuar siendo soldado o bien seguir a Jesucristo.

Como el santo escogió seguir a Cristo, el emperador le condenó a morir asaeteado. Así, los soldados lo llevaron al estadio, lo desnudaron, lo ataron a un poste, y lanzaron sobre él una lluvia de flechas, dándolo por muerto. Sin embargo,

sus amigos se acercaron y, al verlo todavía con vida, lo llevaron a casa de una noble cristiana romana llamada Irene, que le curó de sus heridas. San Sebastián volvió a presentarse de nuevo ante el emperador, quién, desconcertado, mandó que lo azotasen hasta morir, y los soldados cumplieron esta vez sin errores la misión, tirando su cuerpo en un lodazal. Fue enterrado en la catacumba que lleva su nombre sita en la Vía Apia. Los hechos que condujeron a su muerte acaecieron en el año 288. Su festividad se celebra el 20 de enero.

La obra de Octavio Vicent huye de los elementos asociados al "Apolo cristiano". Así, el santo no tiene clavadas las flechas del martirio, y tampoco está atado a una columna, árbol o poste. *Item* más: San Sebastián, según cuenta la tradición cristiana, se encontraba con vida tras ser asaeteado. Por esa razón, se le ha representado en la Historia del Arte como un mártir vivo y sufriente. Sin embargo, la interpretación de Octavio Vicent nos remite a un Cristo muerto que pende sobre la cruz, momentos antes de producirse el descendimiento y ser acogido por los brazos maternales, la Piedad.

Ha menester recordar que Carmelo Vicent -a través del maestro Ponsoda- inculcó en su hijo Octavio la dedicación a la talla imaginera, una producción que contaba con numerosas representaciones de Cristo. Carmelo Vicent realizó una Piedad en 1941 y fue galardonado ese mismo año por su Cristo Yacente con la Primera Medalla de la Exposición Nacional de Escultura. De este modo, nuestro escultor asimiló la técnica y tradición asociadas a Cristo en la Cruz.

Así mismo, Octavio Vicent, tras su estancia en Florencia, regresó imbuido de admiración por los maestros italianos, un aspecto que vino a completar la interpretación del joven artista y fusionar la tradición inculcada del taller paterno con la herencia clásica, en este caso renacentista.

6.3.- LA MÚSICA SACRA Y LA MÚSICA PROFANA

1948, bronce, 368 x 150 x 14 cm, ambos paneles. Museo de Arte Reina Sofía (escayolas originales). Museo de Bellas Artes San Pío V (copia vaciada en bronce). Museo de Medallística Enrique Giner (otra copia vaciada en bronce).⁵¹⁹

Este doble relieve es considerado una de las más destacadas aportaciones en la producción de Octavio Vicent, pues ya era un escultor virtuoso.



Boceto

Dotado de una sólida formación, Octavio Vicent se adentra en la pedagogía como profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y ganó la cátedra de modelado en San Carlos. El clasicismo escultórico ya marcaba la estela a seguir de sus obras posteriores; el viaje a Italia y el contacto con las obras griegas le reportaron la base de su estilo.

Creo que estamos ahora en una época artística análoga a la de Donatello. Es decir, que cualquiera de nosotros puede llegar a ser un Miguel Ángel [...] Considero los ciclos artísticos como curvas que suben y bajan, o sea, como cumbres y valles. Ahora estamos en un valle, no desde

519 Durante el proceso de fundición, en 1974, el modelo original en yeso se perdió.

luego en el más profundo, subimos ya. Por lo que a mí respecta, creo haber encontrado el camino.⁵²⁰

La formación del autor y la consideración de sus relaciones personales incrementan el interés de estos relieves más allá de la representación plástica. Su temática, la música, se convierte en el objeto esencial de las composiciones. En este caso, el aspecto esencial a tener en cuenta parte de un ámbito familiar. Casado con Trinidad Palau Granell, sus contactos con el compositor Manuel Palau Boix, a la sazón suegro de Octavio Vicent, consolidan una continua relación de afinidad entre los gustos de ambas familias.⁵²¹ Vinculados por un creciente interés artístico, tanto el músico como el escultor mantenían largas conversaciones e investigaciones vinculando ambos temas, formando una alianza perdurable que encuentra su reflejo en estos relieves. En estos relieves advertimos el ritmo, la melodía y las cadencias; es este carácter de entonación el que convierte esta obra en esencial, la delicadeza musical exaltada en el temperamento escultórico del artista:

Me lo sugirió el ambiente. Soy hijo político del maestro Palau y estoy con frecuencia en su casa. Mi idea primitiva no fueron estas ninfas, sino unas labradoras junto a un árbol, pero tuve en cuenta las conveniencias de la Nacional y modifiqué el tema ideado para demostrar mi dominio del desnudo.⁵²²

Octavio Vicent ya había concurrido en anteriores ocasiones a la Exposición Nacional de Bellas Artes con diversas obras. La primera de ellas, el Monumento a los dioses (1944). Con la segunda, El mártir / San Sebastián consiguió la tercera medalla. Cuatro años después, fue galardonado con la segunda medalla en 1948, por la presentación de estos relieves emparejados, La música sacra y la música profana.

⁵²⁰ Blas Galende: "Sus galardones profesionales y su devenir artístico. Salvador Octavio Vicent, otra segunda medalla de escultura". *Levante*, Valencia, 14 de noviembre de 1948.

⁵²¹ Entrevista con Alfonso de la Ossa. Abril, 2003. Su discípulo, conocedor de las inclinaciones del maestro, afirma la dedicación de este a la temática musical y como ésta sintonizaba con sus realizaciones artísticas.

⁵²² Blas Galende: "Sus galardones profesionales y su devenir artístico. Salvador Octavio Vicent, otra segunda medalla de escultura". *Levante*, Valencia, 14 de noviembre de 1948.

Los relieves originales, en yeso, fueron adquiridos por el Estado al precio de 10.000 pesetas. Se conservaron en el Museo de Arte Moderno de Madrid hasta su fundición.⁵²³

Realizados originariamente en arcilla, estos relieves los transformó al yeso para finalmente fundirse en bronce. Como hemos explicado en las técnicas, Octavio Vicent gustaba de los procedimientos del modelado para potenciar las carnosidades de la escultura. Por eso, el artista acentuó los efectos ópticos del relieve en la experimentación pictórica de los contrastes. De esa manera, destacó la diversidad de las texturas entre las figuras principales y los elementos accesorios, desde la organicidad de los perfiles de las ninfas a la rugosidad en los pliegues de los hábitos conventuales:

Es una obra bien lograda, tanto en sus proporciones como en el sentimiento expresado en los rostros de las figuras y en el tocado de los paños [...] El conjunto del relieve por Octavio Vicent es una buena labor que se advierte poco en los demás de la exposición.⁵²⁴

Conforme se habla de sonidos como colores, también se logran sinfonías de tonos de luz y figuras que en su disposición armoniosa vienen a reflejar la serenidad o la exaltación lírico-musical. Ciertamente, en ocasiones, la música encuentra en las artes plásticas el símbolo preciso. Esa constante histórica que es la relación de unas artes con otras debe tener su causa.

En las representaciones de Bayreuth, Wagner quiso sustraer la orquesta a los ojos del público para convertirle en puro auditor. Según él, la presencia de ejecutante y director podía estorbar la más perfecta compenetración con la música. Tal peligro está absolutamente conjurado en las artes plásticas. El contemplador de un cuadro o de una escultura que a la música se refiera puede resultar sublime oyente. La sugestión es muy capaz de suscitar intuitivamente armonías que nos entran por los ojos.⁵²⁵

La muestra, ubicada en el Palacio del Retiro de Madrid, albergó 651 obras, de ellas 93 fueron esculturas, y 21 obras de autores valencianos. Octavio Vicent

⁵²³ DE PANTORBA, B.: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. Madrid, Alcor, 1948, p. 416.

⁵²⁴ Blas Galende: "Sus galardones profesionales y su devenir artístico. Salvador Octavio Vicent, otra segunda medalla de escultura". *Levante*, Valencia, 14 de noviembre de 1948.

⁵²⁵ *Pentagrama*, Valencia, marzo-abril de 1953, nº 2.

concurrió al concurso con artistas de reconocido prestigio en aquél momento, tales como Ignacio Pinazo, que presentó *Enigma*; Francisco Lozano; Esteve; Antonio Martínez Penella, con *Amanecer*; Ernesto Furió con un aguafuerte, José Peresejo; Marco Díaz Pintado; Francisco Marcos, presentó el grupo *Némesis*; Carmelo Pastor, con un busto; Fulgencio García López presentó *Muchachas junto al mar*; el alicantino Sempere Sanchis, presentó *Vendimia*; Gutiérrez Frechina, un retrato; Pastor Pla, un *Torso de bañista*; Amelia Bueso, un detalle para fuente; Luisa Granero Sierra, con *Desnudo*; Benjamín Mustieles con *Muchachas recogiendo el pelo*; Vicente Torró Simó con *Dolor*, Hervás Benet con *Cristo yacente*; Manuel Silvestre de Edeta, *Retratos de Amparín y Luisita*; Amadeo Gabino con un bronce titulado *Bailarina*; Tomas Ferrandiz, el retrato de Trini; Mariano Rubio con *Busto de Mariano Benlliure*; Juan de Ávalos, con *Héroe muerto*. Otros escultores fueron Ballester Besalduch, Francisco Macías, Oscar Caprotti, Arturo Bayarri, Pascual Sempere, Amadeo Ruiz Olmos, Francisco Bolinches, Enrique Casterá, Carmen Jiménez Serrano con *Juanito*, Jacinto Higuera Catedra con *Retrato de mujer*, Antonio Torres Clavero con *Prometida* y Juan González Moreno con *Muchacha*.

La primera medalla de la sección de escultura la obtuvieron, *ex aequo*, Ignacio Pinazo Martínez por *Enigma*, y Juan Luis Vasallo Llopis por *Gades*. Octavio Vicent obtuvo la segunda medalla, junto a Antonio Martínez Penella por *Amanecer*, y Carmen Jiménez Serrano por *Juanito*. Las terceras medallas fueron otorgadas a Luisa Granero Sierra por *Desnudo*, a Jacinto Higuera Catedra por *Retrato de mujer*, a Antonio Torres Clavero por *Prometida*, y Juan González Moreno por *Muchacha*. El diario *Levante* defendió, -a nuestro juicio, con mucho sentido común-, la necesidad de que ambos relieves estuviesen siempre hermanados:

Ni una ni otra representan aisladamente la idea del escultor; mejor dicho, Las ideas múltiples que Vicent, el joven ha conseguido aprisionar en la obra entera. Es al ver este díptico, nada más verlo de pronto, cuando nos damos cuenta del crimen estético que supondría su mutilación. El tema musical, estupendamente realizado, es una magia de síntesis expresiva. Todo un dilatadísimo periodo de civilización y cultura resumido con tan sencilla naturalidad. Toda la historia sentimental y cultural del hombre en ese genio de suspendida gracia [...], y en este otro de "fratelli" cantores en elevada inspiración divina [...]. Miles de personas desfilaron

en la Nacional por el vestíbulo donde la obra [...] fue entronizada sola y magnífica entre cortinajes de terciopelo verde.⁵²⁶

Los relieves fueron expuestos en el Museo de Bellas Artes de San Pio V en su homenaje póstumo, entre el 20 de julio y el 3 de septiembre del año 2000, en tanto se consideraban entre los más significativos en la producción del artista.⁵²⁷

LA MÚSICA PROFANA



⁵²⁶ Blas Galende, Sus galardones profesionales y su devenir artístico. Salvador Octavio Vicent, otra segunda medalla de escultura. Reportajes de Levante, 1948.

⁵²⁷ Catálogo Octavio Vicent.

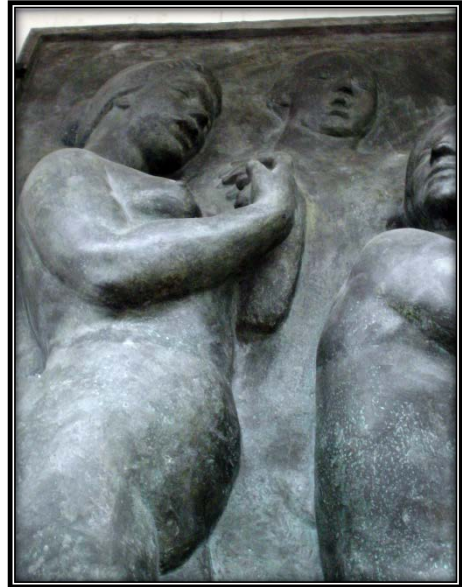
ESQUEMA COMPOSITIVO

La composición, de cuatro figuras, representa ninfas, según declara el propio escultor. Tres de ellas miran al espectador. Una, está en escorzo casi completo. El relieve respira serenidad y sosiego, a pesar del movimiento que impulsa la directora del conjunto con la mano alzada,

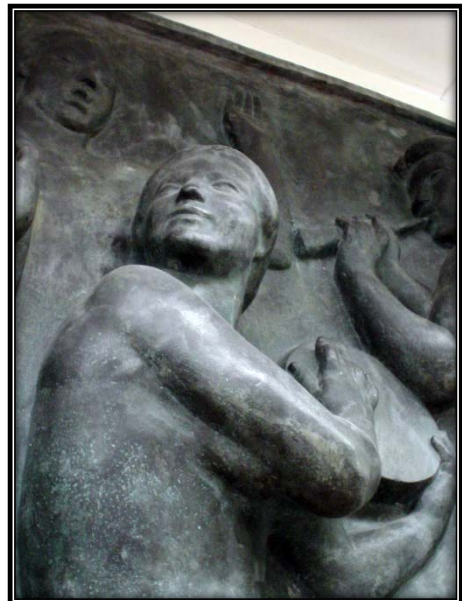
El eje del relieve es la Venus sentada sobre un recurso artístico: un tronco de árbol severamente podado, del que brotan a mitad del mismo unas hojas alancetadas de peciolo corto.

El tronco muestra una hendidura que es en realidad la bisectriz que divide en dos mitades el relieve. Esta hendidura o eje prosigue por la región iliaca y continúa imaginariamente hasta la barbilla y la nariz de la figura sedente.

De las cuatro figuras, dos están en altorrelieve: la figura sedente que toca un *pandorion* y la ninfa en escorzo que nos da la espalda ejecuta un *aulos* griego, ésta última en escorzo de tres cuartos. La ninfa de la izquierda del panel, que representa la música vocal, parte del altorrelieve pero se adentra en el mediorrelieve. Por último, la figura que dirige el trio se mantiene frontal en un *rilievo schiacciato* donatelliano. La figura de la izquierda, la cantante, nos la expresa de perfil al igual que la figura central, que nos muestra su rostro al contorsionarse mirando a la ninfa vocal.



Música profana. Detalle



Música profana. Detalle

La disposición de las mismas está heredada de la armonía musical donde tres voces van en una misma dirección ascendente y la otra marcha por movimiento



Música profana. Detalle

contrario descendente, para que de este modo el resultado armónico sea eufónico. Empero, no obstante, encontramos otros muchos ejemplos en el arte de la estatuaria, sobre todo en aquellos movimientos de izquierda a derecha. Así, tres figuras se agrupan en la izquierda, mientras que la *auleta* permanece independizada a la derecha.

ICONOGRAFÍA

El relieve nos traslada a la música de la Antigüedad helénica y su organología, a través de la alegoría de las ninfas.

La ninfa de la derecha interpreta un instrumento aerófono: se trata de una *auleta* que tañe un *aulos* griego u oboe doble; aunque no puedan adivinarse los orificios de la salida del aire -a excepción del pabellón-, en ambos tubos. Implica una precaria diafonía o una superposición de dos líneas melódicas. Este doble instrumento de lengüeta era característico en la antigua Grecia. Según la mitología, fue inventado por la diosa Atenea para imitar el treno funerario de Medusa quien, nada más tañerlo lo lanzó a lo lejos, porque se percató que el tocar este instrumento deformaba sus rasgos. Relacionado así mismo con el culto orgiástico a Dionisio y Cibele, el *aulos* estaba enfrentado en Grecia iconográficamente a los instrumentos de cuerda, usualmente contrastado a la lira de Apolo, como puede observarse en el relieve praxiteliano de poetas cantores acompañados de instrumentistas. *Item* más, la disposición iconográfica del *aulos* ya la encontramos representada en relieves y pinturas egipcias.

La *auleta* está inspirada en el relieve lateral del *Trono Ludovisi*.⁵²⁸ Fechado durante el decenio 470-460 a.C, la reproducción en escayola de esta obra se

⁵²⁸ En esta tesis doctoral aportamos una fotografía en donde Octavio Vicent se retrata junto al *Trono Ludovisi*.

encontraba en el Museo de Reproducciones Artísticas, ubicado en el Casón del Buen Retiro de Madrid hasta el 23 de marzo de 1961,⁵²⁹ en donde Octavio Vicent tuvo ocasión de visitar, contemplar y estudiar. El mismo escultor reconoce la admiración que le suscitaban las obras helénicas reproducidas en este museo.

La ninfa central golpea un instrumento membranófono: se trata en esta ocasión de un *pandorion*, ya que no posee sonajas ni cascabeles en el bastidor. Antiguamente, este instrumento contenía en su interior semillas, *dayron* o cualquier pequeño objeto que contribuyese al sonido, producido al chocar contra la piel de membrana animal. En estos instrumentos de piel animal -y el *pandorion* no es una excepción-, el sonido es más grave cuanto mayor es el diámetro del instrumento.

Acaso las ninfas pudieran simbolizar las musas heliconiadas. En este caso, la que toca el aulos junto con la que golpea el *pandorion* podrían aludir a la musa Euterpe, que encarna la música instrumental. En contraposición a éstas, la ninfa que canta podría asimilarse a la musa Erato. Por su parte, la ninfa que mira hacia nosotros en bajorrelieve *schiacciato* podría interpretarse como una suerte de Apolo Musageta, en tanto que directora del coro y de la orquesta y, por ende, vincualada al patrón de la Música. Así mismo, remite a los ángeles músicos de la cantoría florentina de Lucca della Robbia.

Sorprende el hecho de que no exista ninguna ninfa con un instrumento cordófono, como la lira o la cítara, instrumentos que simbolizan al dios Apolo. Tal vez esto puede interpretarse como que Octavio Vicent quiso acentuar el carácter profano de la música suprimiendo cualquier instrumento alusivo al culto religioso o deífico.

La elección de las posturas oscila entre el arte griego y el renacentista. La *auleta* y la percusionista están más entroncadas con el arte fidiaco y praxiteliano,

⁵²⁹ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes Y Archivos, 1984, pp. 13, 70 y 71.

mientras que la directora del conjunto con su gesto tan expedito y alegre recuerda más a las cantorías donatellianas.

Por lo que a la cantante respecta, encontramos en ella un acento hispánico. Los emocionados gestos con sus manos, entrecerrándolas y acercándolas a su pecho como si tañese castañuelas, recuerdan a las tonadilleras y *cantaoras* españolas. El manierismo en las manos de la ninfa evocan las maneras aflamencadas de la época de Pastora Imperio, Dora la cordobesita o la Niña de los Peines, remitiéndonos a la femenina sensualidad de las figuras de Julio Romero de Torres, quién las retrató a todas ellas. En suma, puede entenderse como una exaltación de lo que entonces se defendía como *raza hispánica*.⁵³⁰ Cabe agregar que Julio Romero de Torres fue profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y profesor de Salvador Dalí,⁵³¹ de quién heredó este último el manierismo de sus manos, las imágenes dobles y espectrales, según Jaime Brihuega.⁵³² A título de curiosidad, Octavio Vicent ingresó en la Escuela de San Fernando el mismo año del óbito de Romero de Torres, y las tipologías femeninas de éste estaban aún muy en boga. Contribuyen a este referente y son reveladores los peinados, sencillos, con surco o hendidura central que les procura simetría y recogidos en la nuca con un topo. Recuerdan mucho a los peinados femeninos del pintor cordobés.

Sin embargo, un antecedente, reconocido por el propio escultor, es Arístides Maillol, quien realizaba peinados muy similares. Esta última hipótesis, más sencilla, parece la más lógica. De hecho, Octavio Vicent alude a la elegancia clásica fidiaca y *quattocenttista*: "Yo persigo en mis obras no solamente la perfección de las formas sino la síntesis de todo lo que me precede en un canon de serenidad clásica".⁵³³

⁵³⁰ Pastora Imperio protagonizó "La reina de una raza" (1917).

⁵³¹ Recordemos que Octavio Vicent materializaría más adelante un diseño fallero de Salvador Dalí.

⁵³² *Diario de Córdoba*. Córdoba, 6 de abril de 2003.

⁵³³ Blas Galende. Sus galardones profesionales y su devenir artístico. Salvador Octavio Vicent, otra segunda medalla de escultura. *Levante*, "Reportajes", Valencia, 30 de abril de 1948.

LA MÚSICA SACRA



ESQUEMA COMPOSITIVO

Contrapuesta simétricamente al relieve dedicado a la Música profana, encontramos de nuevo una composición de cuatro figuras, tres figuras a la derecha y una a la izquierda que equilibra el conjunto.

La figura central toca un *armonio*, instrumento que además de definir el eje central del grupo proyecta un *mezzoescorzo* acentuado. Sentado en una banqueta

elaborada, acompañado de las otras tres figuras, dos de perfil y una en *schiacciato* donatelliano al fondo y totalmente frontal.

Los monjes cantan la partitura del teclado dirigidos por el *sochantre*, de espaldas y con el escorzo más acentuado, y con la mirada concentrada en los tetragramas gregorianos.



Música sacra. Detalle

Hay un doble eje compositivo, uno de ellos marcado por la diagonal que establece el armonio, y el otro vertical, que aísla la figura de la que pende el rosario, ubicada a la derecha, reforzado por el hábito de este cantante.

ICONOGRAFÍA

La *Música Sacra* nos remite al universo del canto gregoriano y la *Schola Cantorum*. El relieve presenta a cuatro frailes ataviados con el hábito franciscano, característico de la pobreza seráfica. Los religiosos son reconocibles por sus hábitos y, una vez más, el corte de pelo. Es obvio que constituyen un grupo muy reducido de miembros del coro, tan solo dos coristas, un instrumentista y un *sochantre*. Un



Música sacra. Detalle

coro gregoriano es mucho más numeroso, para poder cumplir la triple estructura del canto, a saber, antifonal, responsorial, y salmódica o de interpretación directa.

El relieve desprende serenidad y concentración. Todos ellos están pendientes de la música y solo el que toca el *armonio* sigue la indicación

quironímicas del sochantre, quien sigue la evolución de la línea melódica gregoriana con sus manos.

El franciscano que tañe el armonio ejecuta una semiescala con su mano izquierda, partiendo de la nota Do. Probablemente se trate de un armonio porque el teclista embute excesivamente los pies para accionar los pedales que insuflan de aire al instrumento. El *harmonium*, similar al órgano, aunque sin tubos y de menor tamaño, se originó en Alemania a principios del siglo XIV. Cabe hacer hincapié en que el armonio fue concebido originariamente como un instrumento doméstico, y en este sentido, la escuela holandesa se caracteriza por el amplio repertorio dedicado a esta temática, patente en las obras de Vermeer de Delft. Federico Soro, en la revista *Pentagrama*, alude a esta referencia:

Si de las representaciones religiosas de la música pasamos a plásticas profanas, la escuela holandesa -eco de riquezas y bienestar social- nos introducirá en la paz de los hogares mediante el júbilo amplio o reducido, luminoso o recoleto, de instrumentos y voces.⁵³⁴

El armonio es un instrumento de viento de lengüeta libre. Su teclado controla mediante válvulas el paso del aire merced a unas lengüetas metálicas que producen el sonido. La entrada del aire se produce por medio de fuelles, accionados mediante pedales por el mismo intérprete. En aras de conseguir un sonido uniforme, el aire de los fuelles pasa a un fuelle intermedio denominado "secreto" o "reservado", que mantiene una presión constante.

Las manos del instrumentista de tecla -así como las del cantante-, son muy delicadas; frente a un cierto manierismo del *sochantre*. La postura manual del



3Música sacra. Detalle

⁵³⁴ *Pentagrama*, Valencia, marzo-abril de 1953, nº 2.

cantante con el rosario, descansando sus manos sobre sus brazos, recuerda la disposición leonardesca en retratos como *La Gioconda*, *la Dama del Armíño*, etc.

Pese a la profunda catolicidad del relieve, la técnica del tratamiento de los paños combina el drapeado clásico griego por paralelas con un ligero movimiento del pie en el caso del *sochantre*, claramente inspirado en la procesión de las vírgenes Ergastinas Panatinaicas del Partenón, y por tanto de Fidias. En cambio, tanto el que tañe el *armonio* como el que lleva las cuentas del rosario están ataviados con unos hábitos más naturalistas.

Se trata de un oficio vespertino. Están interpretando la *Salve Regina* que se entonaba al término del rosario en el oficio de completas de la liturgia gregoriana. La *Salve Regina* está asociada al Ordinario y no al Propio de los oficios.

Mientras la *Música Profana* representa el orbe pagano helénico, la *Música Sacra* simboliza el universo cristiano. Ambos quedan armonizados en la idea renacentista de la *Concordatio*, ya empleada por los grandes artistas del *cinquecentto* como Rafael Sanzio de Urbino en la *Disputa de la Filosofía*, pintura mural al fresco en la *Stanza della Signatura* de las estancias vaticanas. Recordemos que la *Concordatio* es el deseo de maridar la sabiduría clásica pagana grecolatina con los valores cristianos del Renacimiento. Otro tanto sucedió con la *Falsafa* musulmana, por cuanto una serie de *falásifas* –Averroes, Avicena, Avempace, Abu-al-Nassir-Al-Farabi- aunaron la filosofía helénica con la religión musulmana y el Corán.

Para la crítica, Octavio Vicent supo aunar la serenidad del canto gregoriano con la noción clasicista:

El artista ha interpretado con feliz concepto y ejecución [...] el canto litúrgico en el que resplandece una dulce y sublime serenidad [...] en lucha actual contra la inquietud de los tiempos y con la resaca del clasicismo, que en escultura adquiere grandes proporciones.⁵³⁵

⁵³⁵ *Dígame*. Madrid, 15 de junio de 1948.

6.4.- AGUADORAS

1950. Bronce, 210 x 180 x 150 cm. Jardines del Real. Valencia.

Octavio Vicent se presentó con este grupo escultórico a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1950. Obtuvo el Primer Premio con esta composición. El escultor invirtió más de medio año para llevarlas a cabo. Como no tenía dinero para sufragar la fundición de las mismas en bronce, hubo de dedicarse a la realización de la falla de la plaza del Caudillo de 1949. De este conjunto estatuario se hicieron varias reproducciones en bronce, la última de ellas la que fue ubicada en los Jardines del Real por encargo del Ayuntamiento de Valencia en 1972.





Boceto aguadoras

El 12 de noviembre de 1969, Rafael Farreres –a la sazón Teniente de Alcalde, Delegado de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos- presentó una moción en donde informó del ofrecimiento gratuito por parte de Octavio Vicent de donar dos estatuas originales en escayola, desnudos femeninos a mayor tamaño del natural, “con destino a la ornamentación de la fuente monumental que existía en la plaza de la Reina y la cual se proyecta colocar en los Jardines del Real”.⁵³⁶ La propuesta edilicia pretendía que las esculturas fueran fundidas en bronce a cargo de Luis Bravo Migueláñez, por importe de 135.000 pesetas. El arquitecto municipal, Emilio Rieta, redactó un informe favorable al ornato de la fuente a instalar en los Jardines

del Real, con el conjunto escultórico de Octavio Vicent. El mismo 12 de noviembre de 1969, la Comisión Permanente del Ayuntamiento, presidida por el alcalde-presidente Adolfo Rincón de Arellano, acordaba por unanimidad la propuesta.⁵³⁷

En diciembre de 1969, Octavio Vicent comunicó a la alcaldía que ya disponía de las esculturas fundidas en bronce y que se encontraban en su estudio, en la calle conde de Trenor. En esta fecha, ya ostentaba la máxima potestad edilicia Vicente López Rosat.⁵³⁸

El camino de ambas esculturas, sin embargo, aun sufrió algunas tribulaciones. Así, a comienzos del otoño de 1970, el Ayuntamiento recabó

⁵³⁶ Ayuntamiento de Valencia. Archivo Municipal de urbanismo, 1969. Exp. 835.

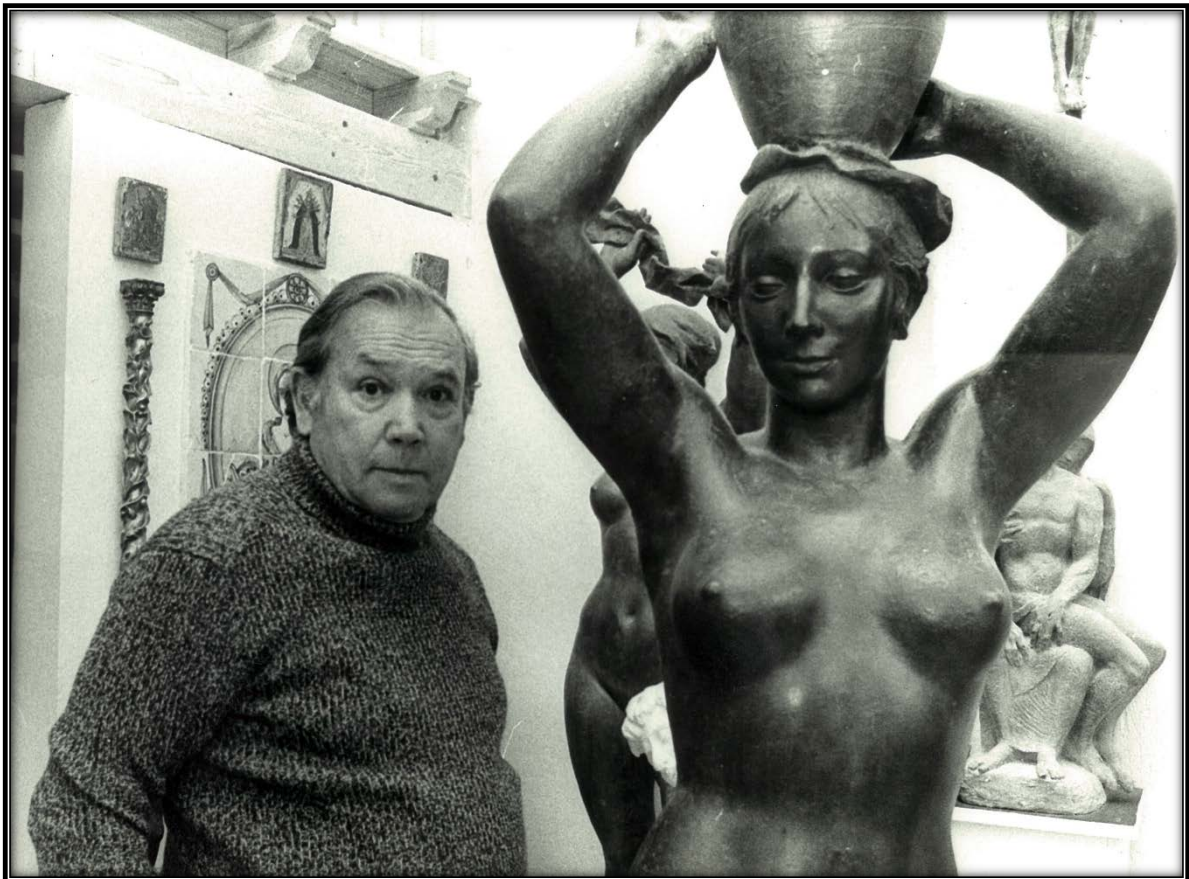
⁵³⁷ Idem.

⁵³⁸ DE LAS HERAS ESTEBAN, E.: *La escultura pública en Valencia. Estudio y Catálogo*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral inédita, 2003. p.419

información del arquitecto municipal Francisco García González sobre el destino de las estatuas. En fecha 27 de octubre de 1970, el arquitecto manifestó lo siguiente:

De ambas estatuas, una de ellas ha sido emplazada a título definitivo en el nuevo jardín realizado en Viveros. La otra figura en la Casa Consistorial, al fondo del pasillo que accede al Salón de la Chimenea, ignorando quien suscribe si tal destino es o no definitivo.⁵³⁹

Sabemos que en julio de 1970 ambas *Aguadoras* se ubicaban en otro emplazamiento en los mismos Jardines del Real, antes de ser ubicadas en el lugar definitivo que hoy ocupan. En primera estancia se encontraban en el exterior de la futura alberca.⁵⁴⁰

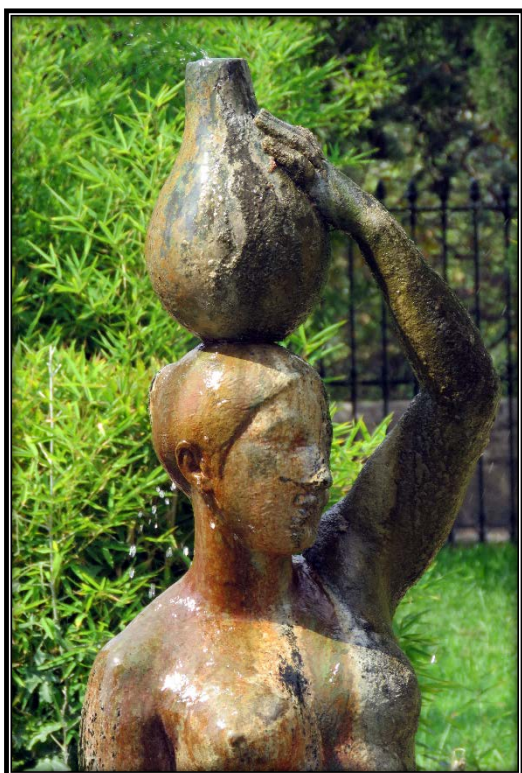


Octavio Vicent con una de las aguadoras

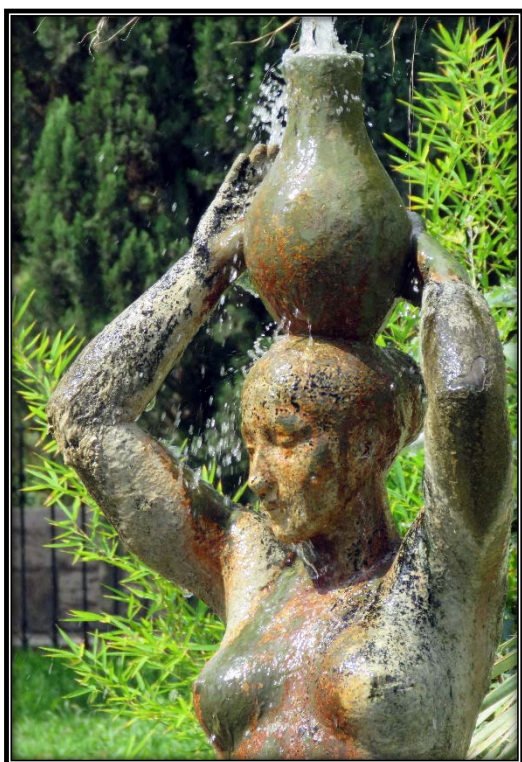
Dos años después, en octubre de 1972, las dos Aguadoras volvieron a encontrarse, ahora en su emplazamiento definitivo, en los Jardines del Real. Se levantó acta de la recepción definitiva de los trabajos de fundición y examen de las

⁵³⁹ Ayuntamiento de Valencia. Archivo Municipal de Urbanismo, 1969. Exp. 835.

⁵⁴⁰ *Las Provincias*, Valencia, 14 de julio de 1970, p.10



Aguadora. Detalle



Aguadora. Detalle

esculturas. Al acto, fechado el 21 de octubre de 1972, comparecieron un concejal en representación del Ayuntamiento, el arquitecto Emilio Rieta y el fundidor Luis Bravo Miguelañez, que fueron quienes inspeccionaron las esculturas.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El grupo escultórico de las *Aguadoras* se encuentra emplazado entre el espacio natural de los Jardines de Viveros de la ciudad del Turia, inmersas en el centro de una amplia alberca radial. Sendas efigies conforman dos estatuas independientes en que ambas parecen sin embargo formar un binomio en el que platican entre sí. Las dos estatuas, de tamaño mayor que el natural y realizadas a la cera perdida,⁵⁴¹ portan ánforas sin asas mediterráneas -de tradición greco-púnica- de agua, sobre su cabeza. Una de las Venus la sujeta con las dos manos alzadas, mientras adelanta el pie izquierdo, apoyado sobre una piedra, y flexiona la rodilla. La otra, por el contrario, sujeta su ánfora solo con la mano izquierda, mientras que la mano derecha descansa sobre la región femoral.

La figura que sujeta el ánfora con las dos manos, muestra un *contrapposto* que

⁵⁴¹ GIL SALINAS, R. y PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2001, p. 127.

recuerda a la escultura griega de la época clásica, concretamente praxiteliana. Por el contrario, su *partenaire* mantiene el brazo derecho con una línea de fuga cerrada siguiendo una disposición helénica un tanto más fidiaca.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent combina la herencia clásica helénica con algunos guiños a la cultura hispana y mediterránea. Así, interpreta las *Aguadoras* como Venus clásicas. La figura de Venus se asocia también a la primavera y a ella estaba dedicado el mes de abril, durante el cual retoñan las plantas y las flores, un elemento que Octavio Vicent siempre asocia a sus monumentos.⁵⁴²

Así, la aguadora que solo levanta su brazo derecho guarda una cierta similitud con la Venus de Frejus, cuya copia en escayola estaba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas del Casón de Buen Retiro de Madrid. El original está datado en la segunda mitad del siglo V a.C., probablemente una copia de la Afrodita de los Jardines, obra de Alkámenes, copia efectuada posiblemente en el siglo I a.C. La diosa Afrodita se cubre con una larga túnica, mientras que en Octavio Vicent aparece desnuda. Otra leve modificación postural en la realizada por Octavio Vicent es la inversión de los brazos. Así, mientras la diosa levanta su brazo derecho, en la Aguadora levanta el izquierdo.⁵⁴³ *Item* más, en el caso de Vicent la fémina nos remite a la *Venus de Cnido* praxiteliana como representación del amor, la belleza y la fertilidad, enalteciendo de este modo nuestro escultor a la mujer mediterránea.

En el caso de la aguadora que acarrea el ánfora sobre su cabeza con las dos manos, nos remite a la disposición de la Venus de Praxíteles. Es probable que la etiqueta que se le ha dado al artista de mediterraneísta esté en este caso justificada por cuanto estos desnudos fueron reinterpretados igualmente por el escultor catalán Josep Clará, en concreto en su obra *Juventud*, de 1928.

⁵⁴² ALMAGRO GORBEA, M. J.; *Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección General de Bellas Artes, 2002, p. 74. Op. Cit.

⁵⁴³ ALMAGRO GORBEA, M.J. *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 90. Op. Cit.

Empero, no obstante, Octavio Vicent aporta su marchamo personal. La complexión pélvica, de amplia concavidad lumbar y sacro-ílica, así como la carnosidad de las extremidades inferiores, nos remiten a un *modelo* de mujer española que se remonta a las majas goyescas. Es obvio que estos rasgos perineales se hayan genialmente refundidos con el modelo canónico de belleza clásica helénica.

Otro detalle, éste inconfundible, es la manera con la que las *Aguadoras* recogen sus cabellos: enrollado en la protuberancia occipital posterior, al estilo realizado por Arístides Maillol.

No quisiéramos concluir sin agregar un hecho artístico en absoluto baladí. La temática escogida guarda relación con la herencia escultórica paterna. En rigor, Carmelo Vicent desarrolló esta figura femenina con la que fue laureado con el Segundo Premio Nacional de Escultura de 1935 con el relieve *La moza del cántaro*. Del mismo modo, un año antes realizó una talla en madera en bulto redondo con título homónimo, sita en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Pero aún diremos más. Octavio Vicent cultivó sus féminas aguadoras en diversas etapas de su producción artística. Así, modeló una *Moza del cántaro* en 1950 (bronce, 114 x 26x 17 cm), antes emplazada en el Museo Octavio Vicent de Jijona muy similar a una de las que integran el conjunto escultórico de las *Aguadoras*.

De hecho, la aguadora que levanta únicamente un brazo guarda especial similitud, lo mismo que *La moza del cántaro*, con la talla imaginera realizada también en 1950 por José María Ponsoda Bravo -a la sazón maestro de Carmelo Vicent- y dedicada a *San Sebastián*, obra que se procesiona todos los años, y que es venerada en la parroquia de Santa Quiteria de Alcázar de San Juan.

6.5. - MONUMENTO A FRAY PEDRO PONCE DE LEÓN

Bronce y piedra caliza, Jardines del Real, Valencia. (1951).

La Sociedad de Sordomudos⁵⁴⁴ y el Centro Recreativo Silencio acordaron fusionarse el 12 de junio de 1950. Se creó entonces la Asociación Valenciana de Sordomudos. La fusión se alcanzó a raíz de la Asamblea Nacional, celebrada en Valencia en 1951, en la que se inauguró el monumento a Fray Pedro Ponce de León en los Jardines del Real. Esa asociación solicitó al alcalde de Valencia, Baltasar Rull Villar, erigir un pedestal y busto en memoria del ilustre benedictino en los siguientes términos:

Deseando erigir esta Sociedad de Sordomudos, un pedestal y busto en memoria de Fray Pedro Ponce de León, inventor de la enseñanza oral para sordomudos, según diseño que se adjunta y cuyo acto se celebraría conmemorando las bodas de plata de esta Sociedad, en el próximo mes de mayo, es por lo que suplica a V.E. se digne conceder el oportuno permiso para la instalación del mencionado busto, a ser posible en los Viveros municipales, ya que a juicio y criterio de la mayoría de los Asociados es el mejor punto y marco para tan bella obra.⁵⁴⁵

La Comisión de Monumentos suscribió el proyecto y propuso a la Comisión de Gobernación que aceptase el ofrecimiento de la obra escultórica, así como su instalación en el emplazamiento sugerido, dejando la designación del lugar exacto a la competencia de la Ponencia de Jardines. Se acordó la erección del monumento en los Jardines del Real el 25 de octubre de 1950.⁵⁴⁶

El monumento, inaugurado el 21 de mayo del año siguiente, se hizo coincidir en su fecha con la conmemoración de las bodas de plata de la Sociedad peticionaria.⁵⁴⁷ Está ubicado en la Rosaleda de los Jardines del Real. El pilar sobre el cual se alza el busto recuerda el evento inaugural, así como la labor del ilustre monje, en los siguientes términos: La Asociación Valenciana de Sordomudos al

⁵⁴⁴ Situada en la calle Sogueros nº 1, de Valencia. En la petición se adjuntaba el diseño del monumento.

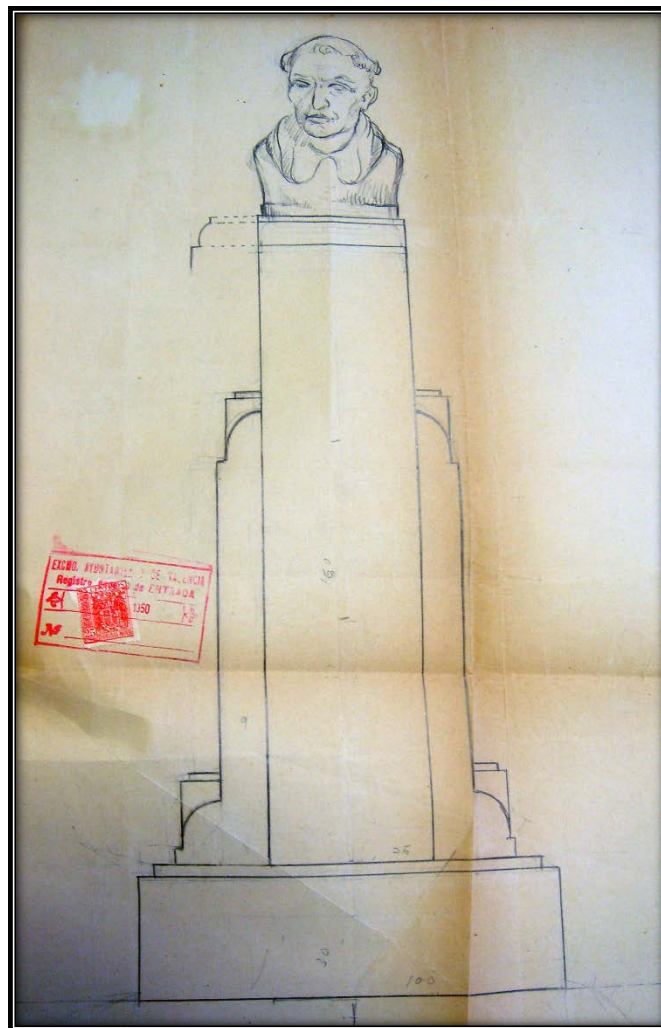
⁵⁴⁵ Archivo Histórico Municipal de Valencia. Monumentos, 1950, exp.23.

⁵⁴⁶ DE LAS HERAS ESTEBAN, E. La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2003.

⁵⁴⁷ A.H.M.: Archivo Municipal. Expedientes de monumentos, años 1950-1951. Año 1950. Expediente 23.

ilustre benedictino español Fray Pedro Ponce de León (1520-1584). Inventor del método oral puro para la enseñanza del sordomudo. Valencia, 21-5-51.

Como es lógico, la inscripción desconocía las recientes investigaciones biográficas acerca de la fecha de nacimiento del homenajeado, como luego veremos. Por esta razón, nos ha parecido oportuno documentarnos sobre el benedictino.



Boceto del monumento

Los homenajes escultóricos al benedictino leonés comenzaron ya en el siglo XIX. Así, el primero de ellos, fue el patrocinado por el Colegio Nacional de Sordomudos.

El Colegio Nacional de Sordomudos obtuvo el permiso fundacional de Carlos IV el 27 de marzo de 1802, y estuvo ubicado en un sitio con tanta solera como la

Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid.⁵⁴⁸ Reinando ya su nieta, Isabel II, y poco antes de comenzar el Sexenio Democrático, en 1866, se inauguró en esta institución, ahora denominada Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos de Madrid, un busto dedicado a Fray Pedro Ponce de León.

El benedictino Fray Pedro Ponce de León, llamado *El Venerable*, en atención a su vida ejemplar, nació en la localidad leonesa de Sahagún hacia el año de 1513.⁵⁴⁹

Algunas fuentes aseguran que fue hijo natural del navegante y explorador español Juan Ponce de León, nacido en San Servás (1460) y fallecido en La Habana (1521). Siguiendo esa aseveración, Fray Pedro Ponce de León disponía de casa y posesiones en la villa de Sahagún al ser de origen hidalgo, aunque pobre. Estas mismas fuentes afirman que el benedictino pudo ser concebido en 1514 en el trascurso de una estancia de Juan Ponce de León en España, antes de que el navegante partiese nuevamente a América, en el mes de mayo de 1515. Juan Ponce de León fue nombrado Gobernador de Puerto Rico, cargo que desempeñó entre los años 1510 y 1512. En ese periodo fundó la ciudad de San Juan (1511). El rey Fernando El Católico pidió a Ponce de León que fuera a descubrir nuevas tierras, y en 1512 partió rumbo al norte en busca de agua milagrosa que tenía el don del rejuvenecimiento de las personas, llegando a descubrir La Florida en el mes de junio de ese año.⁵⁵⁰

Fray Pedro Ponce de León tomaría los hábitos benedictinos en Sahagún de Campos el 3 de noviembre de 1526, a los trece años, aproximadamente. Pasó casi toda su vida en el monasterio burgalés de San Salvador de Oña, cenobio al que llegaría probablemente en el año de 1535 y donde fallecería, -como fecha más

⁵⁴⁸ BURGOS BORDONAU, E.: "Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España"- En: *Revista Complutense de Educación*, vol.16 nº 1, Madrid, 2005, pp. 183-193.

⁵⁴⁹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. P. Y CALVO POBLACIÓN, G. F.: "Ponce de León y la enseñanza de los sordomudos", en: *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días*. XV coloquio de Historia de la Educación. Pamplona, 29-30 de junio y 1 de julio de 2009, Universidad Pública de Navarra, pp. 627-638.

⁵⁵⁰ PARDO ASENSIO, E.: *Fray Pedro Ponce de León*. En: www.ceipponcedeleon.centros.educa.jcyl.es. Consultado el 29 de agosto de 2015.

aceptada hoy en día-, en 1584.⁵⁵¹ Juan de Miganjos, abad del monasterio en aquel momento, creyó que debía ser enterrado en el interior de la misma iglesia, al igual que los abades. Sobre su lápida aparece: "Aquí yace el venerable Padre Fray Pedro Ponce, digno de eterna memoria por el don que Dios le dio de hacer hablar a los mudos. Llegó el día en que se fundó su memoria, año 1589, a 29 de agosto".⁵⁵²



Detalle del busto

En el monasterio castellano de Oña, Fray Pedro Ponce ejerció la profesión de herbolario, "Procurador de Causas" (encargado de firmar los documentos de préstamos y arrendamientos entre el monasterio y los concejos campesinos cercanos), "Teniente Mayordomo", para la firma de contratos de arrendamiento, así como también fue miembro de la comisión para la reparación de los hospitales de Santa Catalina, San Lázaro y San Iñigo, todos ellos feudos del monasterio.⁵⁵³

⁵⁵¹ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M.P. Y CALVO POBLACIÓN, G.F.: "Ponce de León y la enseñanza de los sordomudos", en: *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días*. XV coloquio de Historia de la Educación. Pamplona, 29-30 de junio y 1 de julio de 2009, Universidad Pública de Navarra, pp.627-638. Op. Cit.

⁵⁵² PARDO ASENSIO, E.: *Fray Pedro Ponce de León*. En: www.ceipponcedeleon.centros.educa.jcyl.es. Consultado el 29 de agosto de 2015.

⁵⁵³ *Ibidem*.

El benedictino leonés se opuso a la teoría aristotélica en lo tocante a los sordomudos. El Estagirita defendía que los sordomudos nunca pueden llegar a hablar ni tampoco a tener ideas abstractas y morales. De hecho, Fray Pedro Ponce de León demostró su falsedad en la práctica, desmutizando a varios sordomudos de nacimiento, entre los que desatacaron Francisco y Pedro de Tovar, hijos de don Juan Sancho de Tovar y Velasco -marqués de Berlanga y Astudillo-, y sobrinos de Pedro IV Fernández de Velasco (ca.1485-10 de noviembre de 1559), Condestable de Castilla. Fray Pedro Ponce de León llegó más lejos; puesto que los mudos aprendieron a hablar, leer, escribir, e incluso estudiar canto y otras lenguas. Es considerado el iniciador de la *educación especial*; aunque no creara ninguna institución al efecto y tampoco dejase nada escrito. Se cree que escribió un libro al respecto, si bien se desconoce su paradero.⁵⁵⁴

Ponce de León trabajó con sordos *a nativitate*, lo cual se identificaba en su tiempo como una "sordera irreparable". Dado que era monje, dispuso de una serie de ventajas para enfrentarse, en el ámbito lingüístico, a la personalidad del sordomudo: hacia uso, al igual que los demás monjes del monasterio, de un lenguaje gestual muy similar al de los sordomudos. Es fácil comprender este extremo puesto que los cenobios monásticos empleaban el lenguaje de signos en los momentos de silencio obligatorio. A través del lenguaje gestual, Fray Pedro Ponce de León podía no solo comunicarse fácilmente con los sordomudos que se le acercaban, sino adentrarse en su personalidad y observar la normalidad de sus facultades, su capacidad de comprensión e inteligencia y sus deseos de comunicación y aprendizaje. En suma, el método de Ponce de León es fruto de la pedagogía humanista renacentista que otorgaba una gran importancia al lenguaje y que reconocía que los sordomudos tenían unas diferencias, sin menoscabar por ello su condición como seres humanos.

⁵⁵⁴ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M.P. Y CALVO POBLACIÓN, G.F.: "Ponce de León y la enseñanza de los sordomudos", en: *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días*. XV coloquio de Historia de la Educación. Pamplona, 29-30 de junio y 1 de julio de 2009, Universidad Pública de Navarra, pp. 627-638. Op. Cit.

El enfoque de Ponce de León es denominado "oralista", y ha trascendido hasta el siglo XXI. El fraile benedictino leonés, por otra parte, hizo una defensa de los derechos sociales e individuales de los sordomudos.⁵⁵⁵



Monumento completo

Otras fuentes aseguran que a Fray Pedro Ponce de León se le anticipó en varios años Fray Vicente de Santo Domingo (Domingo de Zaldo). Era éste un fraile jerónimo del monasterio riojano de La Estrella y fue quien educó al pintor Juan Ximénez Fernández de Navarrete *El Mudo* (1526-1572), quien había quedado sordo a la edad de dos años y medio y al que su familia le hubo enviado al monasterio de La Estrella para recibir del monje clases de dibujo y pintura. Fray Vicente de Santo

⁵⁵⁵ Idem.

Domingo no solo le enseñó el arte de la pintura, sino que también le enseñó a leer, escribir, contar y a pronunciar algunas palabras. A la vista de los progresos conseguidos por Fernández de Navarrete, fray Vicente de Santo Domingo aconsejó a sus padres que le enviaran a Italia con el fin de completar su formación, donde estuvo afincado en la década de 1550. Pasó incluso por la escuela de Ticiano. Teniendo en cuenta que Fernández Navarrete *El Mudo* estuvo afincado en Italia en estos años, ello hace suponer que su educación tuvo lugar unos años antes, y por tanto anterior a la que Fray Pedro Ponce de León desarrolló entre 1545 y 1546 con los hermanos Francisco y Pedro de Tovar.⁵⁵⁶

ESQUEMA COMPOSITIVO

El busto en bronce del benedictino leonés se alza sobre un pilar de piedra caliza que contiene la inscripción descrita anteriormente. El retrato de Fray Pedro Ponce de León mira un tanto ladeado, mostrando una cierta perplejidad. La disposición del busto es frontal, ajustada a las dimensiones del pilar.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent no tomó como fuente iconográfica el primer busto conocido de Fray Pedro Ponce de León. Éste fue obra del escultor D. J. Pagnucci, según recoge Juan Manuel Ballesteros, -director del Colegio de Sordomudos y Ciegos de Madrid en 1866-, cuando se presentó el busto que se colocó en el testero del Salón de Actos del citado Colegio.⁵⁵⁷

Creemos, por el contrario, que debió basarse en un monumento posterior, dedicado a Fray Pedro Ponce de León y a Juan Pablo Bonet. Éste último fue quien creó el primer tratado de fonética y logopedia, titulado "*Reducción de las Letras y Artes para hablar a los mudos*".

⁵⁵⁶ GASCÓN RICAÑO, A. Y STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, J. G.: *Historia de la Educación de los sordos en España y su influencia en Europa y América*. Madrid, Ed. Universitaria Ramón Areces, 2004, pp. 95 y 107-109.

⁵⁵⁷ BALLESTEROS, J. M. Discurso leído en el Acto de Inauguración del busto del monje (sic) benedictino Pedro Ponce de León en el Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos de Madrid. Madrid, imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos, 1866.

Nos referimos al monumento, inaugurado en Madrid el 6 de junio de 1920, y realizado por Manuel Iglesias Recio, el cual está ubicado en el Parque del Retiro, lugar que frecuentaba Octavio Vicent. El comitente de aquél monumento fue la Asociación de Sordomudos de Madrid, que dedicó el conjunto escultórico con ocasión del IV Centenario de la fecha de nacimiento de Fray Pedro Ponce de León que entonces se aceptaba. El autor del conjunto escultórico fue el salmantino Manuel Iglesias Recio, quién estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y se especializó en el género del retrato. Entre el boceto previo y la ejecución definitiva del monumento existe una pequeña variación, que radica en la disposición del brazo izquierdo del niño que acompaña al monje.⁵⁵⁸

En este conjunto escultórico de Manuel Iglesias Recio contemplamos al fraile benedictino enseñando a uno de hijos del marqués de Berlanga y Astudillo, utilizando el lenguaje de signos con su mano derecha. Tanto los rasgos faciales, como la torsión del rostro y el peinado monacal son similares al busto de Octavio Vicent, así como el hábito benedictino que lo viste.

Ha menester agregar -según el testimonio oral que hemos recogido en conversación con el discípulo predilecto de Octavio Vicent, el escultor Alfonso de la Ossa- que Vicent quiso representar a Fray Pedro Ponce de León como si de un sordo se tratase. En este sentido, a su sordera responde la mirada perpleja y circunspecta del benedictino leonés, al tiempo que Vicent confiere humildad al monje homenajead.

⁵⁵⁸ PANTORBA, B. DE: Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España. Madrid, Alcor, 1980. pp. 186-187, 197, 204 y 421.

6.6.- MONUMENTO A SAN JOSÉ ARTESANO

Mármol, 2,40 m de altura. Grupo escultórico. Monumento conmemorativo. Puente de San José. Valencia. (1950-1951).

El *Monumento a San José Artesano* se encuentra ubicado en la barbacana del puente de trece arcos escarzanos homónimo. Ha menester agregar que desde 1694 y hasta 1906, en este puente estuvieron las estatuas de Santo Tomás de Villanueva y San Luis Bertrán, sitas en la actualidad sobre los tajamares o partidores de flujo del puente de la Trinidad.⁵⁵⁹ Este puente no fue conocido siempre como San José, sino que la denominación original era "Palanca del Crematori", un puente estrecho de madera en cuyas inmediaciones se quemaban los ajusticiados de la Inquisición. La denominación de puente de San José proviene del año 1628. En aquél momento se estableció en la plaza contigua, en donde se planta hoy la falla de Na Jordana, el convento de las Carmelitas Descalzas bajo la advocación de San José.

El puente era denominado "de palanca" por su similitud con los puentes levadizos. Dos riadas afectaron su estructura. La primera, en 1487; y la segunda, que fue la que lo derrumbó, en 1517. El nuevo puente de piedra estuvo levantado en 1608, en donde fueron ubicadas las imágenes antes referidas hasta 1906, trasladadas ese año al puente de la Trinidad. El autor del nuevo puente de San José de principios del siglo XVII fue el *picapedrer* Guillem del Rey, a la sazón arquitecto de El Patriarca.

La iniciativa de erigir un monumento a San José nació en el seno de las fiestas josefinas. No en vano, las Fallas, -fiesta que celebra la llegada de la primavera y que podría enlazar con antiguas festividades paganas que simbolizaban el fin de la estación invernal-, están dedicadas al patrón del gremio de los carpinteros que es San José.

Según el diario *Levante-El Mercantil Valenciano*, fue iniciativa de la Comisión de la falla Doctor Olóriz / Fabián y Fuero, la cual hizo las gestiones a través de la

⁵⁵⁹ A.H.M. Archivo Histórico Municipal. Expedientes de monumentos. Año 1926. Expediente 29.

Junta Central Fallera para que, por suscripción popular entre las comisiones falleras, se sufragase el conjunto escultórico, cuya realización corrió a cargo de Octavio Vicent.⁵⁶⁰



Obra terminada. San José artesano

El acto de inauguración, el 19 de marzo de 1951, fue bautizado como “la primera obra permanente que legan a la ciudad nuestros falleros: la escultura de su Santo Patrono, erigida en el puente de su nombre”.⁵⁶¹ El acto estuvo presidido por

⁵⁶⁰ *Levante-El mercantil valenciano*, Valencia, 19 de marzo de 1998. p. 39.

⁵⁶¹ *Las Provincias*, Valencia, 15 de marzo de 1951, p. 10.

el ministro de Educación Nacional José Ibáñez Martín -a la sazón padre de la fallera mayor de aquél año, Pilar Ibáñez-; el arzobispo de Valencia, quién bendijo el monumento, doctor Marcelino Olaechea y Loizaga -al que Vicent le dedicaría después un monumento-; y el presidente de la Junta Central Fallera, Adolfo Cámara Ávila, quién, por cierto, sería más tarde director del diario *Levante*. Estuvieron presentes en el evento, lógicamente, las comisiones de fallas con sus falleras mayores y respectivas cortes de honor. Obviamente, no podía faltar la música. Las bandas de música interpretaron el pasodoble del maestro José Serrano Simeón, titulado El Fallero. Se da la feliz circunstancia que Octavio Vicent realizaría una de sus obras cumbres una década después dedicada al ilustre compositor de Sueca.

A este respecto, quizás convenga recordar la relación entre este pasodoble y las fallas. A principios de 1929, la Comisión de la Falla de la calle de la Paz acordó en una reunión realizar el encargo de dicho pasodoble a José Serrano para las fallas de aquél mismo año. El pasodoble sería la pieza obligada en un certamen de bandas que tendría lugar durante las fiestas de San José. Poco después, Serrano recibió la visita en El Perelló del industrial valenciano y amigo Emilio Vilella, quien propuso al maestro que aceptase el trabajo.⁵⁶² El pasodoble se ejecutó por vez primera dirigido por su mismo autor el 23 de abril de 1929.⁵⁶³

Creemos que el hecho de que recayese la labra del monumento en Octavio Vicent no es un asunto baladí. De acuerdo con Juan Ángel Blasco Carrascosa, se daba la circunstancia de que ya en 1940 Vicent ejercía el magisterio en el medio artesano de los carpinteros, en calidad de Profesor de la Escuela Sindical para Aprendices del Ramo de la Madera en la sede del Gremio de Maestros Carpinteros de Valencia.⁵⁶⁴

Pero aún diremos más sobre esta constelación de relaciones. Vicent estaba en contacto con el orbe fallero porque, como ya hemos visto en la biografía, su

⁵⁶² BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. La Laguna, col. Cuadernos de Bellas Artes, nº 40, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015, pp. 216-217.

⁵⁶³ *Ibidem*. p. 224.

⁵⁶⁴ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". *Op. cit*, p. 61.

padre ya había sido galardonado por sus monumentos dedicados a las fiestas josefinas, como los de calle Baja / Mesón de Morella, en 1922; la de la Plaza de las Cocinas, en 1923; la realizada en la calle de la Paz, en 1924; la de la calle Bajada de San Francisco, de 1925; la de la Plaza del Collado, de 1925; y San Bult, de 1927. Igualmente, realizó carrozas florales, como la de 1908 en la falla de la calle Baja / Mesón de Morella para la Batalla de Flores del mes de agosto. Carmelo Vicent escribió incluso algunos sainetes falleros como *Defectes tots en tenim*, en 1951; *El so Vicent fa la Festa* o *Les barraquetes de Bastiet* en 1953, algunos censurados por el régimen franquista.

Nuestro escultor recuerda con cariño, durante su infancia, la dedicación de su padre a las fallas:

Sentía hacia mi padre una admiración tremenda. ¡No quieras pensar cuando se ganaba los primeros premios en las fallas de la calle Baja! Sus ninots tenían la cabeza de cera con ojos de cristal y las manos las tallaba en madera. Venía la banda de músicos a comunicarle el premio, y yo rebosaba de orgullo. Mi padre aceptaba todos los encargos porque tenía seis hijos y la esposa delicada. Mira, todo esto que te cuento es anterior a mi época de internado, pero vale la pena, porque allí está el embrión de mi vida profesional.⁵⁶⁵

Octavio Vicent venía realizando en la década en la que le fue encargado el *Monumento a San José* algunas de sus fallas más conocidas, que si bien le reportaban el necesario estipendio económico para acudir a los galardones nacionales, consideraba que los artistas que las realizaban estaban bien formados por la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Nuestro escultor comenzó a trabajar como artista fallero el mismo año de sus primeras nupcias y realizó escasos monumentos, pero todos ellos muy galardonados, a saber: la Falla de la Plaza de San Jaime, basada en *El entierro de la sardina*, en 1945; *El So Quelo*, en 1949; *La Corrida de toros surrealista*, en 1954; *La Hora del Diablo*, en 1955; o la realizada para la Comisión fallera de Na Jordana, en 1957, entre otras.

⁵⁶⁵ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*. Valencia, 16 de abril de 1968, p. 38.

A fines de 1950, Salvador Octavio Vicent Cortina comienza a modelar en arcilla la composición de las dos figuras que conformarían el conjunto estatuario: *San José Artesano y el Niño Jesús*, a partir de las cuales configuraría el *Monumento a San José Carpintero*, que sería inaugurado al año siguiente. Otra obra religiosa, estrictamente coetánea, fue el "*Monumento al Sagrado Corazón de Jesús*", ubicado en el Cerro de la Horca, de la localidad salmantina de Sobradillo.



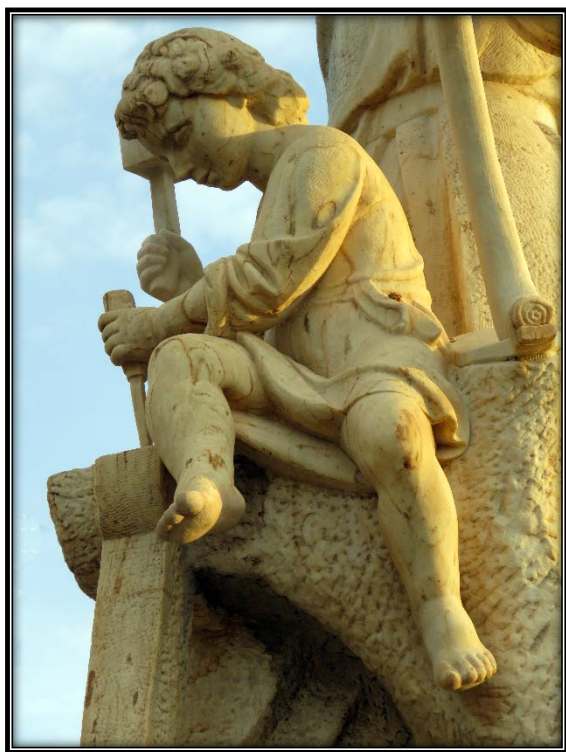
4Boceto San José artesano

El 19 de marzo de 1951, se inauguraba en Valencia el que sería el primer monumento de índole urbanística realizado por Vicent. Inmediatamente posteriores

a este, le seguirían los conocidos monumentos a Jaime Chicharro en Burriana y el dedicado al Maestro Serrano en la ciudad de Valencia.⁵⁶⁶

Octavio Vicent realizó sin embargo otras obras dedicadas a San José a lo largo de su trayectoria artística, pese a ser ésta la más recordada. Así, en 1943 dedicó una figura de San José a la iglesia arciprestal de San Juan Bautista de Callosa de Ensarrià (Alicante); en 1952, otra imagen exenta presidiendo el altar y dedicada al santo en la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción de Elche; en 1966 una talla en madera policromada dedicada al mismo en la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Faura (Valencia); y con la llegada de 1978, otra modelada en bronce para la capilla de las Madres Carmelitas Descalzas de Castellón.

ESQUEMA COMPOSITIVO



Detalle de la obra

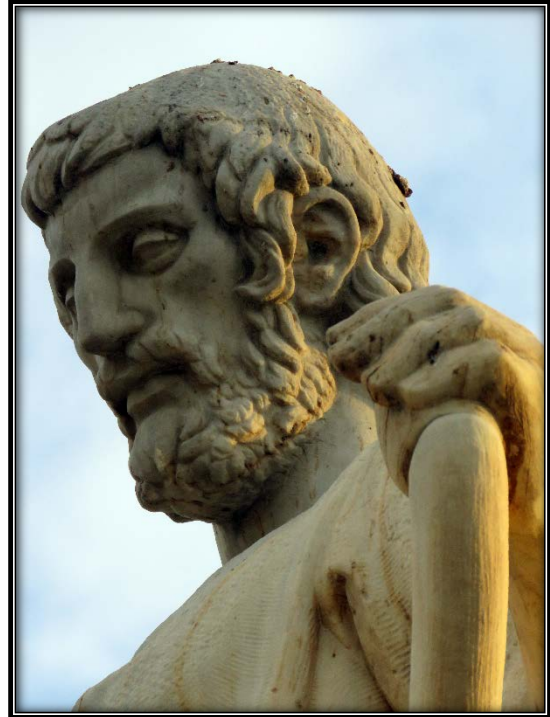
El conjunto escultórico dedicado a San José describe un esquema compositivo cerrado. El monumento se alza en el pretil izquierdo del puente, sobre un paralelepípedo cúbico, bajo el cual se encuentra la inscripción que reza el siguiente texto: "Las Fallas a su Santo Patrón. Valencia, 1951". Está compuesto por dos triángulos isósceles, contruidos en planos diferentes, uno de cuyos catetos es común a ambos, ubicado a la izquierda de ambas figuras. El primero de ellos, prácticamente sobre la línea de

proyección del paralelepípedo, lo compone un banco de trabajo de carpintería en acentuado escorzo, sobre el cual el Niño Jesús desbasta la madera; éste mueve sus

⁵⁶⁶ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". *Las Provincias*, Valencia, 19 de abril de 1968. p. 30. (Tanto la "Fuente Monumental en la fachada de la Universidad de Valencia" cuanto el "Monumento al Maestro Serrano" fueron promovidas por el alcalde Adolfo Rincón de Arellano).

brazos por paralelas. Detrás, en un segundo plano, el de San José, con un triángulo isósceles de mayor altura.

Un eje oblicuo atraviesa los brazos del santo y determina la altura del Niño, dibujando un trapecio irregular invertido, compuesto por esa línea imaginaria que secciona en dos alturas el conjunto escultórico, y que va de una mano a otra del santo; el mango de la azada de San José y la pierna exterior del santo conforman los lados del trapecio, y la base del mismo discurre por la hoja de la azuela, la superficie del potro de carpintero y la rodilla exterior de la figura principal que cierra la composición.



Detalle de la obra

El eje compositivo, aunque estable, desplaza la atención del espectador hacia el cateto común, en donde el Niño realiza la talla del bloque de madera, aunque se ve compensado por el cuerpo de San José que ocupa el lado opuesto.

ICONOGRAFÍA

El grupo escultórico de Octavio Vicent representó con mayestatismo al santo patrón de los artesanos con simbólico idealismo, como una viril figura, de hombre en plena y madura juventud, con noble cabeza barbada, de serenos rasgos, cubierto con una sencilla y simplificada túnica, remangada hasta el codo. Avanza la pierna derecha y apoya la mano sobre el muslo. En la izquierda porta una azuela, instrumento con el que se desbastaba y alisaba madera en otros siglos.⁵⁶⁷

San José figura de pie, en actitud protectora y contemplativa, observando los movimientos que realiza el Niño quien, sentado sobre un trípode de carpintero,

⁵⁶⁷ RODRIGUEZ, S.: Octavio Vicent, escultor. Catálogo. Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000. p. 18. Op. Cit.

practica con la maza y la gubia la talla de la madera. La estatua respira monumentalismo, logrado por la grandeza del porte del santo, así como su *contrapposto* y su gesto, en contraste con el despreocupado y natural desenvolvimiento de la figura infantil.

Octavio Vicent respetó la iconografía tradicional vinculada a San José. Desde que el santo es citado en el evangelio de San Mateo (Mt, 13:55 a) y San Marcos (Mc, 6,3), ya es artesano de oficio. Aluden a él como "tekton", carpintero o albañil. Por este motivo, en los primeros siglos del cristianismo, esta dedicación fue asociada al oficio de carpintero, profesión que habría heredado Jesús, de acuerdo con los evangelios de San Juan y San Lucas (Jn, 1,45; 6,42; Lc, 4,22). Sin embargo, la tradición siempre acentuó el tipo iconográfico del "carpentarius" en San José, asignándole como atributos herramientas propias de su oficio, originando cofradías de artesanos en su honor, la primera, de origen medieval, en Malta, y dando lugar al tema del taller.⁵⁶⁸

Del mismo modo, el orbe iconográfico paleocristiano estuvo siempre interesado en ofrecer una visión juvenil de José de Nazaret. De hecho, esa fue la opinión de los padres de la Iglesia. Un detalle interesante fue que San José ya empuñaba un destal o hacha, en la representación que existe en el sarcófago de San Celso en Milán, de finales del siglo IV. Sin embargo, siempre estaba acompañado de la Virgen María o bien en los episodios de la vida de Cristo, ocupando un segundo plano,⁵⁶⁹ y no sería hasta el siglo XIII en que San José quedaría desvinculado de los mismos, en tanto que sería representado aisladamente, adquiriendo protagonismo.

A finales del siglo XVI, el protestante Jean Vermeulen (1533-1585) animó a cambiar la representación iconográfica de San José, ahora firmemente comprometido con la Sagrada Familia, cual *Pater Familias* y fue entonces cuando

⁵⁶⁸ DE ARRIBA CANTERO, S.: "San José". En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, 2013, p.64. e-ISSN: 2254-853X 58. Universidad de Valladolid.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

menudearon también las representaciones iconográficas que hicieron alusión al oficio de carpintero del santo.

En la iconografía escultórica valenciana existe un amplio abanico de San José como *Pater Familias*, ofreciéndonos una visión amable y realista en aras de acercar la figura del *Padre Putativo* a los valencianos. Por esta senda discurrieron Vergara, Capuz o Esteve.⁵⁷⁰

En esta ocasión, Octavio Vicent ensalza el oficio de carpintero de San José, vinculado al carácter ancestral y artesanal del santo en tanto queda asociado a las fiestas falleras, y por eso el Santo y el Niño Jesús están caracterizados con los atributos de la carpintería. La interpretación de San José carpintero realizada por Octavio Vicent aparece acompañada de los atributos propios del artesano: la azuela y la gubia. Mientras, el Niño sustenta una maza y un cincel.

Sin embargo, en otras esculturas, el propio Octavio Vicent se atiene más a la iconografía tradicional, como en el caso de la talla en madera de 1960 sita en Faura, en donde lleva el célebre báculo florecido de lirios.

Desde que se instaló en el Puente de San José aquél 19 de marzo de 1951, el conjunto escultórico de Octavio Vicent, todos los años, ese mismo día, son depositadas en la base de la estatua una ofrenda de flores, junto a la leyenda. Es probable que la rejería de hierro, decorada con roleos estilizados, la cual rodea la base de la escultura fuese agregada posteriormente, puesto que priva parte de la contemplación de la escultura desde su base. Ésta, empleada para las ofrendas florales, incluye el escudo del antiguo reino de Valencia.

La huella de Miguel Ángel se percibe en el santo patrón, pues está emparentado por su nobleza con el *Cristo Resucitado* del artista florentino y con su conocido *David*, en la disposición ladeada de su rostro, así como sus poderosos brazos y un *contrapposto* que deja entrever la pierna derecha. La izquierda queda

⁵⁷⁰ *Levante - El mercantil valenciano*, Valencia, 19 de marzo de 1998, p.39.

retrocedida para poder ubicar la figura del Niño Jesús, acompañando a su padre en el oficio.

En el caso del Niño Jesús, Octavio Vicent se inspira en un modelo iconográfico que él mismo realizó anteriormente en un relieve para las escuelas profesionales del colegio de San José de la ciudad del Turia. En este relieve se nos muestra a un Jesús ya adolescente aprendiendo el oficio paterno, con la misma disposición escorzada sobre una mesa de trabajo de carpintería. El motivo iconográfico de la mesa le viene heredado a Octavio Vicent de sus ancestros, en concreto de José María Ponsoda Bravo en cuanto al empleo del soporte lignario sobre el que se ubica la figura del Niño Jesús se refiere, como por su variación a manera de trípode en la imagen de San José de Carmelo Vicent.

Los atributos son también la maza y el cincel, aunque en esta ocasión está nimbado y acompañado de escuadras de medición. Este tipo de trabajos eran los que antaño requería la Real Academia de Bellas de San Carlos como muestra del dominio técnico de los jóvenes escultores, en este caso del nuestro, en una etapa en la que se encontraba próximo a presentarse a los concursos nacionales de Escultura.

Es probable que Octavio Vicent se inspirase, en última instancia, para el modelo del Niño Jesús, en una escultura del florentino Cesare Zocchi (1851-1922) que representa a Miguel Ángel siendo un infante, como un artista precoz, esculpiendo la *Cabeza del Fauno*. El fauno estaba desdentado. La citada cabeza desapareció durante la II Guerra Mundial, porque fue robada por los nazis, concretamente por la División 305 de las S.S., en el Castillo de Poppi, sito en la localidad de Casentino, en donde se custodiaba la citada cabeza.

Zocchi evoca a Miguel Ángel siendo un niño, mientras aprendía escultura en el jardín de San Marcos trabajando sobre un bloque pétreo. Concuerdan el *contrapposto* de la figura, la disposición de los brazos, la vestimenta y el peinado entre ambas figuras. Si esto fuere así, en este caso parece plausible suponer que, en el fondo, el Niño Jesús del puente de San José sería un homenaje al propio maestro de Caprese en edad pueril, al que tanto testimonió Octavio Vicent y cuya

casa debió de visitar probablemente en Florencia, lugar en el que se encuentra esta escultura de Cesare Zocchi.

Dado que los comitentes son las comisiones falleras, entidades lúdico-festivas, es probable que Octavio Vicent quisiera subrayar discretamente el carácter laico del santo patrón al eliminar el nimbo en ambas figuras y otorgarles un sentido terreno.

6.7.- MONUMENTO AL SAGRADO CORAZÓN

Estatua en piedra de Amarqué; pedestal en piedra de Villamayor. Sierro de la Horca, Sobradillo, Salamanca. (1951). Coordenadas geográficas: longitud $-6^{\circ}, 47', 15,1840''$; latitud $40^{\circ}, 55', 10,7867''$. Altura 696 m⁵⁷¹

Este monumento es verdaderamente curioso por varios aspectos. En primer lugar, se trata de una obra prácticamente ignota de Octavio Vicent. En segundo lugar, se trata de una obra de gran envergadura, la única de su época temprana. En tercer lugar, es el primer monumento del escultor valenciano realizado al exterior⁵⁷² en donde conjuga la tradición imaginera con la admiración por el clasicismo y el monumentalismo, recién llegado de Italia. En cuarto lugar, con esta escultura Octavio Vicent se desmarca de la producción artística aprendida del padre y prelude el sosiego de los magnos conjuntos monumentales que definirán a Octavio Vicent en un futuro. En quinto y último lugar, el monumento al Sagrado de Jesús de Sobradillo (Salamanca), está relacionada con el tratamiento austero de otros maestros contemporáneos a su juventud como Victorio Macho.

El Sierro de la Horca es uno de los lugares de mayor altura geográfica dentro del término municipal de la localidad salmantina de Sobradillo. Se encuentra ubicado en la carretera hacia la villa de Lumbrales, a quinientos metros del casco urbano.

Durante la Edad Media los señores feudales ajusticiaban a sus vasallos infieles en esta cota geográfica. Sin embargo, la estatua de Octavio Vicent contribuyó a cambiar su denominación por el Sierro del Sagrado Corazón. En efecto, el 21 de octubre de 1951 fue solemnemente inaugurado el monumento al *Sagrado Corazón de Jesús*. Esta obra fue donada a la Iglesia Parroquial del municipio por dos sobradillenses: Francisco Martín López, hijo de Carlos y Josefa, y su esposa Josefa Martín Martín, hija de Francisco y Marcelina, en acción de gracias por la tonsura sacerdotal de uno de sus hijos.

⁵⁷¹ En esta ocasión hemos adjuntado las coordenadas geográficas del monumento, proporcionadas por la Subdirección General de Geodesia y Cartografía, Cartografía de Situación: 047515. Coordenadas ETRS 89, Uso 29. Escala 1: 25.000. Elaborada el 25 de junio de 2016 por tratarse de un monumento aislado ubicado en un cerro que constituye un vértice geodésico.

⁵⁷² Al tratarse de un paraje geográfico ubicado en el extrarradio urbano, hemos creído conveniente proporcionar las coordenadas geográficas para detallar su emplazamiento exacto.

El terreno donde se ubicó el monumento, así como los alrededores, serían donados posteriormente a la Iglesia en 1991 por María Francisca Rebollo Méndez, quien era la propietaria tras heredar dicha finca de su madre, Carmen Méndez Ortiz.

El monumento consta de una imagen esculpida en Valencia, en piedra de Amarqué por nuestro escultor; mientras que el pedestal, labrado en Salamanca, en piedra de Villamayor, fue cincelado por el cantero Remigio Delgado y sus hijos Leopoldo y Baltasar. El párroco de la localidad en aquél tiempo, el padre Agapito⁵⁷³, contactó con Octavio Vicent para la realización del monumento. De hecho, en la parte trasera del elevado basamento encontramos la siguiente inscripción: "Este monumento es oferta y donación de Francisco Martín López y su esposa Josefa Martín Martín e hijos y del P. Agapito de Sobradillo. 21 octubre 1951. Escultor, Octavio Vicent".



Detalle de la imagen

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento mira hacia el occidente, con Jesús en actitud de bendecir la localidad salmantina. El monumento está enclavado en el centro de un basamento cuadrangular con pequeños pilares en sus vértices. Sobre él, un zócalo coronado por una basa paralelepípedica y un elevado edículo rematado por un plinto. Encima de éste, un pronunciado pedestal sobre el que descansa la estatua, cuyos pies reposan en un orbe. La alta estatua de Jesús remata el conjunto. El esquema compositivo en suma es axial.

⁵⁷³ El mismo año de la inauguración del monumento, el Padre Agapito fue profesor en la Pontificia Universidad Eclesiástica de Salamanca. (Cfr.: BAÑEZ, D., O. P.: *Comentarios inéditos a la tercera parte de Santo Tomás*. Tomo I, Salamanca, CESIC, Biblioteca de Teólogos Españoles, Vol. 16, 1951).



5Imagen de la obra completa

ICONOGRAFÍA

La temática del *Sagrado Corazón de Jesús* arranca en el normando Juan Eudes, iniciador de este culto y fundador de los eudistas. Fue el italiano Pompeo Batoni quien pintó por primera vez una lámina de cobre con Jesús sosteniendo su corazón en la mano, en 1780, para una capilla de la Iglesia del Gesú de los jesuitas en Roma. Los orígenes de la devoción pública al Sagrado Corazón de Jesús en España se remontan al año 1733 y están ligados a la figura del jesuita Bernardo de Hoyos, principal impulsor de las misiones.⁵⁷⁴ Fue el Papa León XIII en su encíclica "*Annum Sacrum*", del 25 de mayo de 1899, quien impulsó el fervor por el Sagrado Corazón de Jesús y declaró su consagración el 11 de junio del mismo año. A partir de aquí, el estandarte del Sagrado Corazón sería utilizado en varios movimientos de defensa del catolicismo alrededor del mundo.⁵⁷⁵ El origen popular de las representaciones iconográficas del Sagrado Corazón de Jesús en España se debe a

⁵⁷⁴ HERRADÓN FIGUEROA, M. A.: "Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús". En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LXIV, num.2, julio-diciembre 2009, pp.194-195.

⁵⁷⁵ DIAZ PATIÑO, G.: "Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús". En: *PLURA, Revista de Estudios de Religiao*, Vol. I, nº 1, 2010, p. 102.

los tipos imagineros que se reproducían en las placas para las puertas de las viviendas, los *detentes* o preservativos y los escapularios.⁵⁷⁶

Uno de los símbolos iconográficos del Sagrado Corazón de Jesús es la representación del amor místico. La temática no es casual, puesto que el monumento se erigió con motivo de la ordenación sacerdotal –es decir, la unión mística con Dios-, del P. Martín Martín.

La imagen del Sagrado Corazón de Jesús labrada por Octavio Vicent se inspira en la tradición imaginera asimilada en el seno del taller de José María Ponsoda y de su padre Carmelo Vicent. De hecho, Carmelo Vicent talló en 1941 una imagen policromada del *Sagrado Corazón de Jesús* para la iglesia de la Compañía de San Ignacio de Loyola en Valencia⁵⁷⁷ y con el arribo del año 1948 realizó esta misma temática en otra talla dedicada al *Sagrado Corazón de Jesús* en la Basílica de los Desamparados de la ciudad del Turia.

Por eso, no debe extrañarnos que el tema iconográfico del Sagrado Corazón de Jesús fuese uno de los primeros tratados por nuestro escultor. Así, en la temprana fecha de 1942 Octavio Vicent realizó una talla en madera policromada dedicada al Sagrado Corazón de Jesús para la Iglesia Parroquial de Moncada, en Valencia. Sin embargo, el *Monumento al Sagrado Corazón de Jesús* de Sobradillo sería la primera talla en piedra.

Por estos años, la relación de Octavio Vicent con los jesuitas y, por ende, con la temática del Sagrado Corazón de Jesús, fue intensa. Así, el mismo año de la inauguración del monumento de Sobradillo Octavio Vicent realizó también una talla en madera policromada dedicada a *San Francisco de Borja* para la capilla del Palacio Ducal de los PP. Jesuitas de Gandía en Valencia, y para esta misma capilla e idéntico año, labró dos esculturas más: *San Luís Gonzaga* y *San Estanislao de Kotska*. Otra de las tallas realizadas en la ciudad ducal fue una imagen del Corazón de Jesús para la Colegiata de Santa María en 1953. En este mismo año, realizó una talla en piedra

⁵⁷⁶ HERRADÓN FIGUEROA, M. A.: "Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús". En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, pp. 202-212. Op. Cit.

⁵⁷⁷ OLMEDO DE CERDÁ, M. F.: *Callejeando por Valencia*, Carena Editors, Valencia, 2003, p.184

de Novelda dedicada también al Corazón de Jesús para las Hermanitas de los Ancianitos Desamparados en Teruel.

Pero la colaboración con los jesuitas no acabó aquí. Años después, en la década de los 70 realizó la talla de una imagen de Nuestro Señor Caído para la Iglesia de Santa Bárbara de los PP. Jesuitas de Santa Fe de Antioquia, en Colombia, por acuerdo del Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Pero volvamos a la iconografía del *Sagrado Corazón de Jesús* en Sobradillo (Salamanca). Abundando en lo que ya habíamos afirmado anteriormente, Octavio Vicent, fiel a sus propios principios, desde una fase tan temprana como ésta, decidió eliminar todo atisbo de barroquismo. La imagen se caracteriza por la raigambre clásica de las vestiduras, los gestos contenidos, el rostro sereno y la elegancia de conjunto a la que le han sido eliminados todos los elementos superfluos que, en cambio, sí que menudearon en el taller de Ponsoda y, por ende, de su progenitor Carmelo Vicent Suria. Únicamente, el Sagrado Corazón ha sido ataviado con un halo nimbado como símbolo de divinidad, una túnica y un manto, amén del Corazón expuesto.

Es una talla monolítica que testimonia la reciente visita a Italia de nuestro escultor, donde había estado pensionado; y, al mismo tiempo, se percibe la huella de su visita a la imaginería de Valladolid y Palencia, donde el escultor hubo de completar su pensión de estudios una vez finalizada la contienda civil. Probablemente, en Palencia, Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar el *Cristo del Otero* de Victorio Macho. Ubicado también en un cerro a las afueras de la ciudad de Palencia, se encuentra asimismo en señal de protección hacia la localidad palentina, si bien en Octavio Vicent parece que inicie el rasgo de bendecir. La gran esbeltez y verticalidad de ésta última, concebida para ser vista desde abajo, se aprecia de igual modo en la obra de Octavio Vicent, puesto que el *Sagrado Corazón de Jesús* del escultor valenciano también mira hacia abajo.

6.8.- SANTA MARÍA SALOMÉ

Imagen de vestir, 1'40 m, Real Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cieza, Murcia. (1953).

No se puede entender la génesis artística de *Santa María Salomé* de Octavio Vicent sin antes realizar un breve recorrido por sus comitentes, los cofrades de Jesús Nazareno en la localidad murciana de Cieza.

La Real Cofradía de Jesús Nazareno es la más antigua de la ciudad murciana. Su origen se remonta al año de 1692, y es la fusión de dos cofradías anteriores, la de la Sangre de Cristo y la del Dulce y Santísimo Nombre de Jesús. El origen de ambas se remonta al siglo XV. Se reorganizó en los primeros años de la década de los 40 del pasado siglo XX.



La Hermandad cuenta con dos Pasos que son la imagen de Jesús Nazareno⁵⁷⁸, articulada, –realizada por otro valenciano, el tenor y escultor Ignacio Pinazo Martínez, quién la finalizó para la Semana Santa de 1942-, y el Paso de Santa María Salomé –realizado por Octavio Vicent- en el año 1953.

Se da la circunstancia que la Real Cofradía de Jesús Nazareno, -merced a la creación de este Paso por Octavio Vicent-, intentó crear una Cofradía filial homónima, es decir, la Hermandad de Santa María Salomé, pero esta iniciativa no fructificó.

La relación entre Ignacio Pinazo Martínez y Salvador Octavio Vicent Cortina arrancaba de antaño, pues entrambos tuvieron ocasión de coincidir en los Premios Nacionales de Bellas Artes del año 1935, -como ya se ha podido ver en la biografía de nuestro escultor-, en donde Ignacio Pinazo y Octavio Vicent obtuvieron el primer y segundo galardón respectivamente.⁵⁷⁹ Tampoco es casual que el 4 de mayo de 1968 el discurso de ingreso como Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia pronunciado por Don Ignacio Pinazo Martínez fuese contestado por Don Salvador Octavio Vicent Cortina.

La nómina de escultores valencianos que trabajaron para Cieza se amplía a la figura de José Capuz Mamano. En 1943 el escultor José Capuz realizó la talla de la Santísima Virgen de la Piedad –un grupo escultórico que representa a la Virgen María con Cristo Muerto en sus brazos- para la Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía.

El paso de *Santa María Salomé* es una imagen de vestir que desfila el Viernes Santo durante la noche, en la procesión del Santo Entierro. Lleva en sus manos la corona de espinas y los clavos de Cristo. También desfila en la procesión del Resucitado el Domingo de Pascua, pero ahora sin los atributos de la Pasión, que son sustituidos por flores.

⁵⁷⁸ Los testimonios gráficos de la primera, destruida en 1936, hablan de una innegable relación de esta imagen con la escuela andaluza, y se ha pretendido atribuir a Juan Martínez Montañés o a su Escuela, concretamente a Juan Sánchez Cordobés.

⁵⁷⁹ Ignacio Pinazo con su obra *Enigma* y Octavio Vicent con *La Música sacra y la Música profana*.

El trono sobre el que procesiona es obra del ciezano Manuel Juan Carrillo Marco, a quien se le encargó en 1954 y quedó concluido dos años después, que fue cuando desfiló por vez primera.

Por último, el Paso de Santa María Salomé hubo sido intervenido y dorado en los talleres de Bonifacio Pérez de Yébenes Ballesteros, quien talló en madera y doró un juego de puntas de vara para las espinas en el año 2007 y restauró también la imagen de Santa María Salomé en el año 2008.

ESQUEMA COMPOSITIVO

La imagen de *Santa María Salomé* es una talla completa, a la vez que es una imagen de vestir, con la expresión muy vivaz, ojos grandes y con una gran melena de pelo natural. Representa a la santa en edad joven. El rostro es ovalado, un rasgo típico de la imaginería procesional española, y con un mentón pronunciado.



Aunque la Santa mira al frente, tiene la cabeza ligeramente ladeada hacia su costado izquierdo. La disposición de la santa extendiendo los brazos hacia delante es común en las esculturas sacras de Octavio Vicent. En este caso además está justificado para sostener los clavos de Cristo, la corona de espinas y las flores.

ICONOGRAFÍA

Santa María Salomé, esposa de un pescador de Galilea, -el Zebedeo-, fue madre de Santiago el Mayor y San Juan. Las referencias más explícitas en las Sagradas Escrituras provienen sobre todo del Evangelio de San Marcos quien la incluye con María Magdalena y María de Cleofás ante el sepulcro vacío de Jesús (Mc, 16, 1-8).



Detalle mano

Octavio Vicent quiso representar a la santa siriaca como *pasionista*, esto es, partícipe de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo. Por tal motivo, sostiene los símbolos de la Pasión: los clavos y la corona de espinas. Siguiendo la referencia del Evangelio de San Marcos ya citado, como Santa María Salomé es una de las Marías ante el sepulcro, junto a María de Cleofás y María Magdalena, desfila también el Domingo de Pascua en alusión al momento relatado por el Evangelista. Por esa razón, la imagen de la Santa es vestida con túnicas de distintos colores; destacamos el púrpura del Viernes Santo.

El escultor realiza una talla en bulto redondo pese a tratarse de una imagen de vestir. Esta característica es patente en otras obras del artista, tales como la imagen de la Virgen Peregrina o Nuestra Señora del Carmen. Para Octavio Vicent, la imaginería merece un tratamiento por entero en la Escultura, apartándose de la tradición de las imágenes en las que no era visible el resto de la efigie y que, por tanto, no era necesario tallar. En otras obras religiosas, -los Ángeles de la Basílica-, y Pasos procesionales como la Santa Cena de Cuenca o el Paso del Divino Costado de la localidad valenciana de Torrent, -el último que realizó el escultor-, es patente este tratamiento integral de la escultura.

La serenidad clasicista de su rostro, emparentada con Salzillo, no impide la existencia de dos elementos realistas, a saber: el cabello natural y los ojos de cerámica vidriada. En el caso del cabello natural es una tradición que también existe

en otras representaciones de Salomé en cofradías andaluzas. Tal vez sea conveniente recordar que la primitiva imagen de Jesús Nazareno de esta Real Cofradía murciana fue obra de Juan Martínez Montañés o de su Escuela.



Falla Plaça del Caudillo (Comissió del Foc)

Lema: *La corrida de toros surrealista*

Artista: Octavio Vicent Cortina (segons esbós de Salvador Dalí)

6.9.- LA CORRIDA DE TOROS SURREALISTA / LA FESTA NACIONAL (CORREGUDA DALINIANA).

Boceto de Dalí llevado a término por Octavio Vicent. (1954)

Pese a tratarse de un boceto original de Salvador Dalí, sin embargo Octavio Vicent incorporó diversos elementos y detalles propios. Es más: el pintor no sabía qué era una falla y, por eso, no tuvo en cuenta la conversión en bulto redondo de la misma, omitiendo el plano de fondo, porque pensaba que las fallas iban adosadas a un paramento. Por otro lado, se advierte la maestría de Octavio Vicent al trasladar a la escultura un boceto pictórico.

Los comitentes de esta falla fueron los miembros de la Comisión de la Falla del Foc. Esta falla valenciana debe su nombre al famoso *Parador del Foc*, un local elegante donde, -en la década de los 50-, daba cabida a la aristocracia valenciana y por el que desfilaban las mejores atracciones del mundo, las cuales hacían *bolos* en Valencia desde Las Vegas. El presidente de la comisión de la falla aquel año fue Miguel Cid de Diego.

El proyecto comenzó como una broma entre la comisión fallera, el mismo año 1953. Sin embargo, un amigo de la falla le transmitió la idea a Dalí y, al poco tiempo, éste les citó en Barcelona.

Ha menester recordar que Dalí sentía una especial simpatía y consideración por las fiestas josefinas, y que esta obra la consideró su proyecto más característico. El pintor de Figueras pretendía realizar un homenaje a las fallas y a las corridas de toros bajo su particular visión surrealista.

La *Falla Dalí*, como así se llamó, fue conocida en todo el mundo. Llevaba el título, acuñado por el propio pintor gerundense, *La Festa Nacional (Correguda daliniana)*, aunque sería conocida por *La corrida de toros surrealista*.

La obra fue ejecutada por Octavio Vicent sobre bocetos originales del conocido artista surrealista, en una pretendida "idealización daliniana de la fiesta nacional". Aunque el boceto de la obra de Salvador Dalí se le prometió a Octavio Vicent entre los días 20 y 25 de diciembre de 1953, en realidad no le fue facilitado

hasta el 6 de enero del siguiente año. Ha menester agregar que Dalí, quien había regresado a España desde Estados Unidos, cuando le fue solicitado el boceto, envió una mariposa recortada de un cromó⁵⁸⁰, que Vicent incluyó en la obra concluida.

Cabe decir que Octavio Vicent se comprometió a la realización de la falla con anterioridad a ver el boceto de la misma. Y es que el escultor no tuvo contacto con Dalí para la plasmación del boceto, tratando con los mentores del artista o el presidente de la comisión fallera.

Octavio Vicent realizó la falla el mismo año en que fue laureado con el Segunda Medalla Nacional de Escultura. En esta década, Vicent compatibilizó su quehacer escultórico con los monumentos falleros. Así, en 1949 diseñó la Falla *El So Quelo*, y en 1955 construyó la Falla *La hora del diablo*.

En primer lugar, la falla se pensó plantarla en la plaza de Tetuán, frente a la Capitanía Militar, pero no cabía por su excesivo tamaño y fue finalmente ubicada en la plaza del Caudillo.

La obra fue financiada íntegramente por los socios de la falla, aportando todos ellos la misma cantidad que sufragaría el monumento. No fueron realizadas ningún otro tipo de actividades recaudatorias, tales como loterías, rifas o colectas.

Octavio Vicent percibió por la realización del monumento fallero doce mil pesetas, mientras que Dalí cobró veinticinco mil. El propio Vicent nos transmite en una entrevista reproducida en la biografía, que el precio de la falla del año anterior de esta comisión costó ciento veinticinco mil pesetas, mientras que *La corrida de toros surrealista* alcanzó las ciento once mil. Empero, no obstante, Dalí prohibió comunicar el coste de la falla.

Realizar una falla a partir de un dibujo surrealista le planteó a Octavio Vicent bastantes tribulaciones. Interpretó aquello que no estaba explicado por Dalí y aceptó el proyecto por motivos económicos. Incluso reconoció en una entrevista

⁵⁸⁰ RODRIGUEZ GARCÍA, S.: "En torno al escultor Octavio Vicent" En: *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 2001, pp. 138-139.

que la falla le había deparado mucho más éxito mediático que la consecución de la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1950.

El monumento fallero obtuvo una gran repercusión en la prensa extranjera. Se hicieron eco de la misma destacados periódicos, como *Chicago Tribune* en primera página, así como la prensa parisina y catalana.⁵⁸¹

Atrajo a numeroso público foráneo. Así, de Nueva York llegó un barco con ochocientos artistas norteamericanos, y de otro puerto de Estados Unidos otro que lo acompañaría como hotel flotante, a los que hay que agregar una expedición italiana.

El periodista Miguel Cid barruntó la posibilidad que acudiese a visitarla Errol Flynn, un afamado actor de Hollywood. Dado que el *Parador del Foc* era un local en donde se organizaban *bolos* internacionales, se pensó en que viniese Xavier Cugat con su orquesta.⁵⁸²

Empero, no obstante, la falla de Dalí tuvo sus detractores. El más destacado fue Enrique García Carrilero, importante retratista valenciano afincado en Madrid, junto con Santiago de Les Chornet, otro retratista de L'Alcúdia, quién también residió en la Villa y Corte. Carrilero, -miembro de la UGT y que durante los últimos años de la dictadura franquista se dedicó a reorganizar el socialismo en Soria-, desconocía si el cometido de Dalí se reducía al boceto de la falla, o bien participaba en su construcción. Al reivindicar el digno trabajo de los artistas falleros censuró a Dalí por desconocer la vena satírica de las fallas heredada de Bernat y Baldoví y tildó la idea de la falla daliniana como *desaire para Valencia y sus artistas falleros*, definida por el pintor ugetista como la *Atenas del Mediterráneo*.⁵⁸³

El articulista Jesús Vasallo fue aún más duro. Presentó a Dalí como un *egocéntrico parlanchín* experto en pronunciar frases excéntricas, *boutade*, que *rayan en la cretinización*. Item más: la decisión de elegir a Salvador Dalí como artista

⁵⁸¹ *Levante, Suplemento de Valencia*, Valencia, p. 8, marzo de 1954.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 7.

⁵⁸³ *Ibidem*,.

que ideó al falla solo se puede entender porque el pintor tiene ante sí una masa de seguidores igualmente cretinizada.⁵⁸⁴

ESQUEMA COMPOSITIVO

Antes de analizar el esquema compositivo de esta falla es necesario aportar un dato relevante. El pintor Salvador Dalí, en su boceto, solo contempló la falla por su parte delantera, pues desconocía la estereometría de los monumentos falleros. Pensaba que las fallas iban adosadas a un paramento, por lo que no era posible contemplar su parte trasera. En los retoques definitivos que hizo Octavio Vicent, este aspecto fue modificado, y por eso la falla se concibió sobre cuatro planos.

En el plano basal se ubicaron los antidalinianos. Formando un ángulo de cuarenta y cinco grados y creando una diagonal, se levantó el coso taurino. Éste, en realidad, tiene la forma de una caja clara o instrumento de percusión membranófono; pues, en su lado externo, nada recuerda a una plaza de toros. Tan solo en su interior, se adivina el tendido. La línea de fuga generada por el coso taurino rampante es cerrada por una doble paralela. De un lado, el rostro de Salvador Dalí, el cual, representado *in modo* surrealista, es de mayor tamaño comparativo que la plaza de toros. El segundo eje paralelo discurre por el autogiro que levanta un astado. Ambos elementos se yerguen sobre el Olimpo. Por supuesto, esta estribación montañosa sirve como sujeción al toro y al helicóptero con aspecto de *aegyptius monachus*.

Dentro del coso taurino, el torero despliega sus brazos y alas recreando una paralela imaginaria a las que se ubican por detrás, formadas por el rostro de Dalí y el autogiro con el astado. Obviamente, la disposición de las figuras humanas dentro y fuera del coso taurino son circulares siguiendo la plaza de toros.

⁵⁸⁴ *Ibíd.*

ICONOGRAFÍA

La temática seleccionada para la falla, de estilo surrealista, es taurina. El héroe de la misma es el toro. El torero se pasea por la plaza con alas de mariposa. Está ubicado en el centro del coso taurino, en la arena deslumbrante, de gran tamaño, con una gigantesca magnitud de coloso de la fiesta. Impersonal en su rostro indefinible y ataviado con su rutilante traje de luces, se muestra en actitud de recoger, triunfador, las aclamaciones que le tributan los blancos trazos femeniles de las musas.

El picador, un villano, representa el enemigo de la fiesta. Lo encontramos simbolizado por un submarino; según Dalí, es el menos noble de los artefactos bélicos tripulados por los hombres.

En lugar de los muleros, el "héroe" es elevado por un helicóptero, en aquella época denominado autogiro, hacia el Olimpo español, en el que no dejan de estar los buitres de la envidia. Según Octavio Vicent, en el boceto original, el toro debía de estar en el aire mientras rozaba con una de sus astas la cima del monte Olimpo al que es conducido.

La elevación celeste es un rasgo que aparece en las pinturas de Dalí, como si de un *rompimiento de gloria* contemporáneo se tratase. Obsérvese que tanto el submarino como el autogiro fueron diseñados por inventores hispanos. En efecto, los catalanes Narciso Monturiol y, más tarde, Isaac Peral, fueron los pioneros de la navegación submarina, mientras el autogiro o girocóptero fue invención de Juan de la Cierva.

En la plaza, de grandes dimensiones, encontramos los dalinianos y fuera, los antidalinianos, pugnando por entrar y alterar el *ordo* surrealista. Las figuras de la falla tienen movimiento mecánico, y la sangre del toro es el vino de España. Según la simbología descrita por Octavio Vicent, los dalinianos aparecen representados con una "gota" de color verde; mientras tanto, los antidalinianos están impregnados por una amarilla, como símbolo de la envidia.

Muchos componentes de la comisión fallera aparecen representados metidos en una jaula, y el resto de los miembros de la comisión deambulan por los montes del Olimpo, huyendo de las iras de la crítica.

Ha menester agregar que Salvador Dalí Domenech diseñó también el *Llibret* de la Comisión fallera de *El Foc* de aquél mes de marzo de 1954, y que sería traducido del español al francés y al inglés, contando con la explicación de la falla en valenciano.

En su portada encontramos el dibujo de la insignia conmemorativa de la comisión fallera de aquella anualidad. La imagen representa una mano abierta ardiendo y ardiente, en cuya palma aparece la palabra "Foc". La mano es transportada por un caracol, un símbolo de la cosmovisión daliniana. Si aplicamos el método paranoico-crítico en el caparazón del caracol, vemos que la concha ondulada de calcio del caracol es al mismo tiempo un ojo. Para corroborar esta idea, Dalí le superpone siete pestañas. Mientras que la mano simboliza la creación valenciana y fallera, el caracol, de color añil, representa el agua. El agua y el fuego, en conjunción íntima, con toda la expresión y exuberancia del artista, se aúnan para simbolizar el alma de Valencia.

La insignia fue lucida por las falleras y los miembros destacados de la comisión. Fue reproducida con trescientas copias, las cuales se han convertido con el paso de los años en piezas codiciadas por el coleccionismo artístico norteamericano.

Juan Bautista Martí Belda, presidente durante muchos años de la Junta Central Fallera (desde el año 1964 hasta 1971), relató acerca de la limitadísima tirada de la insignia, firmada y fechada, que confería un especial interés por su rareza. Por su parte, el esmaltador Cambra encontró dificultades, dado su tamaño y complicada confección, para convertirla al esmalte.⁵⁸⁵

⁵⁸⁵ *Hoja del lunes*, Valencia, 6 de marzo de 1989.

6.10.- VÍA CRUCIS MONUMENTAL

Iglesia del Carmen. PP. Carmelitas Descalzos. Managua (Nicaragua), 1,50 x 0,80 cm. Madera de Guinea. (1955).

Sin duda alguna, el presente Vía Crucis Monumental constituye el *Opus Magnum* de las obras hispanoamericanas de Salvador Octavio Vicent Cortina. No solo por tratarse de un faraónico proyecto, sino también por la originalidad del material, realizado en madera procedente de Guinea Ecuatorial, -en aquél momento colonia española, un material muy apreciado por Octavio Vicent, como él mismo confesó en sus entrevistas-, amén de constituir la obra en donde mejor se rastrea la influencia románica en Octavio Vicent, y por la relación con un comitente habitual, la Orden del Carmelo, para la que también trabajó asiduamente su progenitor.

A mediados de la década de los cincuenta, fue un religioso español quien se encargó del traslado de este vasto Vía Crucis a Managua, porque era el párroco de la Iglesia del Carmen en Managua en aquel momento: Don Manuel Conesa, quien luego sería trasladado en el año 2013 a Honduras.⁵⁸⁶

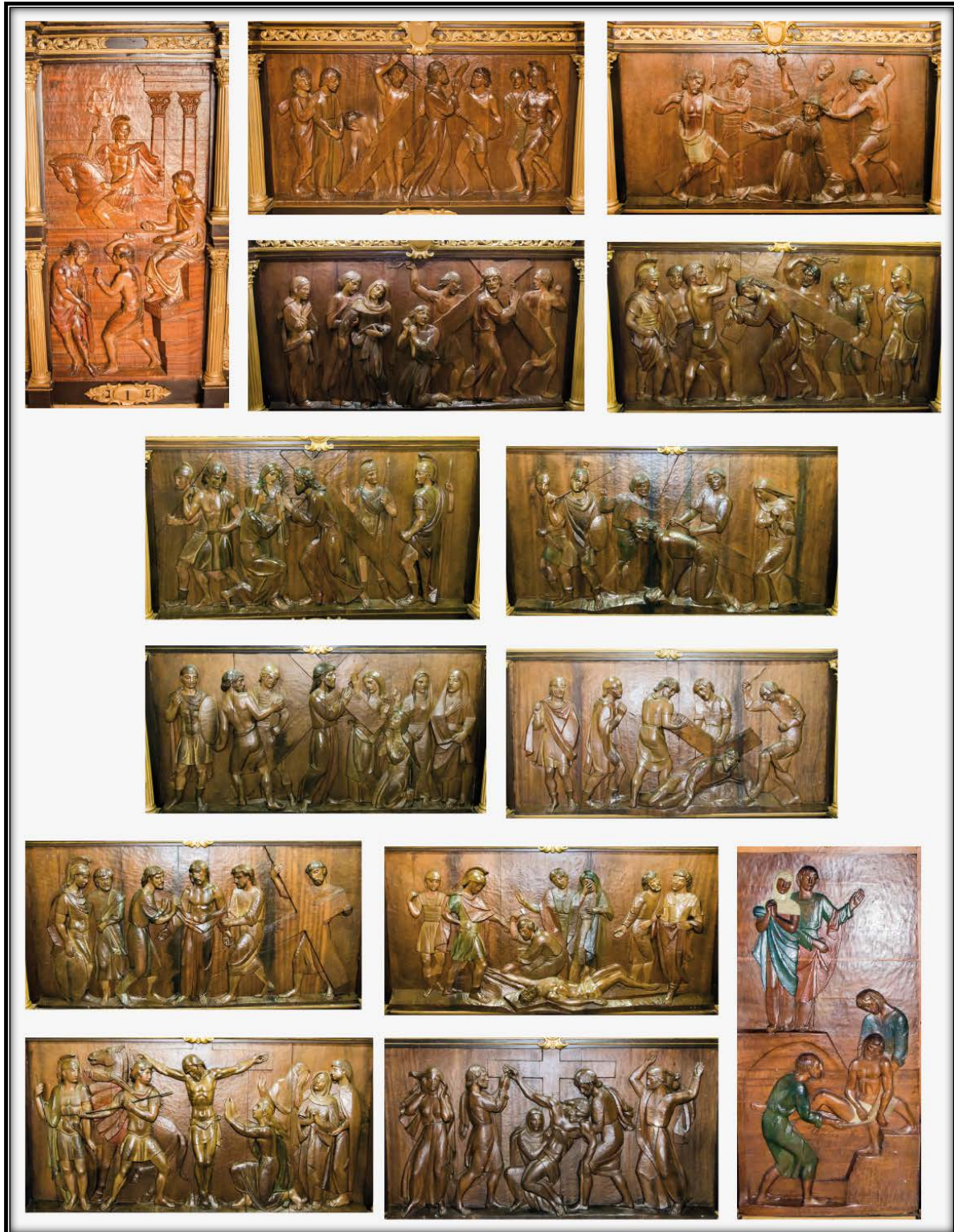
Se trata de un conjunto escultórico relativamente temprano, que apunta a los grandes proyectos iconográficos de los relieves posteriores. Dado que la Iglesia del Carmen de la capital nicaragüense sufrió un incendio en 1972, estos relieves han perdido gran parte de su policromía. Empero, no obstante, ello no ha afectado a la calidad de la talla. De acuerdo con testimonios que hemos recogido de nicaragüenses relacionados con la parroquia de El Carmen en Managua, hemos podido colegir que los paneles del Vía Crucis monumental fueron dañados por el terremoto que sufrió la ciudad de Managua el 23 de diciembre de 1972. Este sismo ocasionó un incendio en el antiguo templo carmelitano y el colapso del edificio, según nos hemos podido documentar en la página web oficial del Ayuntamiento de Managua.⁵⁸⁷ El propio escultor temía que no hubiesen sobrevivido los relieves lignarios, según declaró en una entrevista a la prensa dos meses después.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Actualmente, el párroco encargado de la iglesia es el nicaragüense Don Alonso García Uriarte.

⁵⁸⁷ www.managua.gob.ni/index.php?s=2160 (Consultado el día 2 de septiembre de 2016).

⁵⁸⁸ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 4 de febrero de 1973.

Posteriormente, se volvió a reconstruir el templo. Pero como las dimensiones eran diferentes, alguno de los paneles hubo de ser recortados.⁵⁸⁹



⁵⁸⁹ Testimonio de José Luis Mercado Escobar.

ESQUEMA COMPOSITIVO

La nueva Iglesia del Carmen es de planta elíptica. La distribución de los paneles sigue el orden inverso al movimiento de las agujas del reloj. Al lado del altar mayor, ubicado a la izquierda, desde el punto de vista del espectador que se encuentra en el polo opuesto, nos encontramos con el primer panel, cuya temática es la Flagelación. El segundo, a la izquierda del anterior, está dedicado a reproducir la instantánea en que Jesús carga con la Cruz. La tercera estación, a continuación de ésta, es la Primera Caída bajo el peso de la Cruz. La cuarta, está dedicada al encuentro con la Virgen. La quinta ilustra el momento en que Simón de Cirene ayuda al Señor. En la sexta, la Verónica enjuga el rostro de Jesús. La séptima está ubicada justo enfrente del Altar Mayor, en el polo opuesto, y consagrada a la Segunda Caída en el camino a la Crucifixión. En la octava estación, comienzan los paneles emplazados a la derecha del Altar Mayor, considerado siempre desde el punto de vista de los fieles, y narra la escena en que Jesús consuela a las Hijas de Jerusalén. La novena Estación representa la Tercera Caída de Jesús. En la décima, Jesús es despojado de sus vestiduras. La undécima describe el instante en que Cristo es clavado en la Cruz. En la duodécima, Jesús muere en la Cruz. La decimotercera está dedicada al Descendimiento. Por último, en la decimocuarta, Jesús es colocado en el sepulcro.

Ha menester agregar que los paneles I y XIV se diferencian del resto por su esquema compositivo. Su distribución es vertical y la escena superpuesta completa la narración, a diferencia de los restantes que constituyen frisos horizontales. Salvador Octavio Vicent Cortina cuidaba ya en estos tempranos relieves una característica que prevalecería a lo largo de toda su producción artística: el equilibrio compositivo.

El material seleccionado por Octavio Vicent es conocido, pese a tratarse genéricamente de *madera de Guinea*, como el *Ayap*, el nombre del propio árbol. Es muy parecida a la caoba en aspecto y calidad, de color rojizo y grano muy fino, lo cual puede apreciarse en las imágenes del catálogo. Posee numerosas aplicaciones, principalmente relacionadas con la talla escultórica y la ebanistería. Se caracteriza

asimismo por su alta durabilidad y resistencia, al ser de gran densidad, y gracias a esta elección los relieves hoy en día han sobrevivido pese a perder buena parte de su policromía.

ICONOGRAFÍA

El Vía Crucis tradicional aparece descrito por la propia Orden de los Carmelitas siguiendo el curso de estas Estaciones, previo al añadido del Papa Juan Pablo II, con la decimoquinta Estación. Tengamos en cuenta que estos paneles fueron realizados previamente al pontificado del mismo y que Octavio Vicent siguió el orden de las estaciones vigentes en el momento en que fueron realizados, en tiempos del pontificado de Pío XII.⁵⁹⁰

Pese a que Octavio Vicent se basa casi exclusivamente en los Evangelios para describir el Vía Crucis, al ser éste carmelitano recurre en alguna que otra Estación a los textos sagrados del profeta Isaías y al Evangelio apócrifo de Nicodemo.

Los paneles están enmarcados por columnas corintias a ambos lados, -en el panel I, además, constituyen un elemento arquitectónico decorativo, para completar la narración evangélica-, si bien en los verticales estas columnas están superpuestas. A diferencia de las características compositivas e iconográficas de los paneles, el marco que los envuelve es barroco, con cenefas doradas decoradas con grutescos y cartelas elípticas, las superiores rematadas por una cruz y las inferiores indicando con números romanos la Estación correspondiente, mientras el friso superior es rematado por una cornisa.

Todos los paneles del Vía Crucis son bajorrelieves, abundando los planos. Esta planimetría se acentúa en los fondos en donde los relieves son *schiacciati*.

Aunque el abanico tipológico iconográfico que Octavio Vicent ha empleado en el Vía Crucis de Managua es muy amplio, puesto que el escultor estaba asimilando en aquel momento todos los conocimientos que adquirió durante su larga

⁵⁹⁰ Para consultar la web oficial de la Orden de los Carmelitas, cfr.: www.ocarm.org/es/content/ocarm/las-estaciones-crucis-santos-carmelitas (Consultada el día 5 de septiembre de 2016).

formación, -podrán apreciarse las influencias iconográficas en los distintos paneles-, sin embargo es la obra en donde mejor es palpable su admiración por el Arte Románico. La rudeza y desproporción de algunos rostros, y la disposición de los pies en posición oblicua, acaso sean las características que más fácilmente se aprecian del arte medieval en estos bajorrelieves. Junto al Románico, el omnipresente arte clásico griego, las composiciones equilibradas renacentistas, la imaginería barroca española, una cierta dosis de primitivismo influenciado por Victorio Macho y, por último, los recuerdos de la plástica egipcia en alguna de sus figuras.

1.- Jesús es condenado a muerte: La flagelación.

La Condena a Muerte de Jesús es explicada en el Evangelio de San Juan (Jn, 18-28), y la Flagelación de Jesús aparece narrada por tres Evangelistas: San Mateo (Mt, 27-31); San Marcos (Mc, 15,16-20) y San Juan (Jn, 19, 1-7). Este primer panel es un ensayo en donde se combinan diversas tradiciones iconográficas y estilísticas de la Historia del Arte aprendidas por Octavio Vicent en su época de juventud.

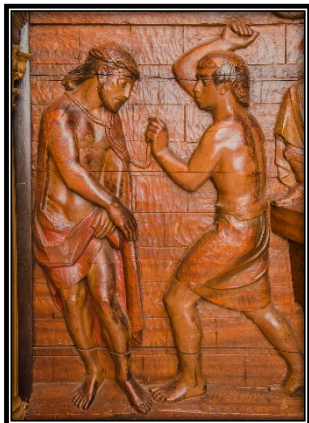
El relieve conserva restos ennegrecidos a causa del incendio mencionado anteriormente.

La escena inferior está compuesta por dos figuras: Cristo atado a la columna, que sigue el modelo iconográfico del Barroco español, y el soldado que lo flagela está inspirado en el arte egipcio. Amén de sus ademanes, el militar muestra el torso al desnudo ataviado solamente por una falda y descalzo, con un peinado claramente inspirado en el Egipto faraónico.

La figura de Poncio Pilatos está ubicada en un plano intermedio, y es un enlace entre la escena inferior y la superior. A este sentido ascendente contribuye el pedestal helicoidal, para describir dónde se sentó Poncio Pilatos: el Litóstrotos. Encontramos así mismo el patio empedrado de la Torre Antonia, separando ambos



niveles, donde el romano pronunció la condena de Jesús. La figura del prefecto, al igual que la del soldado que flagela a Jesús, está inspirada en el arte egipcio por los gestos equidistantes de las manos y la inexistencia de profundidad, visible también entre ambas extremidades superiores, si bien sí que está ataviado a la manera romana con una toga.



Por último, el plano superior está aislado por una cornisa que corona los sillares a soga y a tizón. De ese modo se pretende dar a entender al espectador que está en el exterior del Litóstrotos. Dos columnas corintias constituyen el único elemento ornamental que ambienta la sala hipóetra. Aunque el caballo del *equites* romano toma como modelo los équidos griegos del arte clásico del siglo V que Octavio Vicent pudo contemplar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, sin embargo el rostro inexpresivo y un tanto desproporcionado está más emparentado con el Arte Románico. El estandarte, con el acrónimo SPQR, simboliza el poder imperial romano.

2.- Jesús carga con la cruz.

El segundo panel está basado únicamente en el Evangelio de San Juan, (Jn, 19, 1-16) por ser éste más explícito cuando describe cómo le cargaron la Cruz a Jesús antes de partir hacia el Gólgota.



La composición es claramente clasicista, tomando como eje el espacio que media entre Cristo y la figura posterior que ayuda a cargarle la Cruz. De hecho, se observa todavía cómo Octavio Vicent compuso esta escena en dos paneles diferentes separados por una hendidura. A ambos lados existen cuatro figuras. Esta distribución horizontal de los personajes solo está roto por el doble eje compositivo diagonal de la Cruz. Una figura masculina semiarrodillada rompe una cierta isocefalia. El bajorrelieve sigue siendo plano, como los restantes, con escasa volumetría de las figuras. El fondo es neutro. Los rostros inexpresivos y algo desproporcionados, nos remiten de nuevo al Románico. La figura situada a la derecha de Cristo y que ayuda a levantarle la Cruz presenta un escorzo tan forzado en el brazo derecho, con una actitud tan antinatural en su torsión, que resulta difícil poder entender esta posición.



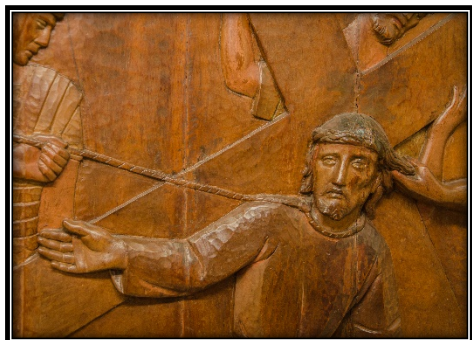
3.- Jesús cae por primera vez.

Las Primera Caída de Jesús es profetizada por Isaías (Is, 50-6).



El esquema compositivo de este panel es más original por cuanto presenta una mayor riqueza esquemática de líneas sobre las que se articulan las figuras. Así, la Cruz genera un doble juego de diagonales y es la primera vez que aparece un elemento paisajístico, si bien reducido a la mínima expresión: Cristo se apoya,

genuflexo, en una roca. La figura de la derecha castiga a Jesús y el movimiento de sus extremidades superiores traza una paralela al brazo mayor de la Cruz. También la figura del fondo, en un bajorrelieve muy acusado, tuerce el cuello siguiendo la misma línea paralela de la Cruz latina. El panel muestra una tensión que se desplaza



hacia su lado derecho, tan solo compensada por el esfuerzo de la figura ubicada en el extremo izquierdo, que al estirar de la cuerda obliga a Cristo a levantarse. El soldado romano, erguido, contempla la escena desde el fondo en un relieve muy bajo y plano.

Este panel posee claras reminiscencias clásicas, presentes ante todo en el soldado romano, similar a la Atenea Pensativa, también presente en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, si bien la lanza se encuentra en el lado izquierdo del espectador. Del mismo modo, el judío que azota a Jesús está claramente inspirado en las luchas de Lapitas y Centauros, una fuente de inspiración muy recurrida en los relieves de Octavio Vicent.

La rudeza de los rostros de los personajes está emparentada por el Arte Románico.

4.- El encuentro con la Virgen.

Aunque el encuentro de María con Jesús no aparece narrado como tal en el Vía Crucis, sí que se trasluce de manera profética en la infancia de Jesús en el Evangelio de San Lucas (Lc, 2, 34-35).

El encuentro de Jesús con su Madre da lugar a una composición muy equilibrada y clasicista dentro del más puro estilo de Octavio Vicent. Se trata de un diseño horizontal con siete figuras, siendo la fémina arrodillada el eje central compositivo. Cinco de las figuras miran hacia el lado derecho del panel y, por oposición, Cristo y el judío, quienes encabezan la comitiva hacia el Gólgota, encaminan sus miradas hacia el lado opuesto.



En la iconografía, es probable que la mujer arrodillada sea María Magdalena, una joven sollozante, mientras que la Virgen, afligida, es acompañada por San Juan detrás de ella. La figura femenina ubicada en el extremo izquierdo nos remite al arquetipo de Ave María que sería empleado por Octavio Vicent a lo largo de su producción escultórica.



Pese al dramatismo de la escena, los movimientos son comedidos y clasicistas. Tan solo la Magdalena posee un rostro extremadamente desproporcionado y Románico.

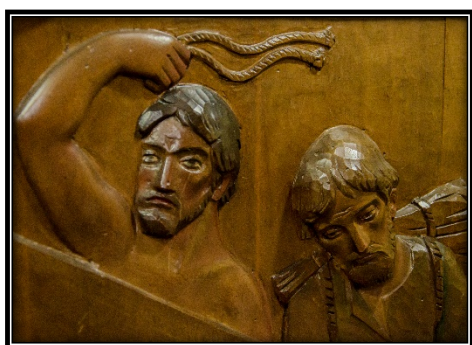
5.- Simón de Cirene ayuda a Jesús a llevar la cruz.

La figura de Simón de Cirene aparece recogida por tres de los cuatro Evangelistas: San Mateo (Mt, 27-32), San Marcos (Mr, 15-21) y San Lucas (Lc, 23-26).

Los paneles V, VI y VII están configurados con Cristo marchando en sentido contrario a los anteriores y posteriores; esto, es, hacia la izquierda del friso y se encuentran ubicados al fondo de la Iglesia, frente al Altar Mayor.



Siete figuras componen un esquema compositivo habitual en Octavio Vicent, distribuido con equilibrio en dos grupos de tres, alrededor de la figura de Cristo en el centro. La horizontalidad general es una vez más rota por la diagonal impuesta por la Cruz. De nuevo, encontramos dos planos dentro del bajorrelieve, permaneciendo en un segundo plano dos judíos, uno que azota a Jesús y otro que contempla la escena mirando al espectador. Dos soldados cierran el conjunto en donde la claridad de líneas escultóricas no impide la planimetría del relieve. Los rasgos románicos, levemente desproporcionados e inexpresivos, se aprecian en los rostros de los hebreos ubicados en segundo plano.



Desde el punto de vista iconográfico, el detalle más interesante es el constituido por la figura de Simón de Cirene. Sujetando la Cruz de Cristo por su parte trasera, Octavio Vicent se atiene a los Evangelios de San Marcos (Mc, 15-21) y San Lucas (Lc, 23-26) puesto que nos indican que Simón de Cirene provenía del campo, razón por la cual Octavio Vicent ha dispuesto sobre los hombros del cireneo un hatillo, que nos permite reconocerlo.

6.- La Verónica enjuga el rostro de Jesús.

La desfiguración del rostro de Jesús en el camino al Calvario ya fue profetizada por Isaías (Is, 53-14). Ningún Evangelio recoge el hecho en que la

Verónica enjugase el rostro de Cristo. Sin embargo, el término *Verónica* fue acuñado en el Imperio Bizantino a partir de *Vera Icon* (verdadera imagen), aunque la antigüedad cristiana desconoció a la Verónica.



La distribución de los personajes de esta Estación consta de cuatro grupos: los dos primeros, compuestos por soldados romanos y hebreos, acompañan a Jesús y las mujeres camino del Gólgota; un tercer grupo, integrado por dos mujeres, en donde la Verónica es fácilmente reconocible por realizar una genuflexión ante Jesús para enjugar su rostro con el velo. De medio escorzo, es la única figura que rompe la isocefalia. Aislado y constituyendo el eje compositivo, Jesús dialoga con la Verónica.



De nuevo, los rostros poseen una expresión ruda y son levemente desproporcionados.

7.- Segunda caída.

La Segunda Caída de Jesús, al igual que la Primera, es únicamente profetizada por Isaías (Is, 53-4).



Es la segunda vez que Octavio Vicent introduce elementos de la naturaleza en un friso de este Vía Crucis. En efecto, un ligero altozano simula la subida hacia la colina del Gólgota y es aprovechado por Jesús para hendir sus manos y descansar sus pies arrodillado. Dos soldados acompañan a Cristo, encabezando en esta ocasión el conjunto, a la izquierda del espectador. Uno de ellos en un relieve muy bajo. En el centro, dos hebreos lo maltratan, y uno de ellos intenta levantarlo con



una soga. Los modelos iconográficos de ambos nos remiten al relieve realizado por Carmelo Vicent Suria en 1934 titulado "Homenaje al Trabajo", Segunda Medalla Nacional, un velado reconocimiento de la labor artística de su progenitor.

Detrás, aislada, la Virgen María cierra el conjunto a la derecha del espectador. El tipo iconográfico hunde sus raíces en la tradición imaginera barroca española, con un pietismo muy conmovedor.

8.- Jesús consuela a las hijas de Jerusalén.

La fuente bíblica en esta ocasión es el Evangelio de San Lucas (Lc, 23, 27-28), en donde el Evangelista galeno es muy explícito en la narración. La composición está levemente descompensada hacia el lado derecho, puesto que hay cuatro mujeres, una de ellas arrodillada. Octavio Vicent ha pretendido realizarlo de esta manera para centrar la vista del espectador a la derecha del panel, donde se

desarrolla la escena principal. Jesús constituye el eje compositivo, dialogando con las mujeres de Jerusalén. En el lado izquierdo del panel, dos soldados romanos y un judío. Uno de los soldados romanos está ataviado con un casco propio de los legionarios de infantería. El judío, que permanece en un escorzo completo y de espaldas al espectador, homenajea la creación artística paterna del relieve de Carmelo Vicent citado en la anterior Estación.



9.- Tercera caída.



La novena Estación, dedicada a la Tercera Caída de Jesús no está narrada por ninguno de los Evangelistas, si bien sí está establecida en el Vía Crucis Carmelitano. En cada Caída de Cristo con la Cruz, nuestro escultor introduce el elemento pétreo de la naturaleza. En esta ocasión, la prominencia rocosa, mucho

más acusada, le permite a Octavio Vicent componer un eje compositivo diagonal muy bajo, de gran expresividad, con el fin de mostrar que Jesucristo está totalmente



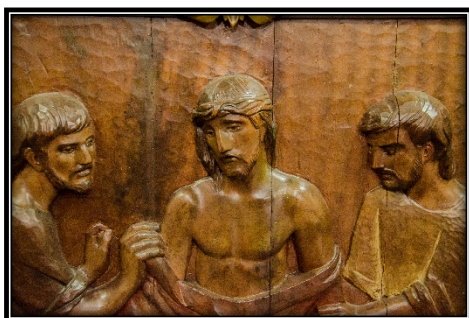
exhausto, presentándose tanto éste como la Cruz en un escorzo muy acentuado. La figura central, de espaldas al espectador, al igual que la figura que lo fustiga situada en el extremo derecho, nos remiten de nuevo al relieve paterno citado anteriormente. En el lado

izquierdo del panel, dos legionarios romanos ataviados con una túnica cierran la composición.

10.- Jesús es despojado de sus vestiduras.



La escena en que Jesús es despojado de sus vestiduras se basa en los Evangelios de San Mateo (Mt, 27-35) y San Juan (Jn, 19, 23-24). La figura de Jesús



ocupa el centro de la composición, de frente y con el rostro levemente ladeado. Entre tanto, dos de los soldados desnudan a Jesucristo, conformando un trio que hunde sus raíces en la tradición clásica, remontándose al *Trono Ludovisi*. Detrás, a la derecha del espectador,

una figura masculina aislada sostiene la Cruz, elemento éste último que le sirve tanto para mantener la continuidad narrativa y temática con los paneles anteriores,

como para equilibrar la composición de este relieve, recurriendo en el otro extremo a dos figuras que contemplan la escena.

Tal como refiere el Evangelio de San Juan, la túnica era sin costura, tejida de una pieza de arriba abajo, para ser repartida entre los cuatro personajes que acompañan a Jesús.

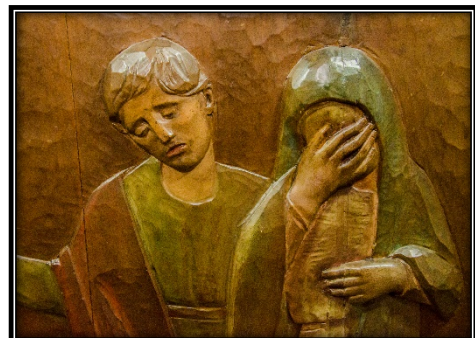
11.- Jesús es clavado en la cruz.

La crucifixión de Cristo viene recogida en todas las narraciones evangélicas (Mt, 27, 37-38); (Mc, 26-28); (Lc, 23-33) y (Jn, 19-18).



El instante de la Crucifixión es tratado por Octavio Vicent con una gran riqueza compositiva y patetismo. Este es uno de los escasos paneles que contienen restos de policromía, si bien el colorido está profundamente dañado.

Ha menester agregar que el escultor ha pretendido como en el panel X tener un elemento iconográfico que sirva de enlace con la narración del panel anterior. Se trata de las dos figuras de los soldados situados en el extremo derecho del friso. Uno de ellos muestra la túnica, mientras que el otro enseña con su mano derecha los dados con los cuales se repartieron a suertes las vestiduras de Jesús.



El centro de la composición está integrado por cuatro personajes. De pie, la Virgen y San Juan. Ella se oculta el rostro en señal de dolor. Debajo de ellos, Cristo es clavado en la Cruz con un acentuado escorzo muy logrado, de sabor manierista y hondo dramatismo, mientras es crucificado. La Cruz de Cristo rebasa el plano de proyección.

Dos soldados completan la composición a la izquierda, siendo uno de ellos un centurión, quien da las pertinentes órdenes para la Crucifixión.

12.- Muerte de Jesús.

El panel dedicado a la Muerte de Jesús es el único que se conocía en las fuentes bibliográficas y digitales, al acceso de los internautas, del Vía Crucis nicaragüense.



San Juan es el único evangelista que menciona la acción de Longinos atravesando el costado de Cristo con una lanza (Jn, 19-34), si bien es mencionado en el Evangelio apócrifo de Nicodemo, concretamente en los Hechos de Pilatos, primera de las dos partes que componen ese texto del siglo IV.⁵⁹¹ Sin embargo, los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Juan recogen la presencia en el momento de la Muerte de Jesús de la Virgen y María Magdalena (Mt, 27-56), (Mr,

⁵⁹¹ TOSAUS, J. P.: "Longinos: de la Biblia al Cantar de Mío Cid". En: *La Biblia y el Mediterráneo*. Vol. II. Actes del Congr s de Barcelona, 18-22 de setembre de 1995. Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1997. p. 91.

15-40) y (Jn, 19-25), respectivamente. Empero, el tema de la *Deesis* únicamente es tratado por San Juan (Jn, 19, 26-27).

Este friso tiene una distribución compositiva muy renacentista. Cristo es el eje central. Octavio Vicent ha distribuido en su derredor dos grupos de figuras, siguiendo un criterio sociológico y religioso, no exento de simbolismo. A la izquierda de Jesús, -derecha del espectador-, aquellas personas de su entorno más cercano, los que le lloraron: la Virgen María, acompañada por María Magdalena y María de Cleofás y San Juan en el extremo derecho del friso. A la derecha de Cristo, el poder imperial romano, los ejecutores de su Muerte: Longinos con su lanza y un centurión en el extremo izquierdo. Detrás de ellos, un equino. La disposición de los personajes en este panel será muy similar a la que se convertiría en el último Paso Procesional realizado por Octavio Vicent, dedicado al Divino Costado de Torrent.

Todas las figuras están en primer plano siempre en bajorrelieve, mientras que el caballo y, sobre todo, María de Cleofás, en un bajorrelieve prácticamente plano. También está en un bajorrelieve muy pronunciado la Cruz de Cristo. Es curioso el detalle de que a María de Cleofás no se le vea el rostro, cubierto por una de sus manos. En toda la composición destacan dos figuras: Longinos, con su lanza y María Magdalena, arrodillada, implorando por Jesucristo. Entre tanto, la Virgen María es consolada por San Juan.

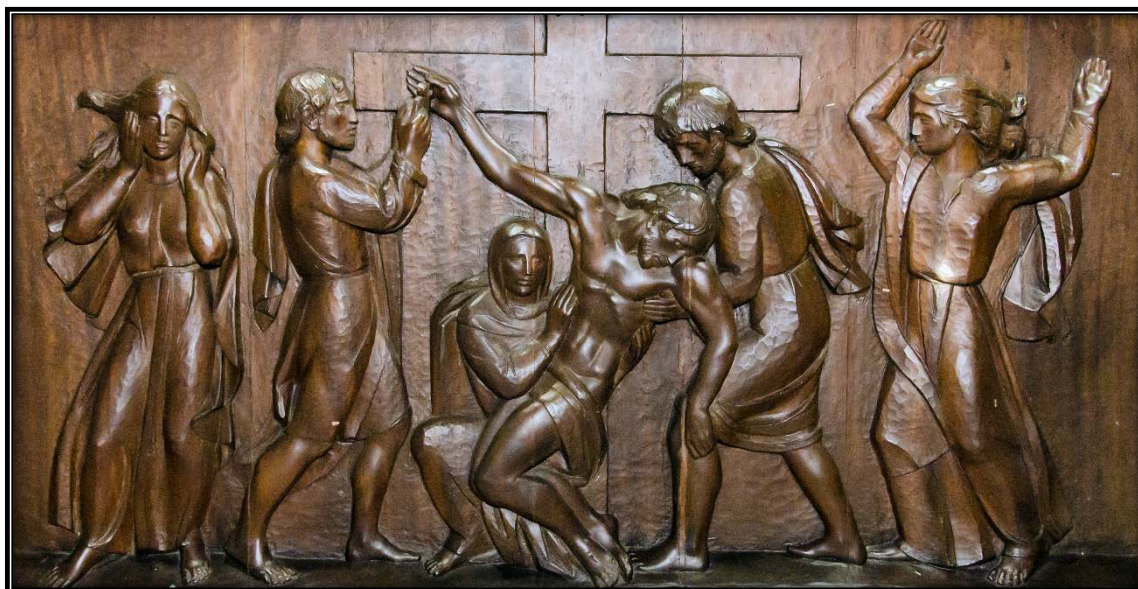


La huella helénica es más perceptible en este friso, especialmente en el caballo, muy similar al panel I, y el propio Longinos, cuya disposición adelantando la pierna izquierda y arqueando la derecha para apoyarse, recuerda a las esculturas helénicas del clasicismo severo, concretamente el Poseidón del escultor Kalamis. Por su parte, el centurión romano que contempla la escena es una Atenea griega de la época clásica. De hecho, todas estas figuras están descalzas, lo que viene a corroborar su influencia de la escultura griega.

La Virgen María está inspirada en modelos iconográficos de la imaginería hispana. Quisiéramos detenernos en los peinados de algunas de las figuras. Destaca sobremanera el de María Magdalena, ondulado, un diseño capilar agrupado por mechones paralelos, premonitorios de otros relieves de Octavio Vicent, como los dedicados al Maestro Serrano y a Juan Ramón Jiménez. El peinado de San Juan está relacionado con las órdenes monásticas, probablemente franciscana, si bien la caída por el cuello es un poco más elongada. Recordemos que Octavio Vicent fue un gran admirador de la Orden de San Francisco y su iconografía tras su visita a Asís.

La referencia geográfica al Gólgota está establecida por un pequeño promontorio rocoso a los pies de la Cruz. Los rostros muestran huellas románicas. Este panel conserva restos de policromía, visible incluso en los labios de María Magdalena. Siempre son tonalidades verdosas y rojizas.

13.- Jesús es bajado de la cruz y entregado a su madre.



El descendimiento de Cristo de la Cruz es explicado por todos los Evangelistas, aunque con pequeñas variantes. Si nos atenemos al Evangelio de San Juan las figuras masculinas presentes en el Descendimiento fueron José de Arimatea y Nicodemo (Jn, 19, 38-40). Quizá por la referencia a éste último Octavio Vicent tomase en consideración el Evangelio apócrifo de Nicodemo, manifestado en algunos paneles del presente Vía Crucis como los dedicados a las dos Primeras Caídas y al soldado Longinos.

El esquema compositivo está ordenado concienzudamente, de manera equilibrada. Tomando la Cruz como fondo muy plano y eje compositivo, hay tres grupos de figuras. En el central, el nuclear, Cristo forma una doble diagonal al ser descendido por Nicodemo, -el más anciano-⁵⁹², quien desclava uno de los brazos que todavía pende de la Cruz, mientras que el cuerpo es recogido por José de Arimatea y la Virgen María, en el eje de simetría. Las extremidades inferiores, replegadas, forman una paralela con las superiores.

En la parte derecha del friso, siempre según el punto de vista del espectador, una figura femenina con los brazos levantados en un gesto muy dramático, es sin duda María Magdalena, a quien el escultor valenciano representa siempre con gestos muy expresivos. En el lado izquierdo del panel, una vez más, llorando, pero esta vez mostrando el rostro, María de Cleofás, de influencia helénica ataviada con una suerte de peplo en el que Octavio Vicent, como es habitual en muchas de sus obras, resalta los paños mojados. Este personaje se convertirá en un referente de algunas de sus figuras femeninas, tal como se verá en la figura central del amplio panel dedicado al Maestro Serrano.



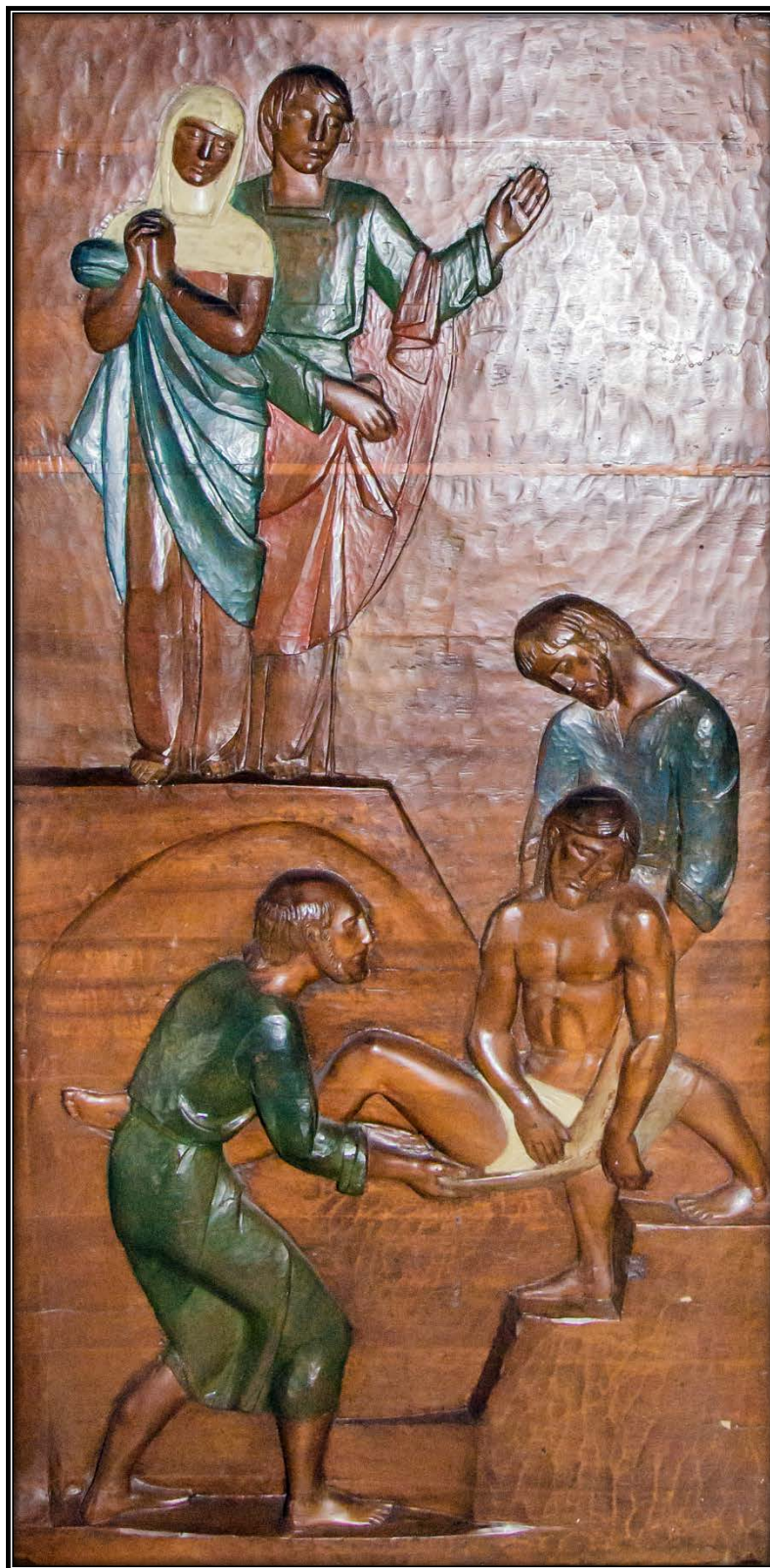
En la iconografía, la huella de El Greco, tan admirado por Octavio Vicent, se percibe en el Cristo, alargado, ligeramente desproporcionado y con una torsión manierista.

14.- El cadáver de Jesús depositado en el sepulcro.

El último panel es el más curioso de todos. En primer lugar, porque es el que mejor conserva la policromía, combinando distintas gamas de verdes y tonos rojizos contrastando con el velo de la Virgen y la sabana de Cristo, ambos en blanco

⁵⁹² La referencia a Nicodemo en las escrituras es recogida por San Juan (Jn, 3-4) aludiendo al mismo como un fariseo ya anciano.

ceniciento. Está emparentado con el primer panel por su disposición vertical y distribuida en dos planos.



Todo el panel continúa la narración del anterior decimotercero. En el plano inferior, José de Arimatea, -al que reconocemos por su alopecia, la figura basal-, ayuda a Nicodemo a depositar el cadáver de Jesús en el sepulcro. Encima del mismo, la Virgen es acompañada por San Juan. Ambos conforman el plano superior.



Al representar el sepulcro, Octavio Vicent tiene que introducir elementos arquitectónicos: una escalinata que conduce a un edículo trapezoidal. La losa, que sella el sepulcro, es representada de manera circular, tal como se cita en las Sagradas Escrituras.

La iconografía también es peculiar. Aunque la Virgen esté inspirada en modelos renacentistas, todo el panel rezuma primitivismo emparentado con el escultor Victorio Macho, por el esquematismo de los rasgos faciales y la simplicidad. La figura de San Juan es otro de los modelos que Octavio Vicent tomará como referente de otras obras posteriores, observando una muy similar en una de las ninfas que componen el relieve dedicado al Maestro Serrano.

Por su parte, Nicodemo es otro tipo masculino que se observará en otro monumento de Octavio Vicent, en esta ocasión los relieves que acompañan a la estatua en bulto redondo del Monumento a Jaime Chicharro.

6.11.- MONUMENTO A JAIME CHICHARRO

Mármol Pi de Carrara en los relieves, bronce en las esculturas de bulto redondo (137 cm x 88 cm x 1.3 cm). Altura del conjunto 3'85 m. (1961).

El monumento es un homenaje dedicado a Jaime Chicharro y Sánchez-Guío, oriundo de Torralba de Calatrava (Ciudad Real), nacido el 22 de agosto de 1889, en el seno de una familia de convicciones católicas y carlistas. De formación académica jesuítica, luego obtuvo la Licenciatura en Derecho por la Universidad de Deusto (Bilbao), y la de Filosofía y Letras por la futura Universidad Complutense de Madrid. Contrajo nupcias con Dolores Lamamié de Clairac, con quien fijaría su residencia en la localidad castellanense de Alquerías del Niño Perdido, una pedanía de Burriana.



Jaime Chicharro fue discípulo de Vázquez de Mella, de quién recibió su influencia mientras estudiaba Filosofía. Juan Vázquez de Mella y Fanjul (1861-1928) fue un político tradicionalista, escritor y filósofo asturiano, ideólogo del Carlismo durante la Restauración. Con la llegada de la I Guerra Mundial se declaró germanófilo, a diferencia del aliadófilo y pretendiente al trono español, Jaime de Borbón, el candidato carlista. Vázquez de Mella fundó el Partido Católico Tradicionalista, en el que militó Jaime Chicharro, gracias al contacto que tenía el cuñado de éste, José María Lamamié de Clairac, con el político de Cangas de Onís.

Nuestro homenajeadó comenzó su actividad política a favor de las ideas tradicionalistas al trasladarse a Castellón en 1914, donde fundó varios sindicatos católicos, además de dos medios de prensa, el Diario de Castellón y La Gaceta de Levante. Fue elegido diputado al Congreso por el distrito electoral de Nules en las elecciones generales de 1919 como católico monárquico, y en las de 1920 por el Partido Conservador.

Es en estos momentos cuando empieza su apoyo incondicional a Burriana. Consiguió reiniciar el expediente de la construcción del Puerto en 1920. Una de las causas que se había esgrimido para retrasar la construcción del Puerto era la existencia de otro muy cercano en Castellón; pese a ello, y como favor personal, el Ministro de Obras Públicas se pasó por alto el informe desfavorable y aprobó un nuevo proyecto que Chicharro mandó elaborar. Un año más tarde se publicó una Real Orden aprobando el proyecto del Puerto. Su inclusión en los presupuestos estatales dio el empuje definitivo a esta infraestructura tantos años demandada. Las gestiones de Chicharro fueron un éxito, y a ello contribuyó el hecho de que el Gobierno de la nación estuviera compuesto en su mayoría por miembros del partido conservador al que pertenecía.

Posteriormente, aunque Jaime Chicharro pasó a residir en Madrid, en donde fue concejal de su Ayuntamiento, continuó desempeñando su actividad sin olvidar la relación con Burriana.

El 30 de abril de 1920 el Ayuntamiento lo declaró hijo adoptivo, y el 2 de Mayo, a su regreso de Madrid, se le dispensó un gran recibimiento, levantando arcos triunfales en su honor. Murió el 13 de enero de 1934 en el Sanatorio de Guadarrama (Madrid), desde donde se trasladaron sus restos mortales a Burriana.

La realización del monumento fue designada por concurso público de la Comisión Pro Monumento durante los días 21 al 23 de mayo de 1960, estando los componentes del concurso asesorados por el arquitecto Manuel Pelayo y del escultor Alfonso Gabino, los cuales formaron parte del jurado. Acudieron una treintena de artistas, procedentes de Madrid y otras regiones españolas.

Octavio Vicent fue el designado para la realización por dos aspectos fundamentales, según el Boletín de la Agrupación Burrianense de Cultura: la incuestionable garantía artística del escultor, una faceta completamente comprobada y respaldada por la lista de méritos que acreditaban sobradamente su solvencia artística; y finalmente, el valor material del monumento en cuestión ya que éste alcanzaba el precio de financiación del monumento de medio millón de pesetas.

Nuestro escultor fue escogido para esta realización cuando se encontraba con sus alumnos en el transcurso de un viaje a Italia, al tiempo que ejercía como catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos. Una vez formalizado el contrato con la comisión, la seguridad y destreza del escultor le permitió afirmar que el conjunto estaría finalizado en una anualidad.

Nuestro escultor -pese a ser muy joven-, ya contaba con el reconocimiento respaldado por la Segunda Medalla Nacional de 1948, Primera en 1950, premio Nacional de Escultura y premio de Escultura Mediterránea de Alicante en 1958, Guadalquivir en Sevilla en 1959, y ya había sido pensionado en Roma y París. Octavio Vicent contó con la confianza ciudadana para la ejecución del homenaje al ilustre prohombre de la localidad.

Por otro lado, la obra de Carmelo Vicent y de su hijo Octavio ya era respetada y admirada en Burriana. Sus méritos le precedían y, además, su padre era

sobradamente conocido en la villa castellonense y disfrutaba de un reconocimiento irrevocable por sus méritos artísticos pasados, así como por sus obras en Burriana. Realizó allí obras eclesióásticas, tales como la Virgen del Carmen en la Iglesia de los Padres Carmelitas o el Niño Jesús de Praga, forjando asimismo un vínculo de amistad con el consistorio municipal. De este modo, anticipó la producción de su hijo en Burriana, cuya labor fue igualmente apreciada y admirada. Asimismo, Octavio Vicent realizó otras imágenes en la localidad, como la imagen del Salvador en la Iglesia homónima, una talla en madera dedicada a San Vicente Ferrer y una Piedad para la cofradía del mismo nombre de claras reminiscencias miguelangelescas.

El 2 de septiembre de 1961, el día previo a la inauguración del monumento homenaje, los restos de Jaime Chicharro fueron trasladados a un bello panteón, con un Cristo, que cubre la losa, que promovió la Comisión Pro-Monumento a Chicharro, y también encargó al escultor Octavio Vicent la figura que todavía hoy preside el jardín de El Pla. Junto a él están las cenizas de su hijo, José Chicharro Lamamié de Clairac, quien murió el 16 de julio de 2006, a los 90 años de edad. En vida, hubo ostentado el cargo de Subgobernador de Bata en Guinea Ecuatorial.

La leyenda del monumento cuenta con la siguiente inscripción: "Burriana a D. Jaime Chicharro y Sánchez-Guío. III-IX-MCMLXI".

Posteriormente, Octavio Vicent realizaría en la misma localidad otras obras, a saber: Nuestra Señora de la Piedad, para los PP. Carmelitas Descalzos (1965) y el Cristo del Salvador, para la Altar Mayor de la Iglesia homónima (1975).

El monumento a Jaime Chicharro constituyó para Octavio Vicent el primer eslabón de una serie de encargos monumentales. Por aquél entonces, nuestro artista ya se había aferrado al arte figurativo frente a la escultura abstracta. En el arte figurativo defendía la herencia cultural grecorromana y la tradición católica. Ambas rinden culto a la figura humana. Por su parte, la deshumanización del arte procede de determinados sectores interesados en abjurar de la tradición figurativa clásica y cristiana. El papel de los marchantes con su propaganda y redes

organizativas también coadyuva al triunfo de la abstracción. Empero, no obstante, Octavio Vicent aún consideraba que había artistas muy buenos, italianos y españoles, que apostaban por la figuración y que no estaban controlados por la tradición judía anicónica.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento está ubicado en una céntrica plaza homónima de la localidad. El conjunto, situado en un modesto parque, está flanqueado por pequeños paseos y zonas de descanso, por lo que el acceso al conjunto artístico resulta íntimo, abrigado por un espacio natural.



El monolito escultórico conforma una cruz de cuatro brazos iguales. Todo el paralelepípedo ofrece un sentido alegórico a la exaltación no solo al personaje homenajeado, sino también a las funciones comerciales urbanas que tipificaban la ciudad.

La interpretación helénica y renacentista del conjunto vuelve a ser una constante en la obra de Octavio Vicent. Ello puede apreciarse, entre otros aspectos, en los esquemas compositivos.

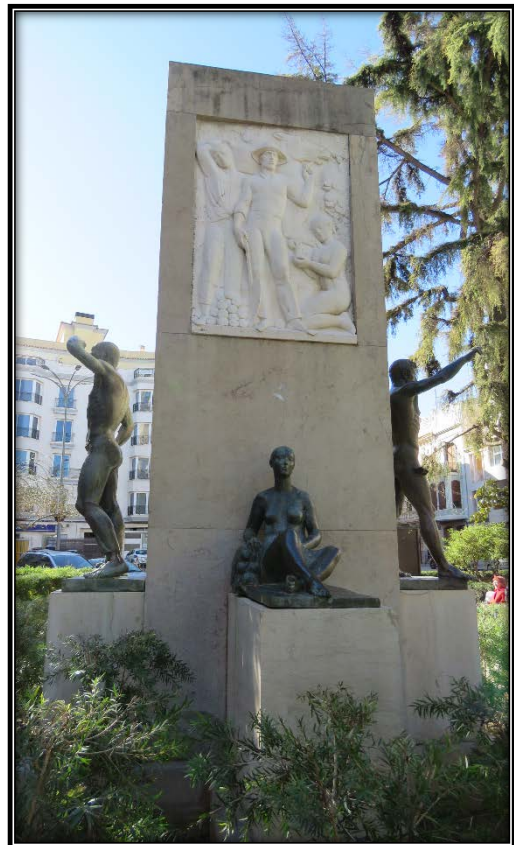
Así, la composición en el relieve dedicado al comercio terrestre es una composición frontal y simétrica. El eje de simetría, levemente arqueado, describe una parábola de muy amplio radio, y transita desde los pies de la figura central, pasando por sus ingles y el rostro del labriego y su nariz, tomada como eje bisectriz. La parábola, que tiene la forma de una C muy abierta, se pierde por detrás de las crines del caballo en su testuz.

Las figuras van desde el altorrelieve de la figura principal y la Pomona hasta el mediorrelieve de la campesina y el bajorrelieve schiacciato del caballo, que se observa en relieve rehundido en la zona de su cabeza.

El relieve dedicado al comercio naval es un movimiento oblicuo por paralelas, levemente ascendente. El primer eje es el inferior, que está determinado por un largo brazo que recoge las tres figuras ubicadas en la parte baja del relieve. Aproximadamente, una segunda paralela en la zona media del relieve viene determinada por la maroma de la nave que es arrastrada por un marinero.

Las figuras van desde el mediorrelieve del primer marinero en el plano inferior, ubicado a la derecha del mismo, hasta el bajorrelieve de la nave y el schiacciato del fondo, que bordea la composición en la zona media-superior derecha.

El panel posterior, caracteriza mediante tres imágenes alegóricas el comercio de los productos pertenecientes a la ciudad atareados en la recolección de los frutos. En esta ocasión, aún la persistencia de su incisión clásica, las imágenes presentan una mayor volumetría, ocupando la central en altorrelieve la acentuada profundidad del mismo.



ICONOGRAFÍA

Como promotor de la creación del puerto de Burriana, la imagen sedente de Jaime Chicharro presenta un semblante sobrio de político benefactor del bienestar de sus conciudadanos.

El homenajeado Jaime Chicharro es una escultura sedente que mira al frente. Ataviado con un traje propio de su época, lleva en su mano los planos para la realización del puerto de Burriana, similar a los antiguos pergaminos que portaban los senadores romanos como símbolo de potestad sobre la ciudad.

La figura posee claras reminiscencias a la dedicada a Lorenzo de Medicis en la Capilla Medicea, obra de Miguel Ángel Buonarrotti. En la escultura de Octavio Vicent podemos apreciar la disposición de las piernas de Jaime Chicharro entrecruzadas con su pierna izquierda adelantada mientras la derecha queda retraída.

El retrato de Jaime Chicharro está extraído del natural, demostrando el dominio del escultor sobre esta tipología.

En los laterales del cuadrilátero, dos estatuas masculinas, erguidas, representan el comercio terrestre y el marinero portuario. La figura que simboliza el comercio terrestre la encontramos a la izquierda de Jaime Chicharro. Desnuda, ostenta un canon de apolínea inspiración que recuerda el Hércules miguelangelesco, obra desaparecida del Palacio de Fontainebleau en 1713, pero del que se conserva en el Museo de Louvre un dibujo de Rubens y otro boceto de la misma escultura en la Casa Buonarrotti. Del mismo modo, esta escultura también guardaría reminiscencias del David miguelangelesco. Estas obras del maestro florentino del Cinquecento son visibles también en la disposición del brazo izquierdo y el peinado de la efigie de Octavio Vicent que representa la Agricultura en este monumento. Item más, la estatua es parangonable a la conocida obra romana el Augusto de Prima Porta, por el gesto arengatorio del brazo derecho y el ligero contrapposto. El atributo que la escultura lleva en su mano izquierda confirma la dedicación de esta escultura al comercio terrestre, en tanto lleva un caduceo que simboliza a Mercurio, el dios romano de las comunicaciones terrestres. Hoy desaparecido, se conserva en las fotos de la prensa de la época.

La figura que simboliza el comercio marítimo está inspirada en una talla de madera de su progenitor Carmelo Vicent Suria titulada Mirando al Mar, obra de 1930 y ubicada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Se corresponde con aquella

escultura la indumentaria del marinero –un pantalón arremangado- en donde ambos escultores aplicaron la técnica de los paños mojados dejando entrever la anatomía del cuerpo, al mismo tiempo que la musculatura de la figura completa remite a la misma obra de su padre, que también aplicó esta interpretación en su obra Homenaje al Trabajo, con la que fue galardonado con el premio Nacional de Escultura en 1934. Son también de su padre el movimiento postural, un contrapposto praxitélico que describe una forma de S con un pie flexionado. Encontramos escasas diferencias entre ambas esculturas: únicamente la disposición de las manos sobre el desnudo y el atributo del tocado sobre la cabeza, que en el caso de Octavio Vicent muestra un peinado augústeo.

Mientras la efigie dedicada al comercio marítimo mira a lontananza hacia el puerto de la localidad, como si atisbase la llegada de los barcos de la pesca de bajura, la que simboliza el comercio terrestre la encontramos aleccionando a los mercaderes.

En la cara del paralelepípedo opuesta a la principal descansa una figura femenina sedente, que mira al espectador con semblante pensativo. Esta imagen núbil y agraz que tanto agradaba a Octavio Vicent, bien podría representar a la diosa griega Ceres o Démeter, como símbolo de la Agricultura. De hecho, debajo de su brazo derecho hay un canasto del que van cayendo los frutos. Los habitantes muestran su agradecimiento ante los bienes que produce la tierra, humanizados en el marco escultórico. De igual modo, cabe señalar en la elección del peinado la similitud de las féminas de Arístides Maillol.

El relieve dedicado al comercio terrestre, custodiado por la diosa Ceres sedente, está representado por tres figuras que loan la producción cítrica naranjera, característica de Burriana.

Así, una mujer en el lado izquierdo carga sobre sus hombros la cosecha, un capazo repleto de naranjas que también se encuentran bajo sus pies. Esta portadora femenina está claramente inspirada en el friso oriental del Partenón, que representa,

entre otras figuras, unas muchachas que cargan unos cántaros, ofrendas a la diosa Atenea. Se trata de panateneas oferentes.

La figura central masculina representa al labriego burriánés que transporta los frutos. Mira al frente con rudeza protegido del sol por un sombrero característico de agricultor. La figura del agricultor semeja una vez más al Doríforo de Policeto por su contrapposto y por su robustez hercúlea, si bien la mano izquierda la alza más para sujetar las bridas del caballo, al igual que la cabeza que en esta ocasión torna también hacia el lado izquierdo.

El caballo helénico es parangonable a los rescatados del tímpano oriental del Partenón y las cabezas exentas sitas en el Museo Británico. Una copia en yeso de la cabeza de este equino, que formaba parte del carro de Selene, se encontraba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas del Casón del Buen Retiro de Madrid, obra que Octavio Vicent estudió en su primera etapa entre otras del mismo museo.

Otro equino semejante del que Octavio Vicent pudo inspirarse en el Museo de Reproducciones Artísticas es el torso de caballo, obra griega de tradición ática, perteneciente al clasicismo del siglo V a.C. Se trata de un fragmento descubierto en el siglo XIX en Civita Lavinia. Primero se halló la cabeza y después parte del torso. Da la impresión de tener las patas levantadas y estar en actitud de relincho.

En el ángulo superior izquierdo la copa de un naranjo brota del material enmarcando el relieve en el espacio superior derecho. Bajo estas ramas, una pomona meditativa y dulcificada en posición genuflexa aproxima los frutos hacia el centro de la composición, ofreciéndolos como etapa final del trabajo realizado. Esta figura femenina se aparta de las otras porque está claramente inspirada en el arte egipcio. En efecto, un bajorrelieve egipcio que representa a un personaje real arrodillado ofrendando una copa con frutos a una divinidad, perteneciente a la época del faraón Setí I, guarda estrecha relación con la disposición formal de esta oferente de Octavio Vicent. Las únicas diferencias entre el bajorrelieve del templo de Abydos y la figura femenina que nos ocupa, son las siguientes: Octavio Vicent ha invertido la figura, mirando hacia la izquierda del espectador; mientras que el

príncipe oferente encamina su mirada hacia la derecha; por otro lado, el personaje real egipcio alza su vista hacia la divinidad; entre tanto, la fémina valenciana contempla las naranjas que lleva en sus manos; por último, estos frutos sustituyen, lógicamente, la copa con frutos del país del Nilo. Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar y dibujar el bajorrelieve egipcio en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

Esta figura semeja por su composición postural y oferente a las estatuas oferentes egipcias, arrodilladas y completamente de perfil, aunque en este caso Octavio Vicent dispone la cabeza ladeada y con tocado arcaico.

Su peinado –circundado por una cinta- es característico de las *korés* arcaicas, mientras su vestiduras, al igual que en el resto de personajes, traslucen la volumetría del cuerpo. La diosa Pomona en época romana se asociaba en su mitología a la fruta, y por extensión a los árboles frutales, los jardines y las huertas; a su vez, simbolizaba la abundancia en la floración de los árboles y los frutos. Ninguna como ella conocía el elaborado de los cultivos al tiempo que gustaba de los jardines perfilados. Era asociada al mes de septiembre por ser la época propia de maduración de la fruta.

El relieve dedicado al comercio marítimo representa el transporte de mercancías desde el puerto de Burriana. El protagonista superior se encuentra tirando de la nave merced a una maroma. Esta figura nos remite igualmente a la masculina en Homenaje al Trabajo, con la que Carmelo Vicent ganó la Segunda Medalla Nacional en 1934.

Resalta la robustez del carácter en los personajes, impulsando un velero por la proa. Es una embarcación a vela en donde el palo de mesana está con la vela recogida, lo cual quiere decir que la nave ha llegado a puerto.

Junto a él, sobre el personaje superior, encontramos las zonas de la expansión comercial representadas por las coronas pertenecientes a los reinos de Valencia, Aragón y el Principado de Barcelona: el mediterráneo y su comercio ante el puerto de Burriana.

Bajo el navío, la serie ascendente de tres braceros inmersos en aguas descritas por un juego de pliegues arcaicos y geometrizantes.

Los marineros podrían vincularse por su composición a las metopas del lado sur del Partenón dedicadas a La lucha entre centauros y lapitas, de una de las metopas del frontón meridional del Partenón, ante todo en el rostro del personaje superior del relieve de Vicent. El motivo de la lucha entre ambos ya viene relatado por Homero. Así, en las bodas de Pirítoo, hijo de Zeus y amigo de Teseo, príncipe de los lapitas, cuando se casó con Hipodamia o Deidamia según otros autores, bodas a las que fueron invitados los principales centauros, estalló la disputa cuando el centauro Euritión, excitado por el vino, quiso raptar a la novia, y el altercado terminó tras terribles pérdidas por ambos bandos, con una completa derrota de los centauros. Realizados aquellos por Fidias, viene a confirmar una vez más la gran admiración que Octavio Vicent sentía por el escultor ateniense, como el propio escultor valenciano ha manifestado en numerosas ocasiones.

6.12.- MONUMENTO A FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS

Bronce y piedra caliza. Villanueva de los Infantes (Ciudad Real). (1960-1962).

El monumento dedicado en memoria del literato conceptista Francisco de Quevedo y Villegas se gestó en 1960. El pleno del consistorio municipal de Villanueva de los Infantes acordó erigir un monumento a Francisco de Quevedo y facultar al alcalde de entonces, Miguel Fernández de Sevilla, para gestionar la financiación del importe del proyecto.



La Alcaldía comunicó al Director General de Administración Local que el importe de la subasta de una parcela de terreno municipal de 550 m², que pasaría a engrosar el presupuesto extraordinario en trámite para la erección de un monumento al ilustre escritor Francisco de Quevedo y Villegas, como testimonio de homenaje a tan excelso poeta. El Pleno Municipal en sesión extraordinaria celebrada el día 6 adoptó el acuerdo de convocar Juegos Florales para el día 7 de septiembre próximo, con motivo de la inauguración del monumento y de las demás obras que integrarían el conjunto urbanístico de la plaza de San Juan. El Ayuntamiento comunicó a Octavio Vicent que por medio del Banco Español de Crédito se le transferían a su cuenta 20.000 pesetas, a cuenta de la erección del monumento a Quevedo:

Por medio del Banco Español de Crédito se le transferían a su cuenta de ese capital 20.000 pesetas, a

cuenta de la confección del busto de Quevedo que se le tiene encargado.⁵⁹³

Cabe decir que Octavio Vicent ya era considerado un gran escultor e imaginero valenciano en Villanueva de los Infantes. Carmelo Vicent había realizado la talla de la imagen de Santo Tomás de Villanueva en mármol que se encuentra en el atrio de la parroquia de la localidad. Por su parte, Octavio Vicent, posteriormente, realizó una talla con la misma temática destinada al retablo de la parroquia de San Andrés en 1962.⁵⁹⁴ Se trata de una talla en madera policromada de 1'74 x 0'67 ms y adquirida por 20.000 pesetas. Del mismo modo, nuestro escultor realizó otra talla en el mismo dedicada a Santa María Magdalena en 1963, que venía a sustituir una anterior.⁵⁹⁵ El aparejador que pertenecía a la cofradía de Santo Tomás, también era miembro de la cofradía de María Magdalena: Vicente López Carricajo, quién encargó ambas obras, en colaboración con el presbiterio parroquial Ramón Gómez-Rico Romero.⁵⁹⁶

La efigie de Quevedo fue realizada dos veces. En la primera, el Ayuntamiento estimó que era reducida para su ubicación en el monumento. Octavio Vicent realizó un segundo busto que estuvo finalizado en 1962.⁵⁹⁷ Según la prensa de la época, el coste inicial del monumento fueron 500.000 pesetas, sufragadas por la Dirección General de Administración Local.⁵⁹⁸ La intención de realizar el monumento en la localidad ciudadrealeña se debe a que el poeta y novelista de origen madrileño pasó vivió los últimos instantes de su vida morando en Villanueva de los Infantes. Allí falleció en el Convento de Santo Domingo, junto a la plaza homónima.

Pero veamos los hechos con más detenimiento.

⁵⁹³ *Balcón de Infantes*, nº 280, diciembre de 2015. Villanueva de los Infantes.

⁵⁹⁴ SOLÍS PIÑERO, J.: Años de emigración y crisis (Villanueva de los Infantes durante el franquismo 1960-1975), Diputación Provincial de Ciudad Real, 2012. p.48.

⁵⁹⁵ La primera imagen de María Magdalena se rompió en el transcurso de una procesión del Viernes Santo.

⁵⁹⁶ SOLÍS PIÑERO, J.: *Crónica de Villanueva de los Infantes durante el franquismo (1947-1959)*, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2010, p. 243.

⁵⁹⁷ El primer busto de Quevedo se conserva en la Hospedería del Antiguo Convento de los Dominicos en donde Quevedo pasó los últimos momentos de su vida.

⁵⁹⁸ *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1961 p. 42.

Quevedo llegó a la localidad infanteña en enero de 1645, aunque su salud ya estaba mermada.

Previamente, Quevedo decidió trasladarse a la Torre de Juan Abad. Era el señor de la localidad. Pero, dado que en la villa vecina se encontraba la casa de su amigo, el humanista Bartolomé Ximénez Patón, decidió alojarse en Villanueva de los Infantes.

Cuando llegó a Villanueva, contaba con 65 años de edad. A su llegada, el 14 de enero de 1645, en una carta, Quevedo contó que estaba "excelentemente alojado en casa del Correo Mayor, enfrente del Vicario. He vuelto mucho en mí – dice-, con la asistencia y buena compañía, y con haberme hecho algunos medicamentos, que me son de mucho alivio".

Sin embargo, a comienzos del mes de marzo su estado de salud se agravó, y solicitó que le llevaran al Convento de Santo Domingo -fundado en 1526- donde, aunque en pocos días experimentó una considerable mejoría, continuaba padeciendo diversos achaques que le condujeron finalmente a morir por cáncer pulmonar –debido a su tabaquismo- y, también, por disentería, el 8 de septiembre de 1645. Ha menester recordar que los cuatro años que había pasado anteriormente en la prisión conventual de San Marcos en León habían debilitado su salud. En el Convento de Santo Domingo de la villa culiparda todavía se conserva la celda en la que Francisco de Quevedo y Villegas pasó sus últimos días de vida.

El escritor testamentó como última voluntad recibir sepultura en la Capilla Mayor de la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Villanueva de los Infantes, para ser posteriormente trasladado a la Iglesia homónima en el Real de Madrid, donde se encontraba depositada su hermana.

Sin embargo, -quizás por su azarosa vida en el destierro e incluso la cárcel- los restos de Quevedo permanecieron en la bóveda de la Capilla de los Bustos –una familia hidalga de la localidad- de la Iglesia de San Andrés durante 150 años, hasta 1796, hoy conocida como Capilla de la Soledad. En ese año, dejó de ser panteón familiar, pasando dicha capilla al cabildo eclesiástico. Al realizarse aquella primera

exhumación reinando Carlos IV, el sepulturero encontró un ataúd con un esqueleto completo, el de Quevedo, que, por fragmentarse, decidió mezclarlo con nueve difuntos más en un osario común ubicado en la cripta del citado templo parroquial.

Allí, sus restos permanecieron ocultos hasta 1955, en que un antiguo legajo puso sobre la pista de los restos de Quevedo en la antigua cripta situada debajo de una de las torres de la Iglesia de San Andrés. Es muy probable que en los años siguientes el consistorio municipal de Villanueva de los Infantes decidiese recuperar su memoria. De este modo, comenzó la "Operación Infantes". Así, en connivencia con la Dirección General de Administración Local, se hicieron obras tendentes a rescatar el entorno en el que vivió sus últimos días Francisco de Quevedo de Villegas.

No obstante, habrá que esperar a la llegada de 2006 cuando el Ayuntamiento decide ponerse en contacto con la Escuela de Medicina legal de la Universidad Complutense de Madrid, la cual realizó un exhaustivo estudio, ultimado en 2007, en que un equipo de once investigadores permitió identificar diez huesos pertenecientes a Quevedo: los dos fémures, el húmero derecho, la clavícula derecha y seis vertebras. La clave fue la cojera congénita del fémur derecho, que siempre hubo padecido el escritor.

Tras la predisposición edilicia a testimoniar la memoria del literato con un monumento conmemorativo, se realizaron obras en la plaza de Santo Domingo en 1961, donde sería erigido el monumento.



Sabemos que el escultor modeló el busto previo en barro en agosto de 1960.⁵⁹⁹ Las tres figuras femeninas que acompañan al escritor matritense, testimonia la influencia de los artistas italianos contemporáneos, en especial de Giacomo Manzú, así como la admiración que profesó a la escultura griega y románica, por cuanto respeta la elegancia comedida de la antigüedad clásica, así como la adaptación estricta al marco arquitectónico.

ESQUEMA COMPOSITIVO



Sobre un edículo triangular, que viene a ser una suerte de fuste columnar, Octavio Vicent superpone el busto en bronce de Francisco de Quevedo y Villegas. El capitel, en rigor un ábaco, es un hexágono asimétrico en donde los lados mayores, iguales entre sí, alternan con los lados menores, y sirve como peana al busto del escritor.

El fuste, de piedra caliza, es triangular. Los tres lados son cóncavos recordando a las hornacinas clásicas, para poder acoger, a manera de relieve rehundido, tres musas alegóricas relacionadas con la localidad infantena y el escritor.

⁵⁹⁹ *Levante*, Valencia, 28 de agosto de 1960.

Las figuras se adaptan a la hornacina cóncava, mostrando una cierta tendencia al alargamiento. Es probable que esta idea le viniese a Octavio Vicent al tomar como referencia el arte medieval, románico. También es medieval la manera en como sujetan los escudos heráldicos las figuras femeninas, obrando éstas con manos opuestas, una arriba y otra abajo de los blasones. Así se puede apreciar en las jambas del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, obra del Maestro Mateo. Así mismo, Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar esa disposición en otras jambas que se encontraban en el Museo de Reproducciones Artísticas como por ejemplo, las del Monasterio asturiano de Antealtares, y que representan a los apóstoles San Pedro, San Pablo y San Andrés.⁶⁰⁰

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent interpreta el monumento a Quevedo de nuevo a la manera clásica, enalteciendo la inspiración del escritor en musas alegóricas. Las musas eran nueve jóvenes, hijas de Mnemósine y de Zeus, fruto de otras tantas noches de amor. Según otras tradiciones las presentan, sin embargo, como hijas de Harmonia o de Urano y Gea. De entre las musas, destaca, para el caso que nos ocupa, Calíope, porque representa a la Poesía Épica y lleva, como en el monumento de Octavio Vicent, los atributos que le son propios; esto es, las tablillas y el estilete.⁶⁰¹



La musa que se encuentra a los pies del busto y en su lado frontal delantero, en donde mira Quevedo, porta asido en su pecho el escudo de la localidad.

⁶⁰⁰ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Medieval Cristiano*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 164-166. Op. Cit.

⁶⁰¹ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Mitología Clásica*. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección General de Bellas Artes, 2002, pp. 146-147. Op. Cit.

La heráldica de Villanueva de los Infantes fue otorgada en 1421 por el infante Enrique de Trastámara, tercer hijo de Fernando IV de Antequera, rey de Aragón tras el Compromiso de Caspe.

Representa la Cruz de gules, simulando una espada de la Orden de Santiago con un castillo y un león en alusión a los reinos de Castilla y León. Ambos están opuestos diagonalmente. Se alternan con ellos, también opuestos, dos escudos de la Corona de Aragón, puesto que el Infante Don Enrique era hermano de Alfonso V el Magnánimo. La cruz de los Caballeros de la Orden de Santiago es el eje de simetría del escudo y está en su centro.

La alusión a la Cruz de la Orden de Santiago es porque Villanueva de los Infantes era una villa que recibió la protección de los Caballeros de la citada orden militar. Se da la feliz circunstancia que Francisco de Quevedo y Villegas fue también Caballero de esta Orden. Se conserva la cédula de Merced del Hábito de la Orden de Santiago hecha a Don Francisco de Quevedo y Villegas firmada por Felipe III y refrendada por el Secretario de Cámara, Alonso Núñez de Valdivia, fechada el 29 de diciembre de 1617. El Real Consejo de las Ordenes Militares rubricó la Real Cédula el 8 de febrero de 1618.⁶⁰²

En efecto, el caballero usó en su nombramiento, para disimular la cojera, sus famosas espuelas de oro que le acompañarían a la sepultura, y que desaparecerían luego misteriosamente. De igual modo, el escritor fue ataviado en su lugar de reposo con la capa blanca de la Orden de Santiago, porque fue enterrado en una capilla de hidalgos y, por tanto, de la humilde condición de la baja nobleza.

Esta figura femenina nos remite en la disposición cruzada de sus pies al escultor griego Praxíteles tan admirado por Octavio Vicent, como puede apreciarse en el Sátiro en reposo, realizado entre el 340-330 a. C., del cual se conserva una copia romana de esta escultura, datada entre los años 150 y 175 d. C.

⁶⁰² RIANDIÈRE LAROCHE, J.: "Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio". En: *Criticón*, Toulouse, 1986, pp. 43-129.

En el busto de Quevedo, Vicent sigue el retrato atribuido a Velázquez. Emplea los rasgos identificativos más característicos del escritor: las antiparras, la luenga cabellera, el bigote y la perilla vertical. En sus hábitos, la cruz de la Orden de Santiago, a la que Quevedo pertenecía, así como el propio Velázquez. Se da la circunstancia de que don Francisco de Quevedo y Villegas era admirador de la obra pictórica de don Diego Velázquez. Otros rasgos también presentes en el óleo velazqueño son el cuello levantado y la cinta que sustenta la capa. En cuanto a su semblante, Quevedo mira al frente de manera atemporal en el busto de Vicent, mientras que en el retrato barroco dirige su mirada al espectador.

La efigie femenina que se encuentra en la parte frontal del busto bebe de diversas fuentes. En primer lugar, el respeto a la simetría y el orden canónico responden al arcaísmo griego, como también la carencia de rehundimiento del iris en los ojos almendrados y el hieratismo y alargamiento contumaz del cuerpo. Del mismo modo, la vestimenta de la imagen, a manera de peplo dórico, demuestra una caída simétrica que pretende fijar la vista en el escudo. La disposición de los brazos que circunscriben la heráldica, sigue una pulsión oferente y la torsión de las manos y muñecas siguen un patrón miguelangelesco.

Del mismo modo, el alargado cabello, recortado a manera de peluca junto el cuello estilizado y el rostro ovalado e inexpresivo nos remite al arte románico. Del mismo, la inserción de la escultura en el marco arquitectónico, así como la discreta peana sobre la que se sustenta la efigie, recuerda vagamente a las antiguas jambas de las portadas románicas. La alegoría presenta los pies inclinados hacia abajo como la escultura medieval. *Item* más, Octavio Vicent en el mismo lustro realizaría un bronce mariano titulado *Ave María* para Aguas Vivas en Alzira que presenta rasgos similares.

Por otra parte, no es menos cierto que algunos de esos rasgos están presentes también en la estatuaria de Giacomo Manzú, a la sazón admirado por Vicent, como son el alargamiento de la figura, el hieratismo general y la inexpresividad del rostro, al igual que una tendencia general a la simplicidad, porque Octavio Vicent pretende que el espectador se centre en el atributo heráldico. Esta

admiración al escultor bergamasco puede apreciarse de manera aún más acusada en la efigie dedicada a un "Santo Obispo" que realizaría el escultor en 1979.

La imagen femenina en el lateral del monumento, ubicada a la derecha del busto de Quevedo, se inspira vagamente en la musa Calíope. Además del libro, el estilete ha sido sustituido por una pluma con su cánula, usada en el siglo XVII por los escritores. Es una alusión clara a la profesión de Quevedo.

La efigie queda hermanada armónicamente con las otras dos musas que acompañan el monumento, aunque con ligeras variaciones. De este modo, el rostro está más dulcificado, trenzado a la manera helénica, y los brazos, con la misma torsión miguelangelesca, se encuentran en esta ocasión ligeramente ladeados para sostener el atributo, por lo que no resulta tan hierática como su compañera y describe un mayor movimiento. Éste, a manera de *contrapposto*, muestra un pie alzado sobre el pedestal, aunque mantiene su comedimiento sin extenderse del marco arquitectónico. La caída de los pliegues sí que es, en este caso, una evocación al clasicismo griego, concretamente a Fidias, al que tanto admiraba también Octavio Vicent.

La tercera figura femenina, al contener la inscripción "Historia", representa a la musa Clío. Es probable que haga alusión a la importancia histórica del prohombre literato para la localidad de Villanueva de los Infantes. La referencia iconográfica de esta escultura nos remite fielmente a las cariátides del Erecteión, tanto en la disposición del *contrapposto* de la musa, como la disposición del *jitón* y el *himatión* griego. El rostro en esta ocasión y al igual que la anterior, es más ovalado y los rasgos han sido suavizados a diferencia de la primera, con el cabello trenzado hacia atrás como sus referentes femeninos helénicos. Sin embargo, la efigie continua respetando el pedestal del marco arquitectónico, y la torsión de los brazos y de las manos sigue siendo miguelangelesca, aunque en ésta se muestran algo más caídos que los de la musa que porta el escudo.

6.13.- ESCULTURAS DE DOS PAPAS BORJA: CALIXTO III Y ALEJANDRO VI

Colegiata de Santa María. Xàtiva. Bronce, 2'40 m cada una. (1962).

Las esculturas de los papas Borja fueron expuestas, previas a su emplazamiento definitivo, en el vestíbulo de la Casa Vestuario de Valencia. El diario *Las Provincias* se hizo eco de ello y redactó un artículo breve⁶⁰³ sobre la muestra, al igual que sobre su presentación, un mes antes en la Galería Estil.⁶⁰⁴

La importancia de dedicar un monumento a los Papas setabenses Calixto III y Alejandro VI radica en que sus familias estuvieron vinculadas a la ciudad de Xàtiva y su comarca.



Calixto III nació en La Torre de Canals el 31 de diciembre de 1378. Sin embargo, fue bautizado en la misma Colegiata de Xàtiva, como él mismo afirmaría años más tarde en la carta con la que en 1429 comunicaba al Capítulo de Santa

⁶⁰³ En el argot periodístico, se conoce como *suelto*.

⁶⁰⁴ *Las Provincias*, Valencia, 4 de febrero 1962.

María de Xàtiva su nombramiento como obispo de Valencia. Su nombre de nacimiento fue Alfons de Borja i Cavanilles, hijo de Domingo de Borja, *-un bon hom llaurador de Xàtiva-*,⁶⁰⁵ y de Francina Llançol. Fue el mayor de cinco hermanos. El abuelo de Calixto III, quien también se llamaba Domingo de Borja, provenía de la villa zaragozana homónima y se hubo instalado en el Reino de Valencia tras participar en su conquista junto a Jaime I. Su antecesor obtuvo el título de *Maiores Dierum* y figura ya con la condición ennoblecida de *ciudadano*.⁶⁰⁶

San Vicente Ferrer profetizó la ascensión al solio pontificio de Alfons de Borja a los pocos años de vida del mismo y solicitó a sus progenitores que se esmerasen en la educación de Alfons de Borja por tratarse de un niño de inteligencia poco común. Tras estudiar leyes en Zaragoza, Alfons de Borja obtuvo el Doctorado en Derecho Canónico y Civil. El Papa Benedicto XIII le nombró canónigo y luego juez eclesiástico del obispado de Lleida y Vicario Capitular.⁶⁰⁷ Calixto III fue así mismo capellán de la Iglesia de San Nicolás de Valencia, y posteriormente Arcediano de Xàtiva y administrador de la Diócesis de Mallorca.⁶⁰⁸ Su apoyo al antipapa Benedicto XIII, dentro del Cisma de Occidente, convirtió a Alfons de Borja en protegido del dominico San Vicente Ferrer. Más tarde, Alfons de Borja entró al servicio de Alfonso V el Magnánimo, como jurista y diplomático, quien lo envió a Peñíscola con la misión de lograr que el antipapa Clemente VIII renunciase al solio pontificio y se sometiera al Papa Martín V. El éxito de su negociación supuso el fin del Cisma de Occidente y le valió la recompensa de su nombramiento como obispo de Valencia, gracias a la petición de su protector regio. En la sede valentina permaneció tres años, hasta 1432. El 2 de mayo de 1444 fue nombrado cardenal por el Papa Eugenio IV. A la muerte del pontífice Nicolás V, en 1455, fue elegido sucesor de San Pedro. Adoptó entonces el nombre de Calixto III, el día 8 de las calendas de abril de ese mismo año. El 29 de junio de 1455, festividad de San Pedro, canonizó a San Vicente Ferrer,

⁶⁰⁵ CLIMENT BONAFÉ, A.: *Guía de la Seu. Xàtiva*, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, 2000, p. 14.

⁶⁰⁶ AA.VV.: (PONS ALÓS, V. y CRUSELLES, J. M., Coord.): "Xàtiva en la Edad Media". En: *Historia de Xàtiva*. València, Universitat de València 2006, pp. 260-262.

⁶⁰⁷ CLIMENT BONAFÉ, A.: *Guía de la Seu. Xàtiva*, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, 2000, p. 14. Op. Cit.

⁶⁰⁸ *Ibidem*.

si bien el propio Calixto III no llegó a emitir la bula correspondiente a este efecto, la cual sería dictada por su sucesor en el solio pontificio, Pío II. Alfons de Borja tan solo fue Papa tres años, y nunca renunció al cargo de obispo de Valencia durante su pontificado. A él se le debe la propagación universal del rezo del "*Ángelus*". Falleció el 6 de agosto de 1458 en la festividad de la Transfiguración del Señor, que él mismo había instituido. Sus restos descansan en la Chiesa di Santa María in Montserrat en Roma, emplazada en la Viale Montserrat.⁶⁰⁹

Por su parte, Alejandro VI, -cuyo nombre era Roderic de Borja-, nació en Xàtiva el 1 de enero de 1431, en la plaza que hoy lleva su nombre, probablemente en la casa que hace esquina con la calle Ventres. Fue hijo de Juan de Borja y de Isabel de Borja i Llançol, hermana de Alfons de Borja, a la sazón obispo de Valencia y futuro Papa Calixto III. A los veintiséis años, su tío Calixto III le nombró Cardenal Canciller de la Iglesia, el cargo de mayor responsabilidad en la Curia pontificia. Los Papas sucesores de su tío Calixto III, Pío II, Sixto IV e Inocencio VIII, le concedieron obispados, abadías y otras dignidades. Fue Señor de Llombai, y posteriormente nombrado Obispo de Valencia el 24 de junio de 1458.

En 1472, el Papa Sixto IV lo nombró legado en misión especial a Castilla y a la Corona de Aragón. Roderic de Borja, que por entonces contaba 41 años de edad, regresó a Xàtiva por última vez, tras estar más de dos décadas fuera de su ciudad natal. Permaneció en la ciudad entre los días 5 y 11 de agosto de 1473. Durante las décadas 1470-1480 y 1480-1490, el cardenal Roderic de Borja acumuló beneficios, rentas eclesiásticas y un considerable número de abadías; entre ellas, la de Subiaco en las cercanías de Roma, y la de La Valldigna, ésta última en la subcomarca valenciana de La Safor. Sus ingresos lo convirtieron en el cardenal más rico de la Curia Vaticana, lo que le permitió construir el primer palacio renacentista de la Ciudad Eterna. Allí reunió una pequeña corte en compañía de Vannoza Cattanei, de cuya relación nacieron sus hijos César, Juan, Lucrecia y Jofré. La relación con La Safor se estrechó cuando en 1485, compró al rey Fernando el Católico el ducado de Gandía para su hijo mayor, merced a las riquezas de las que ya disponía.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

El 11 de agosto de 1492, fue elegido Papa con el nombre de Alejandro VI. Tenía entonces 62 años y una enorme experiencia curial. Durante su pontificado, Alejandro VI pasó a denominarse exclusivamente "*Dominus Valentinus*", dejando de lado las dignidades pontificias.

Los primeros años de su pontificado los dedicó a ordenar las finanzas vaticanas y a asegurar el orden público y la justicia en Roma, siendo implacable en la autoridad papal.

Pero el gran sueño político de Alejandro VI era ordenar el territorio de la Italia central, disgregado en pequeños Estados alrededor de la supremacía de Roma, y ésta alrededor del poder papal. Para conseguir este fin, casó a sus vástagos con miembros de diferentes reinos y repúblicas trasalpinas, y nombró a su hijo mayor, César, Capitán General de la Iglesia. Éste último inició una serie de campañas militares contra las ciudades del centro de Italia, en aras de cimentar el poderío del Estado pontificio.

Al igual que su tío Calixto III, Alejandro VI sabía que en la Corte Vaticana y en Roma, con tantos enemigos envidiosos, solamente podía confiar en sus parientes, amigos y compatriotas, entre los cuales se sentía cómodo y seguro. De los muchos setabenses y valencianos que poblaron la *Ciudad Eterna*, porque buscaban la oportunidad de hacer dinero, obtener cargos y formar parte de su servicio, destacaron los médicos setabenses Gaspar Torrella y Pere Pintor.

Defendió la fe cristiana en el continente americano recién descubierto y dos años después de ser nombrado Papa auspició el Tratado de Tordesillas entre España y Portugal (7 de junio de 1494).⁶¹⁰

En 1495, Alejandro VI fusionó los dos hospicios para los peregrinos de la Corona de Aragón, -el primero, denominado San Niccolò di Catalani, ubicado en la Vía Arénula de Roma; el segundo, Santa Margarida di Catalani, en Mallorca,

⁶¹⁰ BORROMEIO, A.: "El pontificado de Alejandro VI: corrientes historiográficas recientes". En: *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia III*. Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, vol. II, 1995. Pp. 1133-1151.

dedicado a las mujeres-, especialmente destinado a los pobres y enfermos. El resultado fue una sola fraternidad bajo el patrocinio de la Virgen de Montserrat.

Mediante una bula datada el 17 de diciembre de 1496, concedió el título de Reyes Católicos a Fernando V de Aragón e Isabel I de Castilla.⁶¹¹

En el año 1500 celebró el Año Santo y estableció el rito de la apertura de la Puerta Santa. Fomentó las Artes y las Letras. Fundó numerosas universidades en Europa, en los actuales países de Alemania, Portugal, Francia y España. En el solar hispano destacan la fundación de la Universidad Complutense y la Universitat de València, cuya bula de creación firmó el 23 de mayo de 1501. Durante su pontificado se decoraron las estancias Borja en el Vaticano, mientras Miguel Ángel esculpía La Piedad, merced a su mecenazgo.

Murió víctima de la malaria en Roma el 18 de agosto de 1503. Sus restos mortales descansan al igual que los de su tío Calixto III en la Chiesa di Santa María in Montserrat de la Ciudad Eterna.⁶¹²

El homenaje definitivo de la ciudad de Xàtiva a los Papas Calixto III y Alejandro VI llegó en 1961, cuando sendas esculturas en bronce le fueron encargadas al escultor Octavio Vicent, erigidas un año más tarde ante la portada de la Colegiata de Basílica de Santa María. Las esculturas fueron financiadas por el empresario industrial Gregorio Molina Ribera, quién donó las obras a la *Seu* como muestra de gratitud por la concesión de la Medalla al Mérito del Trabajo y del homenaje público que recibió con tal motivo.⁶¹³ Francisco Javier Pérez Rojas hace una excelsa valoración de ambas esculturas en bronce de Salvador Octavio Vicent Cortina. Opina que es magnífico en los retratos de sendos pontífices, fidedignamente expresivos de su identidad y temperamento; ambos figuran con la tiara pontificia, trabajo de minucioso detalle, y con la mano derecha alzada en actitud de dispensar su bendición. Este armónico Monumento a los Papas

⁶¹¹ FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, A.: *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas. (1492-1503)*, Edizioni Università della Santa Croce (Dissertationes Series Theologica, XVI), Roma, 2005, 838 pp.

⁶¹² *Ibidem*, p. 16.

⁶¹³ *Las Provincias*, Valencia, 6 de marzo de 1.962.

setabenses sería bendecido e inaugurado por el Cabildo Eclesiástico y Civil el día de la festividad de la Virgen de la Seo, en agosto de 1962.⁶¹⁴



Cabe decir que el hecho de que a Octavio Vicent le fuese encomendada la realización de las imágenes de los pontífices setabenses no es asunto baladí; ya que su progenitor le fue encargada anteriormente obra en la localidad. De este modo, el día 10 de septiembre de 1927 se inauguraba en el Jardín de la Glorieta de Xàtiva el busto dedicado al taquígrafo Francisco de Paula Martí Mora (Xàtiva, 22 de abril de 1761-Lisboa, 8 de julio de 1827), introductor de la taquigrafía en España y grabador de la Imprenta Real, obra en mármol del escultor Carmelo Vicent Suria. En 1982, el busto original fue trasladado al Ayuntamiento de

Xàtiva y sustituido por una réplica en bronce. La escultura se hizo con motivo del primer centenario de la muerte del taquígrafo.⁶¹⁵ Introductor de la estenografía en España, nació en Xàtiva cuando ésta era conocida como Colonia Nueva de San Felipe.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Las esculturas de los Papas setabenses Calixto III, a la izquierda, y Alejandro VI, a la derecha, ofrecen una disposición frontal en la fachada de la Colegiata de Santa María de Xàtiva.

Ambos bronce, sobre un alto basamento rectangular de orden toscano, muestran una disposición complementaria en sus *contrappostos*. Los dos poseen

⁶¹⁴ AA.VV. (PÉREZ ROJAS, F. J., Coord.): "Arquitectura y artes figurativas en Xàtiva. Siglos XIX y XX". En: *Historia de Xàtiva*. València, Univeritat de València, 2006. p. 509. Op. Cit.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p.507.

una gran monumentalidad y majestuosidad. En las cartelas de los zócalos encontramos los nombres correspondientes a ambos Papas: *Calixtus P.P. III* y *Alexander P.P. VI*. En la parte frontal del pedestal que sostiene la efigie de Alejandro VI figura el emblema heráldico de la familia Borja, así como en el de Calixto III.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent representó a Calixto III y Alejandro VI con la tiara pontificia, la capa pluvial y el broche. Ambos realizan la bendición *Urbi et Orbe*.

Sabemos por imágenes recogidas en la prensa valenciana, que la escultura en bronce del Papa Calixto III se acompañaba de una férula papal que sostenía con su mano izquierda, hoy desaparecida de la escultura de Octavio Vicent. En efecto, hasta el siglo XVI, los Papas llevaban un bastón sin voluta, la férula. Se trata de un tallo cortado de una planta umbelífera llamada cañaheja, y es el símbolo de poder del pontífice.⁶¹⁶ El uso de esta asta de madera, que cuando era ornada con un triple brazo se denominaba hierofante, se le entregaba al Papa cuando tomaba posesión de la Basílica de Letrán. El origen de este símbolo se remonta a la antigua religión griega y era utilizado por el Sumo Sacerdote del culto de Eleusis. Posteriormente, ya en nuestros días, el Papa Juan Pablo II ha usado este mismo atributo en plata y oro en la apertura del Jubileo de la Puerta Santa durante el Año Jubilar del año 1983 y durante el año 2000.⁶¹⁷

Ambos pontífices. Calixto III y Alejandro VI, están coronados con la tiara ovalada. La tiara papal, que procede del gorro frigio cónico, consta de tres coronas ducales enfiladas, razón por la que se denomina *triregnum*. La primera de ellas, apareció en el siglo IX, cuando los Papas asumieron el poder temporal en los Estados Pontificios. En aquél momento, dicha corona basal fue decorada con joyas para asemejarse a las cercos de príncipes. La segunda corona fue añadida por el pontífice Inocencio III, que simbolizó con ella tanto su poder espiritual como temporal, al

⁶¹⁶ MADRID-MALO GARIZÁBAL, M.: *Tú eres Pedro. El Papado en la historia*. Bogotá, San Pablo, 2005, pp. 379-380.

⁶¹⁷ Recordemos que esta festividad fue instituida por el Papa Alejandro VI.

manifestar que Dios le había puesto sobre reyes y reinos. La adición de la tercera corona se atribuye al Papa Benedicto XI. A comienzos del siglo XVI, se añadió a la tiara papal un pequeño globo y una cruz en la punta superior de la misma.⁶¹⁸ Un detalle que a Octavio Vicent no se le pasó por alto.

Los Papas setabenses de Octavio Vicent disponen así mismo del *pescatorio* o anillo del pescador papal, que se utiliza para firmar documentos y que son destruidos tras el fallecimiento del pontífice.⁶¹⁹

La capa pluvial, con un broche que se convierte en un ornamento aparte denominado *formale* o *pectorale*, aparece complementada con una cruz latina en el pecho.

En el rostro de Calixto III, Octavio Vicent ha querido modelar algunos detalles de los años otoñales del Papa, mirando al espectador, con hendiduras en los rasgos faciales que le confieren realismo. La flexión de la rodilla derecha hacia atrás de Calixto III nos recuerda a un leve *contrapposto* de la escultura griega clásica y rompe la linealidad del alba, la vestidura talar de los pontífices. La mano que sostiene el báculo está emparentada con las torsiones metacarpianas de Miguel Ángel y su broche circular, a manera de tondo, posee un relieve *schiaciatto donatelliano* que representa La Anunciación.

Por su parte, Alejandro VI encamina su mirada al frente, y no al espectador. En el rostro de Alejandro VI, algo más joven, se advierte un cierto mayestatismo. El *contrapposto* en esta ocasión realiza una ligera genuflexión de la rodilla izquierda, complementándose con la de su tío Calixto III. Los pliegues de la capa pluvial, mucho más ampulosos, le confieren a esta escultura un mayor volumen espacial, recogiendo la capa en actitud de avanzar lentamente. Está rematada con flecos. El broche, ovalado, posee una decoración de piedras preciosas engastadas. Parece tener un cierto parentesco con las que Benvenuto Cellini engastó para el Papa

⁶¹⁸ NORRIS, H.: *Church Vestments. Their origin and development*. Dover Publications, INC, Mineola, New York, 2002, pp.108-115.

⁶¹⁹ SALMON, P.: *Los ornamentos pontificales. Historia y uso litúrgico*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, Col. Cuadernos Phase, nº 159, 2006, pp.61 y ss.

Clemente VII, si bien la disposición del orfebre italiano es vertical, mientras que la del Papa Alejandro VI es horizontal.⁶²⁰

El relieve heráldico que encontramos en la cara frontal de ambos pedestales, representa el escudo del linaje Borja. Se configuró con carácter parlante a partir de la primera sílaba del apellido, un buey⁶²¹ de gules, pasante o pastando, terrazado de sinople, en campo de oro, al cual se añadió más tarde en bordura otro elemento parlante, los ocho *botges* de oro.⁶²²

Octavio Vicent realizó así mismo otra efigie dedicada a Alejandro VI en 1964, sita en la fuente de la plaza de la antigua Universidad Literaria, fundada por el mismo pontífice, a la que dedicaremos un epígrafe aparte.

Ha menester agregar que la disposición de la escultura de Alejandro VI guarda una similitud con la que realizaría años más tarde en 1978 dedicada al arzobispo Olaechea, ubicada en la Plaza del Arzobispo, junto a la Seo de Valencia, que analizaremos más adelante.

Busto de Alejandro VI

Octavio Vicent realizó en 1984 un busto dedicado a Alejandro VI, emplazado tras el Camarín de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Se trata de una réplica, pues tomó como modelo la estatua setabense. La inscripción en el pedestal de mármol sobre el que se encuentra el busto reza el siguiente texto conmemorativo: *ALEJANDRO P.P. VI VISITÓ A SANTA MARÍA DE LOS INOCENTES COMO CARDENAL. LEGADO PONTIFICIO 11 JULIO 1472 L. + O.*

En efecto, el cardenal Roderic de Borja visitó la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados el día 11 de las calendas de julio del año 1472. De ello queda constancia en el *dietari* de su benefactor, el rey Alfonso V el Magnánimo:

⁶²⁰ CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. (Trad. Esp.: Juan Calatrava Escobar). Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, pp. 59 y ss.

⁶²¹ En latín, *bos*.

⁶²² AA. VV. (PONS ALÓS, V. y CRUSELLES GÓMEZ, J. M., Coord.): *Xàtiva en la Edad Media*. En: *Historia de Xàtiva*. València, Universitat de València, Facultat de Geografia e Història, 2006, pp. 260-261. Op. Cit.

Dissapte, a XI de juliol, a III hores après mig jorn, lo senyor cardenal cavalca per anar a la Verge Maria dels Ignoscens, hon fonren tots los regidors i senyors de la Ciutat acompanyar, e per los carrers hon avía de pasar eren altament aparellats [...] La festa fonch tan gran e tan ornada de diverses coses que totes les gents estaven admirades, que may fonch vist ni oct tal festa.⁶²³

El broche ovalado de la capa pluvial es una soberbia creación de Octavio Vicent. Representa La Anunciación a modo de *rilievo schiacciato*. Las escenas están separadas siguiendo la tradición que arranca en el *Trecento* italiano por medio de una columna helicoidal, que en realidad es una palmera, símbolo de la inmortalidad de la virginidad mariana, ya que siempre conserva su verdor, tal como refieren los salmos.⁶²⁴ En el lado izquierdo se encuentra el ángel, mientras que en el derecho está ubicada la Virgen.

Los rasgos de Alejandro VI en el busto son más realistas que la estatua en bronce de la Seo setabense. En el busto, Alejandro VI está más envejecido, mira hacia la derecha del espectador, frente a la estatua en bronce que mira a la izquierda. Muestras de su envejecimiento son un leve hinchamiento facial de los pómulos y la papada debajo de la barbilla. Así mismo, las cavidades oculares están más hundidas. Como es lógico, en esta ocasión no posee la mitra papal, investido únicamente con el solideo cardenalicio, puesto que cuando Alejandro VI hizo su visita a la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, era cardenal y no pontífice.

⁶²³ *Mater Desertorum*, nº 334, mayo de 1968.

⁶²⁴ Salmo 92:12-14.

6.14.- MONUMENTO AL MAESTRO JOSÉ CALIXTO SERRANO SIMEÓN

Relieves en mármol de Carrara. Dimensiones del friso: 8'40 m. x 2'5 m. x 70 cm. (de éstos últimos 30-40 cm. son mármol de Carrara y el resto es un panel de soporte en piedra caliza).

Escultura en bulto redondo del Maestro Serrano, bronce, 1'60 m. (1963-1965).



José Calixto Serrano Simeón nació en Sueca el 14 de octubre de 1873. Fue el más excelso representante del *género chico* en el siglo XX. En su música se percibe la influencia de Puccini:

Con su innegable talento melódico, José Serrano es un genuino representante del más excelso melodismo del género chico, con una notable carga dramática en donde puede percibirse la influencia del capitán de la escuela verista de ópera italiana: Giacomo Puccini.⁶²⁵

Compuso el Himno a Valencia para la Exposición Regional de 1909. Ya con la letra añadida por Maximiliano Thous Orts, sería declarado Himno Regional en 1925. Sin duda, es esta pieza la que más fama le ha procurado al compositor. Y, de hecho, el himno es la causa primera por la cual fue homenajeado el maestro Serrano en el monumento de Octavio Vicent.

El himno se gestó de la siguiente manera: el 4 de septiembre de 1908, José Serrano recibió la visita de Tomás Trénor y Palavicino, primer marqués del Turia,

⁶²⁵ BUENO CAMEJO, F. C.: "Serrano, o el melodismo del género chico", prólogo del libro: BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*, Cuadernos de Bellas Artes, nº 40. La Laguna, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015, p.12

presidente de la Sociedad Ateneo Mercantil y organizador de la Exposición Regional Valenciana. Trénor le solicitó a Serrano que escribiese un himno para inaugurar la Exposición Regional. La letra debía ser escrita por Teodoro Llorente. Por aquél entonces, Serrano frecuentaba las animadas reuniones que tenían lugar en el saloncillo del Teatro Eslava de Madrid, regentado por el compositor torrentino Vicente Lleó Balbastre, gran amigo del músico de Sueca. En aquellas tertulias acostumbraba a asistir Maximiliano Thous Orts quien, al conocer el encargo que Tomás Trenor le había ofrecido a Serrano, le propuso escribir él mismo el texto en castellano y en valenciano para que Serrano trabajase con ese modelo y, así, pudiese servir también de ayuda al septuagenario Teodoro Llorente. El tema principal del himno versaba sobre la antigua "Marcha de la Ciudad", en la que sonaban con esplendor los timbales y los clarines. El resultado fue tan magno que el propio Llorente admitió que no se debía modificar nada, dando por bueno así el trabajo realizado por Thous y Serrano.⁶²⁶ José Serrano se dirigió al diario "La Voz Valenciana" en mayo de 1925, para modificar la redacción del primer verso del himno, dando instrucciones expresas a Maximiliano Thous para que el primer verso fuese el siguiente: "Para ofrendar nuevas glorias a España":

España, mis himnos y yo. Uno de mis grandes amores es esta tierra valenciana donde he nacido: pero siempre que he compuesto un himno he pedido a mis colaboradores que en el primer verso aparezca la palabra "España" [...] y así comienzan mis tres himnos. "Himno a Valencia": para ofrendar nuevas glorias a España; "Valencia canta": madre de España, sol de Valencia; "La canción del soldado": soldado soy de España...eso no es obstáculo porque mis hijos hablan perfectamente el valenciano, así entiendo yo el regionalismo.⁶²⁷

El maestro Serrano falleció el 8 de marzo de 1941, en Madrid. Poco después de morir, el 27 de mayo de 1941, el entonces alcalde de la ciudad de Valencia, Joaquín Manglano, Barón de Cárcer y de Llaurí, comunicaba a los valencianos la iniciativa de erigir un monumento en la ciudad del Turia a José Calixto Serrano Simeón. Poco tiempo después de tener lugar la defunción del compositor, el alcalde

⁶²⁶ BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. (Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo). La Laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas Artes, nº 40, Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 120 y ss.

⁶²⁷ ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*. Valencia, Proip, S.A, 1988.

ya anticipó los materiales constructivos del conjunto escultórico, piedra y bronce, los cuales intervendrían en la gestación del monumento:

Los pueblos se enaltecen a sí mismos enalteciendo a sus hijos preclaros, por esto Valencia, amante y orgullosa siempre de aquellos que en su vida la honraron con su talento y su arte, ante el dolor experimentado por la muerte de su hijo predilecto, siente la necesidad de perpetuar en piedra y en bronce la memoria del inspirado autor del Himno Regional para que las generaciones futuras recuerden con venerada admiración su triunfal paso por este mundo.⁶²⁸

La idea había partido de la Asociación Musical Canto Coral Valencia, y a ella se adhirió el Consistorio Municipal, constituyéndose una Junta consultiva Pro-Monumento al Maestro Serrano que presidiría el alcalde Joaquín Manglano y Cucaló de Montull, Barón de Cárcer, y que abrió suscripción pública al objeto de hacer realidad los trabajos.⁶²⁹

En el mes de noviembre de 1944, la máxima autoridad edilicia de Valencia desde hacía un año, Juan Antonio Gómez-Trénor, Conde de Trénor, proponía que se fundiese en bronce el busto del Maestro Serrano modelado por Mariano Benlliure:

Una vez terminado el modelo en materia provisional, corresponde ahora pasarlo a la materia definitiva en que ha de perdurar para recuerdo del Maestro Serrano y gloria del escultor Benlliure.⁶³⁰

En nombre de Mariano Benlliure, José Tallán envió una carta al alcalde el 22 de junio de 1945. Adjunta a ella, la factura de 6000 pesetas del fundidor, gastos que incluían el vaciado, moldes y fundición del busto. Así mismo, constaba el encargo de Mariano Benlliure para que su amigo Goerlich diseñase el pedestal, teniendo en cuenta que éste debí llevar un rebaje en la parte de atrás que permitiese la sujeción con cemento.⁶³¹

⁶²⁸ *Las Provincias*, Valencia, 17 de mayo de 1941, p.1

⁶²⁹ DE LAS HERAS, E.: *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2003, p.362. Op. Cit.

⁶³⁰ A.H.M. Monumentos, Moción de la alcaldía a la Comisión Municipal Permanente, 27 de noviembre de 1944. expediente 38.

⁶³¹ GIL SALINAS, R. y PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ajuntament de València. 2001, p. 210.

El trabajo fue realizado por la empresa Fundición Artística Industrial Ricardo Ferrero, por el precio acordado, siendo ejecutado en junio de 1945. Benlliure remitió al Ayuntamiento de Valencia el busto en bronce de José Serrano y también el modelo en yeso para que fuese entregado a la familia del Maestro. Ambas piezas escultóricas llegaron a la ciudad el día 9 de agosto de 1945, pero ninguna otra gestión se hizo al respecto, y los años transcurrieron.⁶³²

Ya en la década siguiente, en 1953, la revista musical *Pentagrama*, dirigida por Alejandro García Planas, retomaba la idea de erigir un monumento en Valencia al ilustre compositor suecano. Se constituyó una nueva Junta Pro-Monumento, de existencia menos efímera que la anterior. De hecho, estuvo presidida por tres alcaldes diferentes: Baltasar Rull Villar, Tomás Trénor Azcárraga y Adolfo Rincón de Arellano García.⁶³³ El resto de los cargos de la Junta fueron los siguientes: Vicepresidente, Salvador Cerveró Ferrer, Concejal delegado de Ferias y Fiestas; Secretario, Alejandro García Planas, director-propietario de la revista *Pentagrama*; Vicesecretario, Julián Espinal Tortajada, jefe de protocolo de la Sociedad Coral El Micalet; Tesorero, Vicente J. Úbeda Úbeda, vicesecretario de Lo Rat Penat; Contador Enrique Matalí Timoneda, secretario de Lo Rat Penat. Como vocales actuaron los siguientes: como vocal 1º, Ramón Juan Guillén, valenciano; vocal 2º, Vicente Juan Mares, directivo del Ateneo Mercantil; vocal 3º, José Montagud Richart, vicepresidente de la Junta Central Fallera; vocal 4º, Francisco de Paula Burguera Escrivá, representante de Sueca; Ramón Perelló, delegado de la Sociedad General de Autores; el Maestro Leopoldo Magenti Chulvi, delegado del Conservatorio de Música; José Grima Martínez, delegado del Ayuntamiento y por último, Alfonso Franch Miras, Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Valencia.⁶³⁴

Según el propio director de la revista y secretario de la Junta, debía ser un monumento-fuente con juegos de agua y de luz, iluminado, no luminoso-, y alegorías musicales sobre mármol de Carrara. En la parte posterior del paramento-

⁶³² DE LAS HERAS, E.: *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctora, inédita, 2003, Op. Cit, p. 363.

⁶³³ *Levante*, Valencia, 18 de febrero de 1965.

⁶³⁴ SOLER CARNICER, J.: "Valencia va a erigir el Monumento al Maestro Serrano". *Valencia Atracción*. Valencia, año XXXVIII, (segunda época), nº 343, agosto de 1963, pp. 15-16.

friso se encontrarían los títulos de las obras del Maestro Serrano, con el Himno Regional incluido.

La Junta Directiva del Ateneo Mercantil de Valencia en sesión celebrada el 26 de abril de 1956, acordó pedir a la corporación municipal que se fijase el lugar del emplazamiento del monumento al Maestro Serrano, a fin de poder precisar las características que habrían de concurrir en dicha obra, adecuándolas a su situación. Ello se materializó el 14 de mayo de 1956. El Ayuntamiento estudió varios lugares posibles para su emplazamiento, a saber: la Glorieta; un recinto vegetal en la Alameda, en la parte derecha del puente del Mar -este sitio tenía el valor simbólico de hallarse enfrente de donde estuvo la Exposición Regional para la cual el Maestro Serrano compuso la partitura que luego se convertiría en el Himno Regional-; la Gran Vía de Fernando el Católico y la Avenida de Jacinto Benavente. Tanto la Gran Vía de Fernando el Católico como la Avenida de Jacinto Benavente estaban desprovistas de estatuas y monumentos. Existía el propósito edilicio de trasladar a la Gran Vía Fernando el Católico la estatua del compositor valenciano de ópera Salvador Giner Vidal.⁶³⁵

Sin embargo, ese mismo año, el día 15 de junio, se sugirió su emplazamiento en la entonces denominada Avenida de José Antonio Primo de Rivera, antes bautizada como Avenida de Victoria Eugenia.⁶³⁶ Se acordó aquí su ubicación definitiva, frente al antiguo Cine Goya.⁶³⁷ Era considerado uno de los barrios más modernos de la ciudad *in illo tempore*, al que da prestancia, según indica la prensa de la época.⁶³⁸ Actualmente recibe la denominación de Avenida del Antiguo Reino de Valencia, y el monumento se encuentra en la confluencia con las calles Burriana y Maestro Gozalbo. Frente al conjunto escultórico se encuentra la Escuela de Artesanos y la calle que lleva el nombre del compositor.⁶³⁹

⁶³⁵ GIL SALINAS, R. y PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ajuntament de València. 2001, pp. 210-211. Op. Cit.

⁶³⁶ *Ibidem*, p.211.

⁶³⁷ A.H.M. Monumentos, 1957, exp.17. Acuerdo de la Comisión Permanente celebrada el día 24 de julio de 1957.

⁶³⁸ Las Provincias, Valencia, 2 de marzo de 1965, p. 19.

⁶³⁹ SOLER CARNICER, J.: "Valencia va a erigir el Monumento al Maestro Serrano", *Valencia Atracción*. Valencia, año XXXVIII, (segunda época), nº. 343, agosto de 1963, pp.15-16. Op. Cit.

Tres años más tarde, el proyecto recibió un fuerte espaldarazo bajo la alcaldía de Adolfo Rincón de Arellano García. Así, el 13 de mayo de 1960, el Consistorio Municipal, por la vía de urgencia, acordó contribuir económicamente con una cantidad inicial de 250.000 pesetas, en aras de relanzar el proyecto:

Previa declaración de urgencia, por unanimidad y a propuesta de la Alcaldía-Presidencia, se acuerda iniciar expediente que se elevara al Excmo. Ayuntamiento para en su día poder contribuir al monumento que se proyecta erigir en honor del Maestro Serrano en esta ciudad en cuantía de 250.000 pesetas, que se abonarían mediante el pago de certificaciones de obra realizada, previo conocimiento y conformidad del oportuno proyecto.⁶⁴⁰

El certamen por el que se resolvería la realización del monumento estuvo presidido por el alcalde de Valencia y tres arquitectos. Vicente Ferrero Olmos detalla el resultado de éste concurso de anteproyectos en los siguientes términos:

Se convocó concurso de anteproyectos y resultó elegido el que había sido presentado por el escultor valenciano, catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes y académico de la Real de San Carlos, Salvador Octavio Vicent Cortina, y por el arquitecto Daniel Gamón Jara.⁶⁴¹

El concurso fue dotado con 15.000 pesetas y dos accésits de 7.500 pesetas cada uno. El segundo premio fue otorgado a los señores Camilo Grau, Joaquín García y Manuel Silvestre de Edeta, todos de Valencia. El tercer premio correspondió a Jorge Ortega Verdiell, de Barcelona.⁶⁴²

Octavio Vicent, quien ganaría el primer premio, al iniciar su colaboración con el arquitecto Daniel Gamón le mostró su boceto, pero después de un breve cambio de impresiones fue el arquitecto quien estructuró el boceto definitivo, cuya maqueta figuraría en el Ateneo Mercantil. Vicent reconocía que realmente era muy difícil para un arquitecto plasmar, sin renunciar al más riguroso concepto urbanístico, la sutilidad de la música. Para el escultor, Daniel Gamón lo consiguió de tal modo, que

⁶⁴⁰ A.H.M. Monumentos, 1960, exp. 14.

⁶⁴¹ FERRERO OLMOS, V.: *Monumentos a valencianos ilustres en la ciudad de Valencia*, Valencia, edición del autor, 1987, p. 189. El doctor arquitecto Daniel Gamón Jara falleció el 30 de enero de 2013.

⁶⁴² SOLER CARNICER, J.: "Valencia va a erigir el Monumento al Maestro Serrano", *Valencia Atracción*. Valencia, año XXXVIII, (segunda época), nº 343, agosto de 1963, pp. 15-16.

la compenetración y maridaje armónico entre la Arquitectura y la Escultura llevaron a la perfecta compenetración entre arquitecto y escultor, fundiendo sus concepciones estéticas.⁶⁴³

La denominación de la maqueta presentada por Octavio Vicent al concurso recibió el título de *El Motete*. Tal denominación no es baladí. Se trata del primer gran éxito que obtuvo el Maestro José Serrano. El músico compuso este entremés en un acto, con libreto de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. La obra fue estrenada el 24 de abril de 1900 en el madrileño Teatro Apolo. El reparto fue el siguiente: "Don Mamerto", Manolo Rodríguez; "María", Felisa Torres; "Julia", Pilar Navarro; "una gitanilla", Matilde Pretel; "Perico", José Ontiveros; "Ramón", Anselmo Fernández; "un sacamuelas", Emilio Carreras; "un organillero", Francisco Delgado.⁶⁴⁴

Quizás convenga recordar que la visión regionalista de Serrano consistía en las loas al españolismo patrio, como hemos señalado anteriormente. Era un punto de vista que el compositor plasmó en el Himno Regional. Esta visión un tanto tópica sería compartida luego por la noción que el franquismo tenía de España y sus regiones. Octavio Vicent compartió este ideal político franquista y reflejaba en su producción escultórica un costumbrismo valenciano inmerso en la *Patria*.

El homenaje escultórico, tal como propuso Alejandro García Planas, el *factótum* del proyecto, y como plasmaría finalmente el escultor Octavio Vicent, sería una fuente-monumento con una alberca circular, en cuyo centro estaría ubicada la estatua sedente del Maestro Serrano en bronce. Al fondo de la alberca, un lienzo de pared a manera de abanico, con frisos alegóricos dedicados a la Música, y en la parte trasera del mismo, las obras más destacadas del Maestro Serrano.

⁶⁴³ DICENTA DE VERA, F.: Sobre el Monumento al Maestro Serrano. Hablando con Octavio Vicent, el escultor premiado. Las Provincias, Valencia, 5 de noviembre de 1960.

⁶⁴⁴ BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. (Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo). La Laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas Artes, nº 40, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015, pp. 37 y ss.



La relación del escultor con la música vino a través de su suegro, el compositor valenciano Manuel Palau Boix. La amistad entre Octavio Vicent y Manuel Palau se fraguó desde la juventud del escultor, durante la Guerra Civil española. Ambos mostraban una concomitancia caracterial, pues eran altivos. Octavio Vicent se consideraba vinculado a los ideales de Manuel Palau, no solamente políticos, sino también artísticos. Ya en la realización de los que serían los paneles premiados con la Segunda Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes -"Música sacra" y "Música profana" en 1948-Vicent aunó la escultura a la iconografía musical. Representadas ya en aquella ocasión las figuras al desnudo, nuestro escultor poetizaba el bronce. Las reuniones y charlas en casa del Maestro Palau eran frecuentes en la formación artística de Octavio Vicent.

Antes incluso de emparentar con el Maestro Palau, éste despertó la fijación de Octavio Vicent a raíz de un amigo cantante del escultor que elogió un motete compuesto por el músico de Alfara del Patriarca. Recíprocamente, el compositor admiraba en el escultor la querencia por las artes, sintiendo vinculada del mismo modo la Escultura a la Música.

Item más, Manuel Palau, al igual que el maestro de Carmelo Vicent, José Ponsoda, justificaba la inspiración divina como un vehículo propedéutico para la creación artística.

El 7 de diciembre de 1962, el escultor Octavio Vicent se dirigía al alcalde Rincón de Arellano comunicándole haber terminado los originales en escayola de los relieves a reproducir en mármol para el monumento al insigne compositor valenciano. Solicitaba que se le abonase por el trabajo realizado la cantidad de 77.000 pesetas. A propuesta del negociado de Acción Cultural, y en concepto de aportación del Ayuntamiento al monumento en su día,⁶⁴⁵ la Comisión Municipal Permanente acordó la adquisición de los mismos en sesión celebrada el 25 de enero de 1963. De igual manera, y también como una aportación al monumento, se había autorizado en noviembre del año anterior el pago de 172.971,50 pesetas al industrial Ramón Capella Almela, por el mármol a utilizar en el mismo.⁶⁴⁶

En noviembre de 1964, iniciadas ya las obras del monumento, el sobrestante encargado del montaje manifestó las necesidades económicas para su ejecución, relativas a material, canalización de aguas, alumbrado, y ajardinamiento, estimándose el gasto en 163.000 pesetas.⁶⁴⁷ Antes de finalizar el año, la Junta Pro-Monumento al Maestro Serrano se dirigió al Ayuntamiento de Valencia para que aportase los medios económicos necesarios para sufragar su conclusión. Y es que la recaudación popular por suscripción abierta once años antes, en 1953, y que duró hasta meses después de la inauguración del conjunto escultórico y urbanístico, no superó las 100.000 pesetas, al margen de las aportaciones efectuadas por instituciones públicas y privadas. En sesión celebrada el 30 de diciembre de 1964, la Comisión Permanente acordaba hacerse cargo del déficit, con lo que su contribución ascendió a más de la mitad del presupuesto, valorado inicialmente en un millón de pesetas, y que rebasó finalmente esa cantidad.⁶⁴⁸ El Ayuntamiento sufragó los gastos por valor de un cuarto de millón de pesetas, como hemos apuntado. El resto corrió a cargo de las siguientes entidades: Diputación Provincial de Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, Banco de Valencia, Conservatorio de

⁶⁴⁵ A.H.M. Negociado de Acción Cultural, 1962, exp. 76/62.

⁶⁴⁶ A.H.M. Negociado de Acción Cultural, 1962, exp. 65

⁶⁴⁷ A.H.M. Monumentos, 1965, exp. 38.

⁶⁴⁸ DE LAS HERAS, E: *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo*. Valencia, Universitat de València, Tesis Doctoral, inédita, 2003, Op. Cit, p. 364.

Música de Valencia, Ateneo Mercantil Colegio de Arquitectos y Sociedad de Autores y Editores.

Octavio Vicent había invertido dos años en finalizar la obra. Había acordado con el Ayuntamiento entregarlo previo al 31 de mayo.⁶⁴⁹ El coste final del material alcanzó las 200.000 pesetas, mientras que su fundición supuso 60.000. Sin embargo, el coste global ascendió a 750.000 pesetas.⁶⁵⁰

Dado que el *Monumento al Maestro Serrano* es la obra cumbre de Octavio Vicent, hemos creído conveniente reflejar los fastos y las circunstancias de su inauguración.

El domingo 28 de febrero de 1965, por fin, tuvo lugar la solemne inauguración matutina del monumento erigido al Maestro Serrano, ante la multitud de ciudadanos congregados en derredor. Presidió el solemne acto el alcalde de la ciudad Adolfo Rincón de Arellano, presidente de la Junta Pro-Monumento, acompañado por los restantes miembros de la misma. No faltaron a la cita los representantes de la Sociedad Coral El Micalet, Lo Rat Penat, el Ateneo Mercantil y la Junta Central Fallera. La nota musical la pusieron numerosas bandas de música asistentes.

El acto fue muy emotivo y trufado con jugosas anécdotas. Tras descubrir el monumento, con el consiguiente desfile de entidades y público en general, se acercó un coche nupcial a la fuente. Una pareja de novios recién casados bajó del mismo, aún con el traje de boda. Ambos avanzaron hacia el monumento y depositaron a sus pies el ramo de flores.

El acto comenzó a las once y media de la mañana, aunque desde las diez, una gran multitud ya había venido acudiendo a la plaza. Las comisiones falleras incluían sus falleras mayores y las correspondientes cortes de honor, ataviadas con

⁶⁴⁹ DICENTA DE VERA, F.: "Sobre el Monumento al Maestro Serrano. Hablando con Octavio Vicent, el escultor premiado." *Las Provincias*, Valencia, 5 de noviembre de 1960. Op. Cit.

⁶⁵⁰ *Ibíd.*

el atuendo de labradora valenciana. En el capítulo bandístico, hicieron acto de presencia las siguientes organizaciones musicales para homenajear al compositor: Banda de Música de Quart de Poblet; las dos agrupaciones de Lliria, Unión Musical y La Primitiva; La Artesana, de Catarroja; la de Torrent; Lira Saguntina, de Sagunto; Centro musical de Moncada; Unión Musical Educación y Descanso, de Picassent; las dos bandas de Buñol; y la Agrupación Musical Santa Cecilia, de Sedaví. Todas ellas desfilaron previamente por la ciudad.

Se concentraron también junto al conjunto escultórico y urbanístico representaciones de la Sociedad Coral El Micalet, Junta Central Fallera, Centro Aragonés, Círculo de Bellas Artes, Ateneo Mercantil, Sociedad Instructiva Juvenalia, Lo Rat Penat, la Banda Municipal de Valencia y la Banda La Parroquial de Valencia.

La comitiva de autoridades estaba presidida por el Gobernador Civil, Antonio Rueda Sánchez-Malo; el alcalde Adolfo Rincón de Arellano, al frente de la corporación municipal; el vicepresidente de la Diputación Provincial, Antonio Espinós, y otras personalidades. Todos ellos fueron saludados en la tribuna por los componentes de la Junta Pro-Monumento; por el escultor Octavio Vicent, por el arquitecto Daniel Gamón, autor del proyecto; por la Fallera Mayor de Valencia, señorita María José Carmena Rodríguez de Manterola, acompañada con su corte de honor. Ocuparon también la tribuna el maestro Manuel Palau Boix, en representación del Conservatorio de Valencia; el maestro Federico Moreno Torroba, en calidad de vicepresidente de la Sociedad General de Autores de España; el representante en Valencia de éste, José Pellicer; los hijos del Maestro Serrano, - Matilde, María y Francisco-; los nietos del Maestro Serrano; la gran tiple Cora Raga, que tantas obras estrenó del ilustre autor suecano; el alcalde de Sueca, Francisco Segarra; y representaciones de otras entidades de Valencia.

El cuerpo de clarines y timbales interpretó la marcha de la ciudad, y las bandas, motivos musicales de obras de Serrano, destacando el pasodoble "El Fallero". Respecto a las alocuciones, el primero en intervenir fue el secretario de la comisión Pro-Monumento Alejandro García Planas, -a la sazón director de la revista Pentagrama- que leyó el acta de la última reunión celebrada el día 17 de febrero de

1965, quince días antes de la inauguración. Se dio cuenta en ésta del estado de la suscripción popular y las últimas aportaciones referentes al monumento. Después, el vicepresidente de la comisión Salvador Cerveró Ferrer pronunció un elocuente discurso acerca de la personalidad del Maestro Serrano. A continuación, el alcalde Adolfo Rincón de Arellano glosó las esculturas y monumentos que la ciudad del Turia tiene dedicados a grandes prohombres y artistas valencianos, a saber: Juan de Juanes, en la plaza del Carmen; San Vicente Ferrer, en la plaza de Tetuán; José Benlliure y el sainetero Escalante, en el distrito marítimo; Mariano Benlliure, en Padre Huérfanos y el héroe Romeu, en la plaza de Santa Mónica. También glosó las próximas inauguraciones de estatuas en lugares públicos de Valencia: el pintor Ferrandis y el escultor Ignacio Vergara, en la plaza del Temple; el Papa Alejandro VI, en la fachada de la Universidad y El Palleter, en los jardines de las Torres de Quart:

Valencianos:

Hoy es un día grande para Valencia. Después de muchos años se ha conseguido, al fin, liquidando en parte una deuda, un anhelado objetivo: que el maestro Serrano tuviese un monumento en nuestra ciudad.

Aunque José Serrano nos dejó, definitivamente, hace años, su recuerdo permanece vivo entre nosotros como vivas y fragantes suenan todavía y sonarán siempre las armonías de sus composiciones musicales, que no solo acarician los oídos, sino que son capaces de hacer brotar en nosotros los mismos sentimientos que el maestro despertara en otros tiempos, como ocurre, por citar un solo caso, en todas las ocasiones en que oímos nuestro himno regional, que siempre nos llena del mismo entusiasmo y de idéntico fervor por Valencia y por España.

La culminación de esta obra ha podido ser realidad gracias, en primer lugar, al tesón de los componentes de la junta pro Monumento al Maestro que, inasequibles a las críticas, burlas e ironías, y a la falta de medios económicos, han conseguido ver coronado su afán.

Gracias también a todos: particulares y entidades que colaboraron económicamente, entre las que destaco en este momento, por su mayor aportación, a la Excm. Diputación Provincial, Caja de Ahorros de Valencia, Banco de Valencia, Ateneo Mercantil, Colegio de Arquitectos, Conservatorio de Música, Sociedad de Autores, que generosamente han contribuido a llenar el hueco que habían dejado aquellos que estando más obligados no estuvieron presentes pero, a pesar de la importancia de

estas ayudas se necesitaba mucho más para cubrir todos los gastos, por lo que el Ayuntamiento, a petición de la Junta para salvar esta situación de inercia, decidió unánimemente hacerse cargo de lo que pudiese faltar, y entonces pudo darse el paso definitivo. Con esta actitud, el municipio no hace sino seguir el camino trazado hace años: distinguir a sus más preclaros hijos, procurando, al propio tiempo, la mejor ornamentación de la ciudad.⁶⁵¹

Posteriormente, las autoridades bajaron de la tribuna y se dirigieron al lugar de emplazamiento del monumento. El alcalde procedió a descubrir la estatua y el friso a los acordes de la marcha de la ciudad. En medio de vítores y aplausos, una traca puso punto final al evento.

A continuación, la Banda Municipal de Valencia, dirigida por el Maestro Palanca, interpretó los Himnos Regional y Nacional. El Himno Regional fue cantado por la multitud, y entonó el solo la tiple de Vilamarxant, Cora Raga. Acto seguido, se efectuó el desfile de autoridades y público en general ante el monumento, mientras la representación del Centro Aragonés depositaba una corona de laurel a su pie. Luego, fueron disparadas carcasas y una gran *mascletà*.

El acto fue retransmitido por numerosos miembros de la prensa y la radio, entre ellos Radio Valencia, actualmente perteneciente a la Cadena SER.

Terminado el desfile, el alcalde, junto con los demás componentes de la junta Pro-Monumento a Serrano, se trasladó al Cementerio General para depositar otra corona de laurel sobre la tumba de Maximiliano Thous Orts.

Concluidos los actos anteriores, el Ayuntamiento ofreció una comida íntima en los Jardines del Real a los componentes de la comisión Pro-Monumento, al alcalde de Sueca, a los familiares del Maestro Serrano, y a las personalidades y representaciones de las entidades que tanto han contribuido a la erección del monumento. En los postres, el alcalde de Sueca, Don Francisco Segarra, pronunció unas palabras de afecto y gratitud para Valencia y su máxima autoridad edilicia,

⁶⁵¹ *Las Provincias*, Valencia, 2 de marzo de 1965, p. 19.

otras de elogio para cuantos han hecho posible el monumento, y de modo muy especial a la prensa, la radio y demás medios de comunicación.⁶⁵²

ESQUEMA COMPOSITIVO

El conjunto escultórico está formado por un muro que contiene un friso de diecisiete figuras femeninas de tamaño natural. Ante este muro, su parte cóncava central envuelve y acoge la estatua en bronce del Maestro Serrano, en actitud sedente, unida por un pasillo pétreo de granito de Guadarrama a la Alegoría de la Música, representada por las figuras femeninas que, a manera de musas helicónides, transmiten la inspiración al compositor.

El monumento obedece a una disposición horizontal por cuanto debía ser enclavado en la plaza, la cual no podía quedar ahogada, dadas sus proporciones y edificios próximos, por un gran número de masas elevadas.



Ha menester recordar que el escultor había dedicado gran parte de su producción a la proyección de fuentes públicas, con participación escultórica, asimiladas desde sus viajes a Italia. En 1958, por el Ministerio de Educación, le fue

⁶⁵² *Las Provincias*, Valencia, 2 de marzo de 1965, p. 19.

concedido el Primer Premio Nacional de Proyectos de Fuentes Públicas. La preocupación del escultor estribaba en la belleza y equilibrio integrador que se podía alcanzar a base de armonías entre las aguas de un estanque, diversos surtidores, los jardincillos y el césped circundantes, el bronce, el mármol y la piedra, la movilidad del agua y la permanencia de la piedra al unísono, formas que gravitan, descienden y se expanden, la Música y la Escultura de la mano, en suma.⁶⁵³

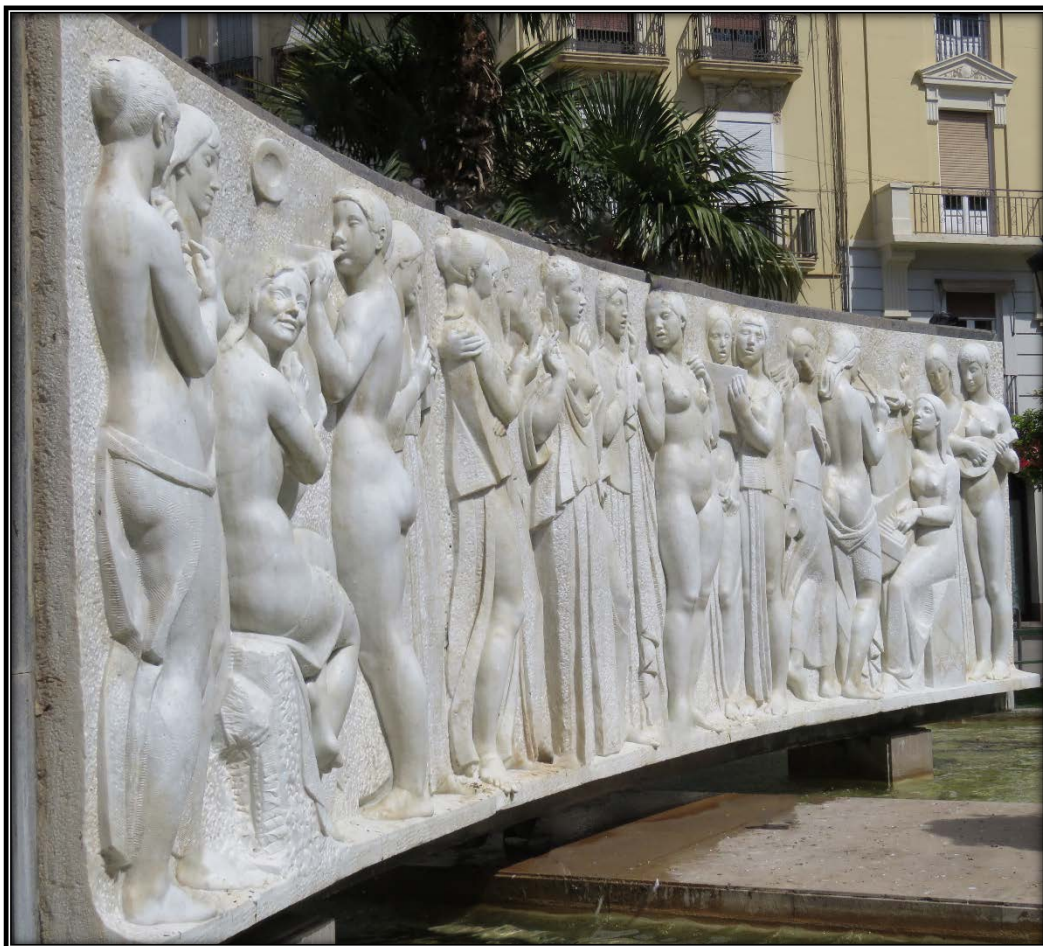


El monumento se yergue en un estanque circular elevado. En su centro, la figura en bronce del Maestro Serrano, reposado, sedente, expresando un momento de reconcentrada inspiración, evocada por las figuras femeninas tras él, que a modo de "cantoría", en forma de friso esculpido en níveo mármol, reflejado por la materia acuosa proyectada por seis grandes surtidores, dando un hálito de poesía al ambiente policromado con la jardinería. Fuente, estatua, friso, césped, pequeño

⁶⁵³ DICENTA DE VERA, F.: "Sobre el Monumento al Maestro Serrano. Hablando con Octavio Vicent, el escultor premiado". *Las Provincias*, Valencia, 5 de noviembre de 1960. Op. Cit.

arbolado, conforman la totalidad visual del conjunto. A éste le acompañan dos nacimientos de agua a derecha e izquierda de la estatua, todo en ritmo ascendente desde la calzada.⁶⁵⁴

El friso, dedicado a la Música, está representado por una serie de relieves dispuestos en dos planos, realizado en mármol de Carrara e incrustado en un muro curvo de granito de Borriol de 8 m. de longitud por 2 m. de altura. La extensión del mismo permite al espectador observar el conjunto alegórico completo desde cualquier punto lateral del monumento, ya que éste ha sido dispuesto sobre un esquema compositivo a modo de abanico pétreo.



La anchura total del monumento alcanza los 13 metros y la altura, sin contar los surtidores de agua del fondo, detrás del friso y sobresaliendo, casi 3 m. El bloque central del friso, todo sobre el nivel de agua del estanque, tiene unos 8'5 m de largo

⁶⁵⁴ *Ibíd.*

por 25 de altura. El conjunto incluye diecisiete figuras de 1'80 m, labradas en mármol italiano. Son las que sirven de fondo inspirador a la figura sedente del Maestro, de 1'70 m aproximadamente, ésta última un tanto reducida en relación con la primigenia del boceto presentado, sin perder, por esta necesaria reducción, grandiosidad.⁶⁵⁵

Respecto a la elección de materiales, posteriores al vaciado en barro que debían servir como modelos, Octavio Vicent encontró ciertas dificultades, debido al tamaño del mármol. El escultor no encontró cortes pétreos de Carrara adecuados a las medidas que debía tener el monumento, y hubieron de ser cortados a la "misura" exacta, hecho que encareció el coste un 30%. En total, el mármol alcanzó un peso de 14 toneladas. Otro inconveniente en la realización fue el empleo de la técnica tradicional del sacado de puntos helénico. No contó con ninguna pérdida de material al ser una realización del todo punto personal. El conjunto, -realizado desde el taller del escultor-, provocó el asombro de los marmolistas que colaboraron con Vicent, quienes admiraron el ingente trabajo de talla que supuso el magno conjunto escultórico, admirador de Miguel Ángel, tanto en la elección del material cuanto en su *tekhné*.⁶⁵⁶

Por último, el muro lleva en su trasdós la inscripción de las obras más destacadas de Serrano.

El friso tiene una disposición de figuras armónicas, cuyo número sigue un criterio proporcional: los *panneau* de los extremos están compuestos por cinco féminas cada uno; mientras, el central está integrado por siete. Éste debía mostrar un número mayor de figuras porque su visibilidad queda mermada por la escultura sedente del Maestro Serrano, situada delante de ellas.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

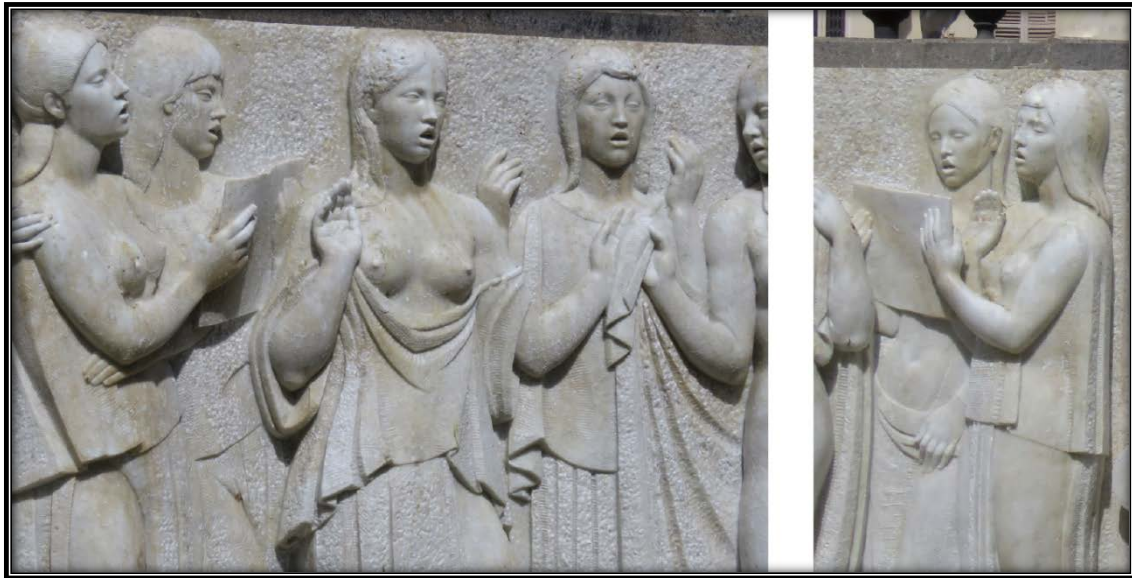
Ha menester recordar que Octavio Vicent no buscaba en la composición del friso una simetría geométrica pura, sino más bien un ritmo de masas poético, compensado, equilibrado, procurando la variedad dentro de la unidad.⁶⁵⁷



El panel de la izquierda, que representa a la Música Profana, es un conjunto de cinco figuras. Tres de ellas están en altorrelieve y dos en bajorrelieve. El eje del esquema compositivo es la única figura sedente que mira hacia la ninfa ubicada en el extremo de los *panneau*. A la musa central la acompañan cuatro féminas erguidas. El sentido de equilibrio compositivo y armonía del conjunto es resuelto por Octavio Vicent con una triple disposición. En primer lugar, evita el exceso de aglomeración de figuras en primer plano al ubicar dos de ellas en un segundo plano, éstas últimas descansan sobre la línea del plano de proyección. Al tiempo, otorga una cierta profundidad perspectiva al conjunto. En segundo lugar, la tendencia centrípeta que imaginariamente impulsan con sus miradas hacia el centro del friso tres de las figuras, es contrapesada por la *auleta*, -la única fémina que está en un escorzo prácticamente completo-, y la ninfa central que toca la pandereta, sentada,

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

las cuales encaminan su mirada hacia el exterior izquierdo del *panneau*. En tercer lugar, el eje de simetría que ordena el grupo, se encuentra en la figura sedente y distribuye el conjunto en grupos de dos, salvo ésta que es el eje.



El panel central, el más completo, contiene siete ninfas y representa a la Música Vocal, coral. Es un grupo cerrado formando una disposición de "C" renacentista y articulado con figuras en alto, medio y bajorrelieve. Es un esquema simétrico ordenado entorno a la figura central, que es la cuarta de todas ellas, que mira al espectador y que constituye el eje de simetría del conjunto. La composición del grupo subdividido en torno a ésta, establece grupos de dos figuras. Sin embargo, una de ellas rompe la disposición del conjunto pero, al colocarse en altorrelieve, completa el esquema casi circular de la composición, cerrado. Las figuras situadas en los extremos tienen miradas y posiciones contrapuestas. Las que se encuentran a la izquierda de la figura central, así como las dos ubicadas a la derecha tienen miradas en sentidos opuestos. De éstas, las situadas en los extremos elevan sus miradas, mientras las interiores que las acompañan en bajorrelieve leen la partitura. El grupo de tres figuras centrales se caracteriza por sus brazos alzados y sin partitura; dos de ellas miran al frente y van vestidas, mientras que la ninfa desnuda, adelantándose al resto, mientras atiende hacia ellas parece dirigir el coro.



El panel situado a la derecha consta de cinco figuras. La mayor parte de ellas están dispuestas en altorrelieve. Siguiendo un esquema compositivo similar al *panneau* izquierdo, existe una figura sedente central, que toca un clavecín, ordena el conjunto y es el eje de simetría. Vicent sigue ahora el mismo procedimiento que el panel de la izquierda: el impulso centrípeto de cuatro de las figuras es contrapesado por la que toca un instrumento de cuerda frotada. Los escorzos en esta ocasión son más pronunciados y tenemos tres musas en *mezzo scorcio*. En el sitial de la sedente, encontramos la firma del escultor.

ICONOGRAFÍA

El conjunto escultórico dedicado al Maestro Serrano es un homenaje a la Música como arte. Las referencias a José Calixto Serrano Simeón quedan limitadas a la estatua del Maestro, quien parece dirigir una orquesta con su batuta. Esta varilla de bronce, atributo de la efigie del compositor, ha desaparecido en la actualidad. Según testimonio del propio escultor, la idea a plasmar en el monumento no

solamente quedó cumplida, sino que superó todas sus expectativas.⁶⁵⁸ En rigor, se trata de su *Opus Magnum*, dentro del orbe de la escultura urbanística pública. Recordemos que el primer conjunto escultórico urbanístico realizado por Octavio Vicent en Valencia fue la imagen de San José destinada al puente homónimo y, posteriormente, el Monumento a Don Jaime Chicharro en Burriana. Empero, la que le dio especial categoría fue el Monumento al Maestro Serrano. En esta última contó con la colaboración de dos de sus discípulos, -Ciriaco y Renovell-, quienes continuaron colaborando con Vicent en ulteriores trabajos.⁶⁵⁹

Octavio Vicent consideraba a Serrano un excelso músico, caracterizado por su habilidad melódica, pero que no alcanzaba la universalidad del genio porque, para el escultor, aun teniendo un estilo definido, no es posible situarlo en un movimiento estético de carácter universal.

El homenaje al Maestro Serrano es entendido por Octavio Vicent como pretexto para elevar una loa a la Música y a la escultura tradicional mediterránea. Esta tradición plástica, que Vicent consideraba tan nuestra, quedaría plasmada de este modo en un trasunto musical cuyo fondo es un homenaje a las Artes. El Monumento a Serrano no es sino una síntesis, con la visión actualizada del artista, de las esculturas bañadas por el *Mare Nostrum*, que él veía en la tradición helénica, egipcia, e incluso románica.

Al mismo tiempo, el escultor consideró que el estilo del monumento debía enlazar con el último eslabón de la escuela mediterraneísta, entroncada con la catalana de Maillol, a la que le une una sensibilidad personal y una tendencia clara al lirismo.

El monumento urbanístico dedicado a Serrano es, por tanto, para Vicent, un poema musical escultórico. De este modo, el escultor destacaba en el monumento el conjunto del friso; ya que la figura en bronce del Maestro, aun habiendo reflejado

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ ARAZO, M. A.: "Octavio Vicent cuenta su vida". Las Provincias. Viernes, 19 de abril de 1968. p. 30. (Tanto la *Fuente Monumental en la fachada de la Universidad de Valencia* cuanto el *Monumento al Maestro Serrano* fueron promovidas por el alcalde Adolfo Rincón de Arellano).

en ella el máximo valor plástico, por sí sola no se prestaba al lucimiento artístico. De ella, para el escultor, las zonas a destacar eran el busto y las manos del compositor.⁶⁶⁰

El Monumento debía ser considerado como un homenaje conmemorativo digno, un ornamento permanente para la ciudad. Según el propio artista, más allá de recurrir al elemento anecdótico y sencillo que le suministraban las cuantiosas obras de Serrano, -desde las más populares hasta las de más arraigo en Valencia, como el "Himno Regional" y "El Fallero"-, cuya plasmación le hubiesen podido reportar un pasajero y cómodo éxito, optó por no traicionar su condición de artista y homenajear a Serrano evocando la Música como Arte. Decidió, pues, seguir el difícil camino de penetrar escultóricamente en la esencia musical utilizando al Maestro Serrano como pretexto. Evitó la alusión concreta a cualquiera de las partituras del compositor, ni siquiera de las más felices; sino que el monumento reflejase más bien la vinculación con la Música por cuanto ésta tiene de noción eterna, que es aquello que para el escultor precisamente se prestaba mejor a la máxima expresión de índole escultórica neta. De esta manera, a través de la Música aunada a la Escultura, elevaba, depurada, la anécdota a categoría plástica.⁶⁶¹ De hecho, ninguno de los paneles hace referencia iconográfica a José Calixto Serrano Simeón.

Esta obra, que Vicent consideraba su mejor obra pública, está enraizada en la que fue galardonada en 1948 como Segundo Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, los relieves analizados también en el presente catálogo dedicados a *La Música Sacra*, y *La Música Profana*. Éstos, a los que el escultor ya consideraba una obra madura, y por la que sentía especial afección, sirvieron de ejemplo y fuente de inspiración para plasmar el friso dedicado a la Música en el presente monumento.

⁶⁶⁰ DICENTA DE VERA, F.: "Sobre el Monumento al Maestro Serrano. Hablando con Octavio Vicent, el escultor premiado". *Las Provincias*, Valencia, 5 de noviembre de 1960. Op. Cit.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

El friso está concebido en tres grupos, que, a manera de *panneau*, representan en sus extremos el conjunto instrumental, -con clavecín, flautas, castañuelas, panderetas-. Mientras, el central, con nueve figuras, simboliza la Música Vocal. Hay figuras vestidas con ropajes clásicos, desnudos y semidesnudos que evocan a los paños mojados helénicos. Las tres partes del paramento conforman en su totalidad una alegoría a la Música Vocal, de Cámara y Popular.

El *panneau* de la izquierda, que evoca la Música Popular, está formado por dos instrumentos de raigambre hispánica y tres helénicos. Contemplados de izquierda a derecha, observamos unas castañuelas, unos címbalos, una pandereta y dos *auloi* dobles. El sesgo popular viene determinado por el uso de los instrumentos de percusión, ora los membranófonos ora los idiófonos. Las castañuelas y la pandereta representan la música popular española. Por otro lado, los címbalos, así como los *auloi*, pertenecen a la Música de la Grecia clásica. La auleta interior, con la que concluye hacia el centro el *panneau* de la izquierda, vestida, está emparentada con los frisos fidianos panatenaicos. Los dos aulos, sin duda, eran los instrumentos más populares e importantes de la Grecia antigua, por lo que a instrumentos aerófonos respecta.⁶⁶² Por el contrario, la auleta desnuda, así como las tañedoras de las castañuelas, los címbalos y la pandereta recuerdan a la escultura mediterránea de Maillol. La tañedora de la pandereta guarda cierta similitud con el relieve del friso interior del Partenón en donde conversan Poseidón y Apolo. La tañedora de las castañuelas, por su parte, muestra un sesgo hispánico al recoger sus cabellos a manera de rodete, rasgo como tantos otros que también observamos en los paneles con los que fue galardonado el escultor en 1948.

El *panneau* central, que representa a la Música Vocal, por su armonía, equilibrio y moderación recuerda a las cantorías y lenguaje académico de Luca della Robbia. La indumentaria de la *Schola Cantorum*, sobre todo las dos centrales que miran al frente, está inspirada en los peplos griegos. La única cantante desnuda, en

⁶⁶² MATHIESEN, T.: *Apollo's Lyre, Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999, p. 177.

altorrelieve, podría ser el equivalente a una *sochantre*. Su *contrapposto* frontal delantero y con la cabeza ladeada remite al *Doríforo* de Policeto.

El tercer *panneau*, que representa a la Música de Cámara, ubicado a la derecha del espectador, consta de instrumentos cordófonos e idiófonos. Respecto a los cordófonos, una viola renacentista italiana, un clavecín y un laúd. El instrumento idiófono son los címbalos. Guarda similitudes varias con el primero, en el extremo izquierdo. En primer lugar, por un esquema compositivo análogo, como ya hemos comentado; en segundo lugar, existe un elemento iconográfico que se repite. La ninfa interior, situada a la izquierda, también tañe los címbalos. Hay asimismo una figura desnuda, en el confín derecho del *panneau* que tañe un laúd de mástil quebrado, instrumento de origen egipcio, aunque no podemos identificar cuantos órdenes tiene el instrumento. El tocado de los cabellos de la laudista evidencia una predilección egipciaca. Pese a que la viola es renacentista, sin embargo su arco no se corresponde con la época, pues no es curvo, sino rectilíneo. Existe una musa que no lleva ningún instrumento porque dirige el conjunto de cámara levantando su mano derecha. La tañedora de los címbalos guarda similitud formal con el Altar de Zeus en Pérgamo, mientras que la que dirige el conjunto nos remite con su *himación* de pliegues rectilíneos y gesto meditativo a la *Atenea pensativa* de Fidias. De hecho, existía una copia en escayola del relieve del Altar dedicado a Zeus y Atenea Nicéfora en el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid que Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar y dibujar.⁶⁶³ La ninfa sedente es una clavecinista en cuyo derredor se organiza el conjunto camerístico. Encontramos un recurso estilístico helénico que es un paralelepípedo rectangular sobre la que descansa esta figura. El mismo elemento se encuentra también en el primer panel, si bien en aquél aparece cubierto por el manto de la ninfa, mientras que éste permite observar en su cara delantera la firma del escultor.

⁶⁶³ ALMAGRO GORBEA, M.J. *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 185. Op. Cit.



Por lo que respecta a la parte trasera del friso, encontramos una compilación de las partituras más destacadas de José Serrano. No están todas, porque Serrano compuso alrededor de cincuenta obras, si bien aparecen treinta, y tampoco están ordenadas cronológicamente.

6.15.- RELIEVE DE GALO SOPEÑA

Mármol de Pi de Carrara, 2'13 x 100 x 20 cm. Peso aproximado 2600 kg, (1963).



El relieve fue realizado por encargo de la familia Galo Sopeña, dueños de una lencería y corsetería ubicada en el centro histórico de la ciudad de Valencia, concretamente en la plaza Mariano Benlliure. La disposición original del relieve supuso un bello emplazamiento urbanístico y un hito comercial. La colocación en panel de las figuras responde al marco arquitectónico desde el que iba ser observado por los viandantes. Actualmente, la propiedad de la obra corresponde a un coleccionista de arte que reside en la localidad valenciana de Rocafort, Rafael Arraz Delgado. El relieve está ubicado en un patio exterior.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Sobre un eje de simetría vertical imaginario que separa ambas figuras femeninas, y que discurre dicho eje por el brazo y la túnica de la mujer dispuesta en altorrelieve, el escultor ha compuesto dos figuras que se observan entre sí: una

de ellas está dispuesta frontalmente, mientras que la otra está de perfil; aunque sus nalgas y extremidades inferiores evidencian una mayor torsión, tendente al escorzo completo.

En este relieve apreciamos la elaboración del rehundido, el sacado de puntos, y la gradina, amén de la planimetría de las figuras.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent recurre una vez más al tema de las bañistas que se desnudan para mostrarnos su anatomía. Es una manera recurrente de reclamar la atención del hipotético comprador de lencería hacia la anatomía femenina y, por ende, subyace un significado que bien puede equipararse a las prendas interiores de las féminas precisamente por la actitud de vestirse/desvestirse. En ambas figuras destaca la planimetría y la importancia de la línea y el dibujo. Los contornos están realizados por gruesas hendiduras y el material informe que lo envuelve ejecutado con la gradina, ofrece una sensación de fondo inacabado. Pese a la simplificación de los rasgos anatómicos y del rostro, subyace la elegancia clásica que se trasluce en los modelos de Octavio Vicent. Empero, no obstante, la lisura del peinado de ambas figuras y los rasgos faciales esquemáticamente bosquejados, apuntan a una mayor contemporaneidad de este relieve.



Vicent utiliza una tipología variada. La figura de la derecha está relacionada con la *Hermafrodita Borghese* que nuestro escultor tuvo ocasión de contemplar y dibujar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Por otro lado, existe también un dibujo posterior que Vicent le dedicó al último alcalde franquista de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano, en donde vuelve a retomar esta tipología. Recordemos asimismo que este modelo es un "clásico" dentro de los tipos

femeninos de Octavio Vicent y que le acompañó durante buena parte de su producción escultórica, ya desde el Segundo Premio Nacional de Escultura, en que encontramos esta misma fémina en el relieve dedicado a la Música Profana, concretamente la auleta. Del mismo modo aparece en el conocido Monumento dedicado al Maestro Serrano. En efecto, este modelo lo utiliza para representar también otra auleta en la Música Popular. Esta tipología responde a una joven de nalgas sensuales levemente caídas y carnosas, y extremidades inferiores corpulentas que prolongan la sensualidad de la masa corporal sacro-lumbar. Corresponde siempre a una mujer de escorzo completo, en la que el espectador se complace en contemplar las gentiles curvaturas femeninas vistas desde su espalda.

Esta figura guarda similitud con la Hermafrodita Borguese, del Museo del Louvre, habiéndose conservado una copia en escayola en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Ha menester agregar que las representaciones plásticas de Hermafrodita en el arte son frecuentes, pero la más señalada es la figura con los atributos de ambos sexos conocida como la Hermafrodita Borghese.⁶⁶⁴

Por su parte, la figura que mira al frente está inspirada en el modelo de la *Amazona muerta*, figura en mármol datada entre los siglos II y III a.C. y que pertenece a la colección Farnesio.⁶⁶⁵ Obedece a la misma tipología y deja al descubierto el seno izquierdo. Al igual que la Amazona, la figura de Vicent aparece en posición supina, aunque en esta ocasión no sobre un peñasco sino sobre el fondo que la circunda.

Las extremidades inferiores, en el caso de Octavio Vicent adoptan una postura diferente con respecto a esta Amazona, puesto que están abiertas formando un triángulo isósceles. Esa misma disposición postural de las extremidades inferiores la adopta también nuestro escultor para su acompañante.

⁶⁶⁴ ALMAGRO GORBEA, M. J.; *Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2002, Lam. 264. p.127 y 128. Op. Cit.

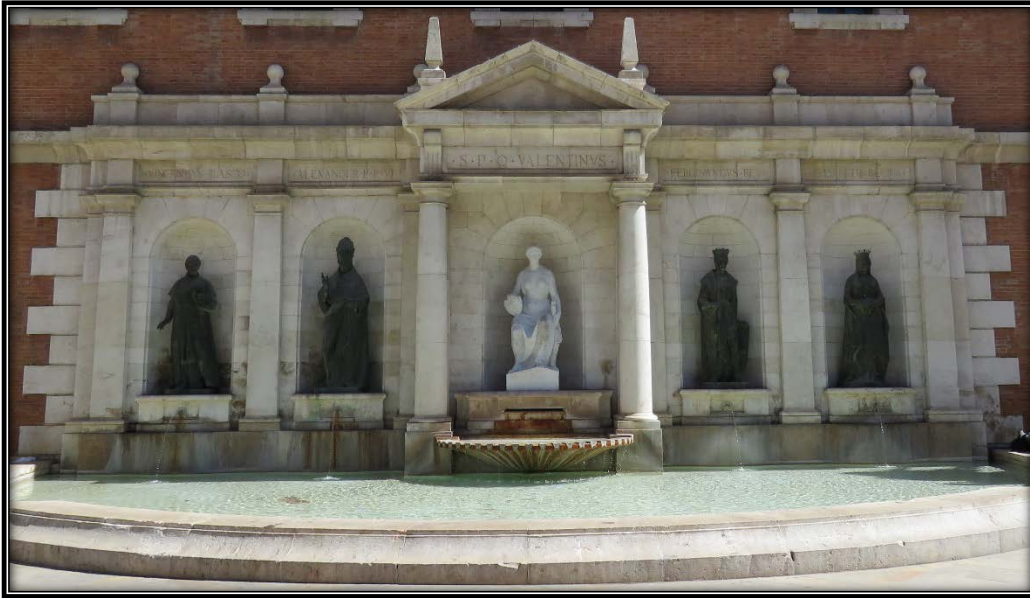
⁶⁶⁵ ALMAGRO GORBEA, M. J. ; *Catálogo del Arte Clásico. Museo de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 182, 183. Op. Cit.

Octavio Vicent selecciona como elemento de lencería el tratamiento de paños mojados propio de la escultura clásica. De este modo, encontramos el peplo corto que deja ver la anatomía frontal de la delantera femenina y preservando una variante del diploidón que contribuye a enmarcar las fémias. El tratamiento técnico del ropaje en las manos de Octavio Vicent es plano, y describe formas romboidales.

La figura inspirada en la Amazona está tratada con sobriedad y esquematismo, aunque persiste en ella el encanto y la elegancia femenina propia de sus esculturas.

6.16.- FUENTE DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA.

*Mármol y bronce, 17 x 7 m. (conjunto total). 2'5 m. de altura (estatuas).
Valencia, (1964).*



El diseño de la Plaza del Patriarca y de la fachada de la Universidad recayeron sobre el arquitecto valenciano Francisco Javier Goerlich Lleó (Valencia 1886-1972), hijo del Cónsul del Imperio Austro-Húngaro en la ciudad de Valencia, el cual pretendía otorgar a la misma una imagen moderna, siguiendo el espíritu surgido en la Exposición Regional Valenciana de 1909. Se valió de su cargo como arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública, para emprender la reforma del edificio histórico de la Universidad, en la calle La Nave.

A partir de sus propios planos, emprendió las obras del recinto universitario en el verano de 1931, y permaneció al frente de las mismas hasta 1965. Se construyeron los nuevos laboratorios de la Facultad de Ciencias, sobre la puerta principal, entre la Biblioteca General y el Museo de Historia Natural; pero éstas y otras mejoras se verían gravemente afectadas por el pavoroso incendio de 1932 que destruyó parte del edificio, con los nuevos laboratorios, el Observatorio y el propio Museo.

Cabe añadir que Francisco Javier Goerlich Lleó desempeñó igualmente un papel fundamental en la vida artística de Valencia, ya que llegó a presidir el Círculo de Bellas Artes y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, a la que donó su

pinacoteca, compuesta por más de 130 obras, una de las colecciones más importantes de pintura valenciana del siglo XIX, hoy depositadas en el Museo de Bellas Artes San Pío V.

Diez años antes de la erección de la fuente, en el año 1954, hubo una serie de actuaciones urbanísticas encaminadas a la ampliación de la Plaza del Patriarca y al alineamiento de la fachada de la Universidad que recae a la misma. En virtud de ello, fueron derribadas todas las edificaciones adosadas al muro lateral de la capilla, así como el ángulo del edificio, hasta el Aula Magna; de manera que hubo un nuevo tramo de fachada que completó el perímetro del recinto universitario según el modelo utilizado en el resto. Así mismo, fue reformado el exterior de la cúpula de la capilla, que confiere su característico perfil a esta parte del conjunto. Fue el arquitecto Emilio Rieta quien levantó la fachada que quedaba pendiente en la plaza del Patriarca y, por ese motivo, tuvo que derribar las casas adosadas a la misma en este mismo año de 1954. Todas las fachadas mantienen la misma estructura neoclásica, siguiendo el plan director que había sido elaborado en 1839 por el arquitecto Timoteo Calvo Ibarra.

El alcalde de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano, en su propósito por embellecer los parajes urbanos de la ciudad, pensó en crear, adosada a dicha fachada, una fuente monumental que, -además de darle prestancia a la plaza ampliada-, fuere al mismo tiempo el homenaje de Valencia a las ilustres personalidades que coadyuvaron decisivamente a la creación de su Universidad, a saber: Alejandro VI, el segundo Papa Borja valenciano, los Reyes Católicos, Fernando e Isabel y el magno Rector de la Universidad, Vicente Blasco García, con estatuas de los mismos realizadas por un escultor valenciano de reconocida valía.⁶⁶⁶

Para tal fin, solicitó los oportunos informes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, quién designó a dos de sus académicos arquitectos: su presidente, Francisco Javier Goerlich Lleó y Luís Albert, quienes, junto a Román Jiménez y el aparejador Ramón Pardo, se hicieron cargo de la formación del proyecto definitivo, en colaboración con el escultor Salvador Octavio Vicent Cortina.

⁶⁶⁶ *Las Provincias*, Valencia, 5 de octubre de 1966.

Ha menester agregar que ambos, arquitecto y escultor, colaborarían en la erección de otro monumento destacado, el dedicado al Maestro José Serrano Simeón.

La obra fue presupuestada inicialmente en dos millones de pesetas, aunque alcanzaría un presupuesto de 2.200.000 pesetas, siendo prevista su inauguración en octubre de 1966.

El trabajo comenzó en 1964. El consistorio edilicio solicitó de la Escuela Superior de Bellas Artes la realización de un anteproyecto de la citada fuente-monumento. Entonces, se convocó un concurso entre los académicos.

La maqueta que gustó fue la de Octavio Vicent Cortina, y a partir de ese momento el proyecto comenzó su andadura. Por su parte, la cantería fue encargada a la firma Mascarós y Sancho. El monumento completo tardó en ser realizado un año y medio, ya que empezó a ejecutarse el 20 de abril de 1965.

Según testimonio del propio escultor, éste trató de preservar el estilo neoclásico del conjunto arquitectónico. Con anterioridad a la realización de cualquier boceto, Octavio Vicent marchó a Italia, aprovechando el viaje de fin de carrera de sus alumnos. Allí, tuvo ocasión de observar y estudiar detenidamente todas las *fontanas* adosadas a un paramento más destacadas de las principales ciudades transalpinas.

Con tal propósito, llegó predispuesto ante la *Fontana di Trevi*, para atender la posibilidad de plasmar una *fontana* de similares características en Valencia. Sin embargo, el estilo de la *fontana* barroca rompía con la línea de la *Universitas Valentina*. Visitó también Tívoli, donde tuvo la oportunidad de constatar que hasta el siglo XVIII el arquitecto y el escultor eran una misma persona a la hora de realizar este tipo de proyectos, puesto que edificio y monumento disponían de la misma unidad artística y arquitectónica.

Octavio Vicent se percató de que la Universidad carecía realmente de un pórtico interesante y concibió la posibilidad de que la fuente monumental pudiera realzar dicha fachada. Empero, no obstante, si el escultor optaba por un pórtico

barroco muy ornamentado, rompería la estética neoclásica; y fue entonces cuando comenzó la verdadera problemática. Sobre el terreno, el asunto tenía varios aspectos: uno de ellos era el de las dimensiones; puesto que no se podía prever un monumento alto, debido a que el espacio que iba desde el suelo hasta las ventanas era menguado. Los vanos, además, no podían ser cegados, puesto que conferirían luz a la pequeña capilla universitaria. Así las cosas, lo que se planteaba, en primer lugar, era un problema de anchura, ya que el escultor debía renunciar a la altura propia que desembocaba en la fachada monumental. A tal efecto, ideó una sucesión de hornacinas intercaladas por columnas, en las cuales habían de figurar cinco esculturas, cuatro de ellas en bronce y una, la central, en mármol de Carrara. Octavio Vicent, quien tenía una preclara visión del proyecto, -siguiendo la *idea* panofskiana-, afirmó que la fuente-monumento podía estar finalizada el último mes del mismo año del encargo.

Con ese propósito, Octavio Vicent diseñó un complejo monumental afín a la línea y el estilo del conjunto neoclásico, una continuidad artística y ornamental acorde a la obra primigenia. Las esculturas, ubicadas en las hornacinas, se ajustaban a la serenidad clasicista, al tiempo que reflejaban la época en la que eran esculpidas.

Toda la cantería fue realizada en piedra blanca de Liria con un total de cincuenta metros cúbicos de piedra. La alegoría en mármol dedicada a la Ciudad de Valencia fue la última en ser instalada en el conjunto, el 21 de octubre de 1966. Octavio Vicent dedicó cuatro meses a la misma, que alcanzó un peso de tres toneladas. Según testimonio del propio escultor, fue la más costosa de realizar y la que retrasó unos meses la conclusión del conjunto, ya que el material había sido encargado a un importador que les mantuvo durante varias mensualidades entretenidos. Finalmente, el propio escultor decidió marchar a Italia para recoger él mismo el bloque informe de Carrara. Para la colocación en su hornacina, una enorme grúa dedicó media hora de trabajo. Sobre la taza central, se dispuso un andamiaje con rodillos y, suavemente, fue pasando lentamente desde el camión a su "nuevo domicilio" la bella figura marmórea.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El paramento está articulado mediante pilastras y columnas en su parte central de inspiración toscana. Un entablamento y, en su centro, un frontón triangular, coronado de pináculos y bolas de reminiscencias neo-escurialenses. En general, el conjunto atiende líneas sobrias y elegantes de intención neoclásica. Los extremos laterales de la fuente están decorados con un almohadillado plano, aunque los sillares están colocados a soga y tizón.

La impresión general del monumento es la de un vasto arco de triunfo de predominio horizontal cegado por las hornacinas, en cuyo centro hay un *pronaos* que avanza visualmente por delante del plano de proyección.



La fuente consta de un frontispicio con nichos que contienen, siguiendo un esquema simétrico y equilibrado, cuatro esculturas en bronce y, en contraste a éstas, la central en mármol, a cuyos pies se adelanta de nuevo una venera de la que mana el principal surtidor de agua. Los restantes caños acuáticos se encuentran en el centro de los pedestales de las cuatro esculturas en bronce.

El conjunto se alza acompañado de una alberca, como es costumbre en Octavio Vicent, la cual posee una capacidad de cincuenta metros cúbicos de agua. La forma del vaso que contiene la alberca, traza un delicado juego de curvas y vértices mixtilíneos. Así, los laterales son pequeños segmentos convexos que se cierran en sendos vértices de noventa grados, conformando un juego de curvas leves y líneas rectas, mixtilíneo en suma. Para dar mayor sensación de monumentalidad, y siguiendo un plan inspirado contenidamente en la *Fontana di Trevi*, Octavio Vicent diseñó en su parte frontal una curvatura convexa que se adelanta, -para respetar la armonía visual del *pronaos*-, hacia el espectador; una curvatura suave y elongada, neoclasicista.

Bajo la alberca, el proyecto original contenía entre doce y catorce focos que iluminaban el conjunto. En el mismo boceto original, estaba prevista la adición de césped acompañando el entorno monumental. De hecho, la fuente, conoció una rica ornamentación vegetal a modo de pequeño jardín, que humanizaba el conjunto y se encontraba presente en la documentación gráfica de la época; aunque ésta desapareció con el paso del tiempo y la degradación a la que estuvo sometida la plaza hasta su reciente remodelación.

ICONOGRAFÍA

Previo al comentario iconográfico de las obras, ha menester explicar que las pretensiones del escultor, amén del encargo, hubiese sido la elección de otras temáticas. Satisfecho con las realizadas, empero, si por el escultor fuere, éste habría seleccionado una iconografía diferente: en el centro, la imagen de la Virgen con el Niño Jesús, como patrona de la Universidad; y acompañándola a los laterales, el Ángel Custodio, patrono en aquél tiempo fundacional de la Universidad; el Papa Alejandro VI; Fernando el Católico y San Vicente Ferrer.⁶⁶⁷

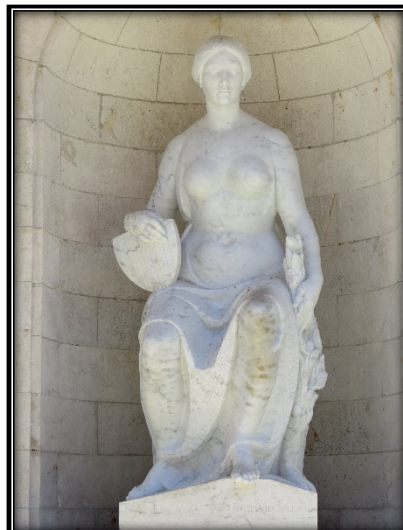
Finalmente, las esculturas, instaladas en el interior de las hornacinas, responden a una representación alegórica de la Ciudad de Valencia y a los personajes ilustres que promovieron la fundación de la Universidad: el Rector

⁶⁶⁷ *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1966, p. 15.

vitalicio Vicente Blasco García, destacado exponente del pensamiento ilustrado; el Papa Alejandro VI, que expidió las dos Bulas fundacionales en 1501, y los Reyes Católicos, en clara alusión al Privilegio Real de Ratificación Universitaria otorgado por Fernando el Católico unos años más tarde.



En el centro, la única efigie en mármol de Carrara, de 2'30 m. de altura, es una metáfora femenina que encarna a la Sabiduría, auténtica *alma mater* valentina. En su mano izquierda sujeta el escudo cuatribarrado de oro y gules de la ciudad. Por su parte, en la derecha sujeta un muérdago, con características hojas perennes linguadas y frutos en forma de bayas pequeñas y redondas, que se disponen acumulados en racimos. Esta planta semiparásita santalácea es símbolo de la sabiduría y del conocimiento.



La escultura sedente que representa a la Ciudad de Valencia está dispuesta a la manera del Zeus Olímpico de Fidias, crisoelefantino, realizado por el escultor griego hacia el 430 a. C. Al igual que esta estatua, la alegoría valentina adelanta el pie izquierdo sobre su propio plano de proyección, mientras retrasa el derecho. Así mismo, su túnica cae con una suave ondulación entre sus extremidades inferiores, mientras las superiores, al igual que aquélla, helénica, quedan al descubierto. Del mismo modo, la zona sacro-lumbar está inclinada levemente hacia delante, mientras que la cabeza permanece erguida con una solemne y serena actitud.

A sus pies, una valva avenerada, de donde brota el agua, en clara alusión alegórica a los rendimientos de la sabiduría, entendida como *sedes sapientiae* que impregna a la institución universitaria.

Sobre la parte superior de la fuente, y a modo de cenefa, hay una inscripción que reza lo siguiente: "*S.P.Q. VALENTINUS*", acrónimo de "*SENATUS POPULUSQUE VALENTINUS*": en el nombre del Senado y de Pueblo de Valencia, un referente al símbolo de la Roma republicana.

La escultura que representa simbólicamente a Valencia está acompañada a ambos lados, por los próceres que coadyuvaron, en su tiempo, a la creación de nuestra Universidad o *Estudi General*.

El valenciano Alejandro VI, segundo Papa Borja, autorizó el 23 de enero de 1500 dos Bulas en las que sucesivamente reconocía la importancia de la erección de una Universidad en Valencia y designaba a sus más altos cargos. También pidió la fundación de la Universidad de Valencia el cardenal Joan de Borja-Llançol de Romaní,⁶⁶⁸ primo del Papa Alejandro VI. Acto seguido, los jurados suplicaron a Fernando el Católico la ratificación de la aprobación, entregando las instrucciones correspondientes al síndico Juan Fenollar.

⁶⁶⁸ BATLLORI, M.: La Universidad de Valencia en el ámbito cultural de la Corona de Aragón. Valencia, Universitat de València, 1999, p. 15.

El privilegio confirmatorio fue firmado por el monarca el 16 de febrero de 1502.⁶⁶⁹

Por la Bula *Inter Caeteras* o Bula fundacional, el Papa otorgaba al *Estudi General* los mismos privilegios y derechos de que gozaban las Universidades de Bolonia, Roma, Salamanca y otras similares. Por su parte, por la Bula *Militanti Ecclesiae* el arzobispo de Valencia quedaba constituido en canciller, a quien, siguiendo el modelo de la Universidad de París se otorgó la misión de ser el máximo responsable de la concesión de los grados académicos.⁶⁷⁰

En el texto de las constituciones fundacionales de la Universidad, los jurados valencianos se reservaron el derecho a intervenir en la reforma de sus Estatutos y en el nombramiento de los catedráticos. La intervención de las autoridades eclesiásticas y académicas sería secundaria e indirecta, a pesar de que la Bula de Alejandro VI reconocía al arzobispo el cargo de canciller con facultad para el otorgamiento de grados y para intervenir en la redacción de estatutos con la colaboración de canónigos letrados. Sin embargo, desde el primer momento de andadura de la Universidad, la autoridad edilicia ejercería el control casi absoluto de la reglamentación de la institución.⁶⁷¹



El 13 de octubre de 1502 se inauguró oficialmente el curso en la nueva Universidad valenciana, con toda solemnidad, un poco antes que la Complutense.⁶⁷²

La efigie que representa a Alejandro VI toma como referente formal e iconográfico la estatua en bronce que dos años antes realizara Octavio Vicent para

⁶⁶⁹ FELIPO ORTS, A.: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993, p.19 y 20

⁶⁷⁰ FELIPO ORTS, A. y MIRALLES VIVES, F.: *Colación de grados en la Universidad Valenciana foral. Graduados entre 1580-1611*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 15.

⁶⁷¹ FEBRER ROMAGUERA, M. V.: *Ortodoxia y humanismo. El estudio General de Valencia durante el rectorado de Joan de Salaya (1525-1558)*. Valencia, Universitat de València, 2003. pp. 25 y 26.

⁶⁷² GIL FERNÁNDEZ, L.: *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*. Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2003, p. 27.

la Colegiata de Xàtiva, si bien en esta ocasión ha sido eliminado el crucifijo que le pendía en el pectoral en la estatua setabense. Así mismo, el *contrapposto* es ahora más ligero e invierte la flexión de la rodilla. En la Seo de Xàtiva, adelantaba ligeramente flexionado el pie derecho. Entretanto, en la escultura que nos ocupa, en la fuente de la Universidad, tiene prácticamente los dos pies a la misma altura. Al igual que aquélla, bendice con la mano izquierda utilizando los dedos índice y medio, mientras la otra mano recoge la capa pluvial. Atribuido como aquélla, lo encontramos con la tiara papal, símbolo del *triregnum*, rematada en su parte posterior por dos ínfulas. Su disposición formal guarda también similitud con *San Luis de Tolosa*, de Donatello, escultor admirado por Octavio Vicent, una de las primeras obras del maestro del Quattrocento florentino, ubicada en la hornacina del *Museo dell'Opera* de la *Santa Croce*.



Por lo que respecta a la figura de Fernando el Católico, ciñe en su frente la corona real abierta, símbolo del poder temporal, decorada con florones similares a las hojas de acanto, muy estilizadas y con pedrería en los centros de las mismas. Merced al medallón se caracteriza a Fernando II de Aragón como rey, puesto que está palado por cuatro gules. El escudo de armas que sujeta el monarca aragonés es el característico, ya que es un blasonado cuartelado en el que Octavio Vicent representa en relieve los símbolos reales: el yugo con el nudo gordiano y el haz de flechas de Isabel; en otros cuartelados, los cuatro palos de gules y un león rampante.

El monarca aragonés guarda en su disposición formal una gran similitud con la escultura donatelliana dedicada a *San Jorge*, que se conserva al igual que la anterior en el *Museo dell'Opera del Duomo* de Florencia. Octavio Vicent confiere un talante clásico a la escultura, del mismo modo que aquélla del escultor toscano renacentista, si bien ha



invertido, como en otras ocasiones, la disposición de la escultura, encontrando ahora las posiciones de los brazos transpuestos. Quizás la diferencia más ostensible sea que *San Jorge* se parapeta detrás de su escudo mientras que Fernando el Católico tiene el escudo en su costado derecho, permitiendo entrever en mayor medida el *contrapposto* figurativo.



La reina Isabel la Católica también ciñe una corona abierta. Su imagen se acerca más a una *madonna* renacentista idealizada que a un retrato propio de la soberana. Recordemos a este respecto que Octavio Vicent pretendía realizar la imagen de una Virgen como patrona de la Universidad. A tal efecto, resaltó el carácter devocional de la reina de Castilla, acompañada de un crucifijo y un misal. La reina sujeta el devocionario en sus manos

entrelazadas al tiempo que recoge sus abultadas vestiduras. Ha menester agregar que Isabel la Católica fue la poseedora de la mayor colección de manuscritos iluminados que jamás hubo en la Península Ibérica.⁶⁷³

Por último, el canónigo natural de Torrella, localidad cercana a Xàtiva, Vicente Blasco García, fue uno de los mayores maestros universitarios en el siglo XVIII y precursor, merced a su plan de estudios, de uno de los más adelantados métodos de enseñanza superior.



⁶⁷³ DOCAMPO CAPILLA, F. J.: "La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones". En: *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*. (LACARRA DUCAY, M. C., coord.) Zaragoza, IFC, 2012, p. 226

Conocidas sus excepcionales dotes por el prior de Montesa, Fray José Ramírez, le instó a que -ya Bachiller y Maestro en Artes- opositara a una plaza de aquella Orden. Así lo hizo y el 16 de noviembre de 1753 ya profesaba en ella.

Se entregó al estudio y al retiro. Preparo la edición de numerosas obras y llegó a ser un naturalista eximio. Las conclusiones que presentó para alcanzar el doctorado en Teología fueron calificadas de admirables. Tres años más tarde obtendría la cátedra de Filosofía.

El insigne Carlos III le reclamó para que, junto al preceptor de sus hijos – que era el erudito valenciano Pérez Bayer-, se encargase de la educación y enseñanza de los infantes: don Francisco Javier, primero, y luego, don Gabriel. Al apreciar sus excelentes cualidades, el monarca encargó a Fray Vicente Blasco dificultosas empresas. Entre otras, la de organizar los Reales Estudios de San Isidro.

Elevado al canonicato en 1780, fue nombrado cuatro años después, Rector de la Universidad de Valencia.

Nada más llegar al rectorado, Blasco acudió ese mismo año a Su Majestad, exponiéndole la conveniencia de cambiar el plan de estudios. El Rey le confió esta delicada misión y el canónigo redactó el plan, que fue “el más perfecto de cuantos se presentaron al Consejo en todo el siglo”,⁶⁷⁴ según afirmó el historiador de nuestra Universidad, don Antonio Gil de Zárate.

Con arreglo a éste bien meditado plan, la enseñanza de las Facultades Mayores que se hacían por materias sueltas se ordenó por cursos, estableciéndose que los alumnos utilizarasen textos impresos, -que fueron editados por cuenta de la misma Universidad-, en lugar de notas manuscritas sujetas a mil errores.

Se fundaron nuevas cátedras y se ampliaron otras. Se aumentaron las horas de enseñanza, reduciéndose, en cambio, los días de vacaciones. Se concedieron

⁶⁷⁴ OLEZA, J.: “Percepciones literarias de la Universitat. Un paseo de cinco siglos”. En: *Sapientia Aedificavit. Una biografía de l'Estudi General de la Universitat de València*. [Catálogo exp.]. Valencia, Universitat de València, 1999, p. 254.

permisos, tanto a estudiantes como a profesores, con el fin de estimular su aplicación e interés.

Por otra parte, se estatuyeron normas sobre los rigurosos ejercicios que habían de realizarse para la colación de grados. Y se reorganizaron las oposiciones a cátedras. Con clarividente sentido de la realidad, Blasco aumentó la dotación de las mismas, de modo que se pudiera subsistir con la sola dedicación a ellas.

El rector canónico estableció, dentro de todo este armónico conjunto de reformas, un cuerpo de auxiliares que desempeñaron funciones complementarias, porque el impulso que dio el plan a los estudios prácticos así lo requería. Había, pues, un disector anatómico –recordemos que introdujo, además, la enseñanza técnica-, un encargado del laboratorio químico, un diarista para anotar las observaciones meteorológicas y un bibliotecario mayor y dos segundos; porque en su tiempo se creó también la Biblioteca de la Universidad, al donar a ella en vida don Francisco Pérez Bayer la suya, valiosísima y copiosa.

Próximo a concluir el rectorado y a la vista de su eficiente labor y entrega sin límites a los estudiosos, fue nombrado Rector Perpetuo.

Desde su preeminente puesto en la Valencia intelectual de los últimos años del siglo XVIII, trabajó denodadamente por conseguir que se restituyera al Municipio el Patronato de la Universidad. Y gracias a su incansable tesón se logró lo que parecía un imposible.

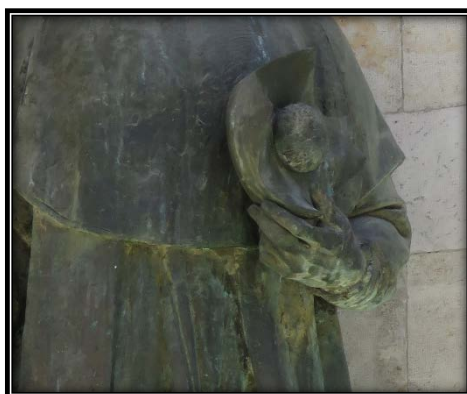
Veinte años duró el fructífero plan de Vicente Blasco García. Su autor pasó por el dolor de verlo sustituido por otro en 1807. Los sucesos provocados por la invasión napoleónica repercutieron sensiblemente en la Universidad. El incendio de su biblioteca, el cese de la función docente –los estudiantes abandonaron las aulas y se encuadraron junto con muchos de sus profesores en el regimiento de artillería escolar-, la ocupación del *alma mater* por los soldados franceses, el allanamiento y deterioro del Jardín Botánico, establecido bajo ese rectorado en el lugar que hoy ocupa, y otras tribulaciones sumieron al Rector en profunda pena, falleciendo el 16 de abril de 1813.

En el paraninfo universitario, su retrato perpetúa la memoria del insigne



Doctor. En uno de los medallones que circundan el claustro de la Universidad, su semblante afable y paternal ha señalado a nuevas generaciones de estudiantes la ejemplar trayectoria de un valenciano ilustre que no enterró sus talentos, sino que los hizo fructificar en pro de la verdad y la cultura.

La efigie que representa al rector en el extremo izquierdo de la fuente está ataviada con un bonete eclesiástico, con cuatro picos iguales y borla de flecos en su centro, la versión española de la birreta sacerdotal. La capa pluvial que posee está totalmente justificada, puesto que ya desde el siglo XIV los canónigos tenían derecho a portarla.⁶⁷⁵ Para simbolizar que fue Rector de la Universidad de Valencia, el canónigo Blasco está ataviado con una muceta como si todavía presidiese un acto académico protocolario.



⁶⁷⁵ ÁGREDA PINO, A. M.: “Indumentaria religiosa”. En: *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, num.17, Zaragoza, 2011, p. 118.

6.17.- IMAGEN PROCESIONAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS "LA PEREGRINA"

Talla policromada en madera de pino de Suecia de 1,33m. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia. (1966).



Para poder entender la relación de Octavio Vicent con la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados y *La Peregrina*, nos ha parecido apropiado explicar la génesis de esta imagen y la relación que su padre, Carmelo Vicent, y el maestro de su padre, José M^a Ponsoda, mantuvieron con la Basílica y los trabajos restauradores que de la imagen tardogótica hicieron. Carmelo Vicent también talló una imagen dedicada a la Virgen Peregrina en 1945. Al tiempo, explicaremos someramente el origen de este culto mariano que no se debe a una aparición milagrosa. La génesis de la imagen y su advocación, así como la fundación del hospital, hartó compleja,

son merecedoras de una explicación previa. Además, están relacionados directamente con la talla de Octavio Vicent.

La *Mare de Déu dels Desemparats* o Virgen de los Desamparados es una advocación que nace a raíz de la fundación del *Hospital dels Ignoscens. Folls e Orats*. Estos calificativos que recibió el Hospital en el momento de su constitución, -según la moderna psiquiatría-, corresponden a "Oligofrénicos, psicóticos y dementes". El término *Ignoscens* deriva del latín eclesiástico *In gnosco*, y a su vez éste deriva del latín clásico *In nosco*. Etimológicamente, "que no conoce", esto es, que carece de razón, o sea, demente, y que es en realidad a lo que se refiere la advocación originaria. El Hospital dels Folls fue la plasmación real de esta advocación.⁶⁷⁶

El Hospital se fundó como consecuencia de la predicación del mercedario Fray Juan Gilabert Jofré, -coetáneo y amigo de San Vicente Ferrer-. El día 24 de febrero de 1409, primer Domingo de Cuaresma, el padre Jofré se dirigía el citado día a la Catedral de Valencia y en su camino, próximo a Santa Catalina, -en la calle denominada actualmente Martín Mengod, anteriormente llamada Platerías-, vio como un grupo de muchachos estaba maltratando cruelmente a un loco. Impresionado por este acontecimiento, expuso en su sermón dominical la necesidad de fundar un Hospital para los dementes, idea que fue rápidamente acogida y llevada a la práctica por Lorenzo Salom, un mercader que se erigió en el principal valedor y promotor del mensaje de Fray Juan Gilabert Jofré.

De este modo, diecinueve días después, el Consejo General de la ciudad de Valencia estudió la iniciativa, y dos meses y medio más tarde comenzaban las obras de un Hospital con esa finalidad.

Sin embargo, no sería hasta el 26 de febrero de 1410 cuando el Papa Benedicto XIII autorizó la fundación del Hospital y dio por titulares a los Santos Inocentes Mártires. El documento de su fundación, firmado por el rey Martín V el

⁶⁷⁶ SEMPERE CORBÍ, J.: *Cómo nació, cómo era, como funcionaba el Hospital dels Folls de Sancta Maria dels Ignoscens*. Discurso leído en su recepción por el académico electo y su contestación por el Ilmo. Sr. Dr. D. Leopoldo López Gómez. Valencia, Real Academia de Medicina, 1959.

Humano el 15 de marzo de 1410, establece que, además de la atención humanitaria dispensada a los allí acogidos, se les proporcionase asistencia médica; lo cual podría considerarse, -desde un punto de vista científico-, que ello suponía la fundación del primer Hospital psiquiátrico del mundo. El mantenimiento del Hospital corría a cargo de los fundadores y de las limosnas que recibía.

El 11 de marzo de 1413 el *Hospital dels Ignoscens. Folls e Orats* celebró la festividad de San Matías, y el sacerdote que pronunció el sermón, Juan Rodella, lo dedicó íntegramente a la conveniencia de crear una Cofradía que ayudara a mantenerlo. Por este motivo, el fundador del Hospital y presidente de su Junta de Gobierno, el mercader Lorenzo Salom, redactó los estatutos de la misma, conocidos como "Els Capítols", y un año más tarde, el 20 de julio de 1414, salió de viaje para Morella. Allí, se los presentaría al Papa Benedicto XIII y al rey Fernando IV de Antequera. También quería que se le otorgase un Privilegio de Fundación de la Cofradía, petición que obtuvo del monarca el 29 de julio. El nombre de estos cofrades, por cierto, consta en un Documento Regio fechado en la ciudad de Barcelona, en marzo de 1410, por el rey Martín V el Humano.

De esta forma quedó fundada la Cofradía de "Nostra Dona Santa María dels Inocents". La Cofradía daba cobijo a todos los desamparados: dementes, niños, expósitos, presos, dotando también a las doncellas pobres, protegiendo incluso a las "fembres peccatrius del bordell" (prostitutas), o bien, enterrando los cadáveres de los ajusticiados y desconocidos y acompañando a los reos de muerte hasta el cadalso. El Hospital quedó ubicado en el barrio del Carmen hasta el siglo XVIII.⁶⁷⁷ Posteriormente, el 3 de junio de 1493, en virtud de un Real Privilegio, otorgado por el rey Fernando el Católico, se decidió que a partir de ese momento la imagen fuera titulada como "Nostra Dona dels Desamparats".

⁶⁷⁷ MORAGUES SANTACREU, M.: *Estudio histórico, artístico e iconográfico de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de la villa de Senija*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Master de Conservación y Restauración 2007-2008, pp. 5-11.

Sobre los orígenes y datación de la talla, de acuerdo con Emilio María Aparicio Olmos,⁶⁷⁸ la imagen que actualmente se venera no se esculpió antes de 1419 y acaso sea más fiable la fecha de 1425.⁶⁷⁹ La imagen de la Virgen de los Desamparados se guardaba originariamente en la Capilla del Capitulet, lugar donde se veneraba. A consecuencia de la epidemia de peste que hubo en 1647, el número de fieles asistentes a la Capilla aumentó considerablemente, por lo que la Cofradía trasladó la talla a una de las capillas situadas en el exterior del ábside de la Catedral de Valencia, la conocida actualmente como Capilla dels Tapiners, frente a la plaza de la Seo, ahora denominada De La Virgen. Para entonces, la basílica mariana no se había empezado a construir. Ésta, sería finalizada veinte años después, en 1667. Es en este lugar donde se ubicó el pasaje arquitectónico cuya pretensión era haber unido con un arco cubierto la Basílica de la Virgen de los Desamparados con la Catedral de Valencia, finalizado el mismo año de 1667. Bajo dicho arco se emplazan las puertas de la Basílica, donde se encuentran los relieves de Octavio Vicent, a los que dedicaremos un epígrafe aparte. También se encuentra bajo esta arquería la pequeña capilla dedicada al Apóstol Santiago, que se corresponde con la parte central del ábside de la Catedral y donde la leyenda dice que se celebró el primer oficio litúrgico tras la conquista de la ciudad.

Entre los nombramientos que tiene la Virgen de los Desamparados destacamos varios de interés. Desde 1810 es Generalísima de los Ejércitos Españoles, -por eso en ocasiones puede ser vista con fajín de General y vara de mando-. El 21 de abril de 1885, el Papa León XIII proclamó por Bula pontificia a la Virgen como Patrona de la ciudad de Valencia. En 1954 fue nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de Valencia y en 1961 el Papa Juan XXIII la proclamó Patrona Primera y Principal de toda la Región Valenciana.

⁶⁷⁸ Emilio María Aparicio Olmos fue Capellán Mayor de la Basílica de la Virgen de los Desamparados y además abad mitrado de la Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, donde falleció en abril de 1988. Actualmente posee a su nombre un pasaje en la ciudad de Valencia junto a la plaza de la Almoina y la plaza de la Virgen.

⁶⁷⁹ APARICIO OLMOS, E. M.: *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, Tipografía Colón, 1978, p. 35.

El 15 de octubre de 1921, el Papa Benedicto XV, a instancias del cardenal arzobispo de Valencia, Enrique Reig Casanova, concedió el privilegio de Coronación de la Virgen. Éste se oficiaría solemnemente el 12 de mayo de 1923, con asistencia del rey Alfonso XIII y su esposa, siendo coronada la imagen por el cardenal Enrique Reig y haciéndole entrega de la corona el alcalde de Valencia, Juan Artal, y declarándola por tanto Reina de los Cielos y de la Tierra. Para ésta efemérides se escribió el Himno de la Coronación, que hoy es Himno Oficial de la Virgen de los Desamparados.

Durante la Guerra Civil Española, la Basílica de la Virgen de los Desamparados fue asaltada en la tarde del martes 21 de julio de 1936, y la talla tardogótica sufrió desperfectos, según la versión oficial de entonces.

Para evitar males mayores, el alcalde republicano de aquél momento, José Cano Coloma, con la ayuda de las fuerzas del orden, trasladó la imagen al edificio consistorial y llamó al clavario de la Real Cofradía, el abogado José María Carrau Juan, quién ayudó al primer edil del consistorio a esconder la talla, pese a los impedimentos aducidos por el Depositario del Ayuntamiento Francisco Catalán.⁶⁸⁰

La imagen quedó de este modo emparedada detrás de un muro del Archivo Histórico Municipal, y no habría sufrido daño alguno si la aviación del dictador fascista no hubiese bombardeado la Casa Consistorial el 26 de mayo de 1937. La última restauración, finalizada el 1 de marzo de 2014, ha desmontado



⁶⁸⁰ SEVILLA CORELLA, M. C.: *El rescate de la Virgen de los Desamparados en 1936*. Valencia, Nao Llibres - Edicions Culturals Valencianes, S.A., 2012. pp. 70-73.

algunos mitos de la España de Franco acerca de “La Geperudeta”. Así, confirma que el rostro deshecho de la imagen tardogótica no fue producto de ninguna quema por parte de *descontrolados* de las fuerzas leales a la República. Más bien al contrario, fue consecuencia de los bombardeos *nacionales* que cayeron sobre el Ayuntamiento de Valencia.



En un alarde de manipulación, al concluir la Guerra Civil, las fuerzas franquistas se encargaron de difundir el bulo de que la imagen había sido quemada. Pero la Virgen de los Desamparados, en opinión de los restauradores del IVACOR (Instituto Valenciano de Conservación y Restauración), -cuyos trabajos han sido financiados por la Fundación Hortensia Herrero y controlados por la Cofradía de la Virgen-, jamás se quemó.

La escultura tardogótica primigenia había perdido la *máscara* de yeso del rostro, que no era la original del primer cuarto del siglo XV, realizada con tela encolada y enyesada al estilo de los belenes napolitanos; sino una posterior colocada encima, probablemente en la centuria dieciochesca, y de la cual se extrajo un molde. Según Baltasar Bueno Tárrega, la mascarilla del rostro auténtico de la Virgen ya fue hecha a mitad del siglo XIX por un escultor restaurador de imágenes, que hizo una impresión en cera del rostro, y luego una mascarilla en yeso de la misma. La mascarilla, cuando falleció el escultor decimonónico que la realizó, fue a parar a la familia Portaceli, que en la posguerra la ofreció para que se reparara adecuadamente la imagen.

Tras la Guerra Civil, la nueva restauración recayó en José María Ponsoda Bravo. Era lógico que fuese así porque en el taller de Ponsoda no solo se tallaban imágenes, sino que se llevaban a cabo grandes labores de restauración, sobre todo a partir de 1939.

El escultor declaró haber compuesto el nuevo rostro a partir de fotografías desde distintos ángulos y épocas. Reconstruyó la mascarilla perdida por el

bombardeo, si bien modeló un nuevo rostro tras rechazarse la oferta de utilizar el molde precedente.⁶⁸¹ Le quedó una cara con un semblante un tanto agrio, que no agradó.⁶⁸²

La restauración de la talla completa realizada por el *imaginero*, -la denominación preferida por Ponsoda para definirse a sí mismo-, constaba de 133 cm de altura. Según reconoció el escultor, el encargo de restaurar la venerada imagen de la Virgen de los Desamparados bárbaramente profanada fue la mayor alegría de su vida. Ponsoda se sintió tan vinculado y comprometido con la ciudad de Valencia que cuando terminó la restauración de la talla no quiso percibir ni un solo céntimo por la misma: "Como valenciano, debo poner mi alma y mi labor al servicio de Valencia y nada ha habido para mí como esa restauración de nuestra amada Patrona".



⁶⁸¹ AIMEUR URIOS, C.: "La restauración de la Virgen desmonta las mentiras y leyendas en torno a la imagen". *El Mundo*, Valencia, 13 de febrero de 2014.

⁶⁸² BUENO TARREGA, B.: Una oportunidad para devolver a la imagen de la virgen su rostro original. *Levante*, Valencia, 1 de octubre de 2013.

Ha menester recordar que la relación de José María Ponsoda Bravo con la Catedral databa de antaño. Así, su primer trabajo para el templo catedralicio fue a poco de llegar la II República. Entonces fue profanada la imagen de la Inmaculada, que se encuentra en la Seo, obra de Esteve Bonet. Se le encargó la restauración al imaginero barcelonés, llevada a cabo en la misma Catedral bajo la atenta mirada del Cabildo Catedralicio y con el visto bueno del escultor Mariano Benlliure. Ponsoda también rechazó percibir emolumento alguno por este cometido.

El escultor Ponsoda transmitiría años después a Carmelo Vicent, y por ende, a Octavio Vicent, la modestia y amor por el trabajo. Era un imaginero con profundas convicciones religiosas, tal como manifestó en una entrevista realizada el 21 de agosto de 1961, casi al final de su vida: "si no se siente emoción religiosa profunda sería inútil trabajar". De hecho, no está comprobado que los Vicent percibiesen cantidad alguna por sus trabajos con la Virgen de los Desamparados.

Para José María Ponsoda Bravo, la inspiración, el respeto y la devoción por el sentimiento piadoso, satisfacían el trabajo. Sin sentir todo esto no consideraba factible lograr una obra perfecta, ya que según él mismo, la inspiración únicamente podía ser divina.

Con la llegada de 1945, Carmelo Vicent Suria realizó una imagen de la Virgen de los Desamparados conocida como *La Peregrina*, con el objetivo de proteger la talla original tardogótica. *La Peregrina* se la denomina así porque recorre todas las calles y barriadas de Valencia, y es la que preside los actos oficiales en su festividad: el traslado y la solemne procesión vespertina. En 1948 salió en peregrinación por primera vez con ocasión del XXV Aniversario de la Coronación de la Mare de Déu.

El hecho de que estos trabajos basilicales recayeran en Carmelo Vicent tiene una justificación histórica previa. Al igual que Ponsoda, Carmelo Vicent fue autor de un trabajo anterior: la imagen del Sagrado Corazón de Jesús en la Capilla de la Comunión de la Basílica de la Virgen de los Desamparados.

Otro trabajo diferente y que queremos destacar realizado por Carmelo Vicent fue la restauración de la imagen original tardogótica. En 1947, el escultor, -alumno

predilecto de Ponsoda-, realizó una segunda intervención sobre la talla de la Capilla del Capitulet junto con Vicente Balaguer Alhambra, y en 1960 la imagen recibió una nueva policromía del rostro, que es la que se contempla en la actualidad.

A propósito de esta restauración, existe una polémica entre los descendientes del imaginero Ponsoda y de Carmelo Vicent. Para los sobrinos de Ponsoda, su tío fue el único restaurador. Según afirman éstos, el trabajo se hizo en el despacho del funcionario Juan Boix, en el propio Ayuntamiento de Valencia. A su favor cuentan con una carta del rector de la Basílica, fechada en la década de los cuarenta, que asevera que nadie retocó la imagen después de Ponsoda. Pero Octavio Vicent ya desmintió esta hipótesis cuando manifestó, -al glosar el trabajo de su padre-, que a éste le resultó muy difícil realizar la nueva mascarilla en yeso, porque cuando le entregaron la imagen a Carmelo Vicent, el rostro original de la imagen tardogótica estaba ya tapado por la restauración de Ponsoda. Teodoro Llorente reafirma este testimonio al aseverar:

La Junta de la Archicofradía no está tampoco satisfecha del exacto parecido modelado por el señor Ponsoda con el anterior, y ante los continuos requerimientos de muchos fieles para que el rostro de la imagen de nuestra Patrona que hubo de hacerse de nuevo no se ajuste exactamente al antiguo, se cambie por otro que se ciña mejor al primitivo.⁶⁸³

En ese mismo año de 1960,⁶⁸⁴ la Cofradía, a instancias de Emilio María Aparicio Olmos, quiso que se hiciera una copia exacta de la imagen original tardogótica. Por ese motivo, la Cofradía de la Basílica le encargó en esta ocasión a Octavio Vicent la realización de una nueva *Peregrina*, que sería finalizada en 1966.

A este respecto, Octavio Vicent confiesa que las dos obras suyas imagineras que le causaron "verdadera ilusión" fueron la *Inmaculada* para Moncada y la *Virgen de los Desamparados*, bendecida el año anterior y destinada a las procesiones.⁶⁸⁵

⁶⁸³ *Las Provincias*, Valencia, 3 de diciembre de 1986.

⁶⁸⁴ GARCIA OSUNA, C.: *Octavio Vicent. La serena belleza*, p. 29, Op. Cit.

⁶⁸⁵ ARAZO, M. A.: "*Octavio Vicent cuenta su vida*". *Las Provincias*, Valencia, 18 de abril de 1968, p. 38.

La Peregrina, recordemos, es la imagen que preside los actos fuera de la Basílica, tales como el Traslado de mayo o la Procesión General, sustituyendo a la imagen original.⁶⁸⁶

La primera ocasión que salió en procesión *La Peregrina* de Octavio Vicent aprovechó la circunstancia de la conmemoración del III Centenario de su Traslado, desde *El Capitulet* a la Capilla actual en la Real Basílica. Tuvo lugar el 15 de mayo de 1967, con la presencia del Ministro de Justicia Antonio María Oriol y Urquijo.⁶⁸⁷

La obra fue encargada por Emilio Aparicio Olmos, prior de la Basílica de la Virgen. Treinta años más tarde, Vicent hablaba así sobre *La Mare de Déu* peregrina: "Padezco por el trato que dan a la imagen de la Virgen de los Desamparados durante el Traslado; tengo miedo de que la destrocen"⁶⁸⁸.

Ha menester agregar que dos años antes, además, se sustituyó el Niño Jesús de la imagen tardogótica, conocido como *El Bobet*. El autor original del mismo fue el escultor dieciochesco Ignacio Vergara, quien realizó igualmente el testero de la Basílica, y esta imagen original actualmente se exhibe en el Museo Mariano.

Cabe añadir que ninguna de las restauraciones del rostro realizadas por Ponsoda y posteriormente por Carmelo Vicent, no llegaron a aproximarse a las características del rostro tal como era antes de la guerra. El clero siempre fue reticente a otra restauración, si bien los valencianos se habían acostumbrado a la actual faz. Es un error de apreciación, ya que la más conocida es *La Peregrina*, y en el caso de la realizada posteriormente por Octavio Vicent sí fue considerada un intento de aproximación a la imagen original e histórica.⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ A tal efecto se diseñó un vehículo adaptado especialmente para sus traslados, conocido popularmente como el "Maremòbil", cuyo número de matrícula es V-0073-GP, donde observamos la V de Virgen, el 75 aniversario de la coronación, cuando se adquirió el automóvil, y las inconfundibles GP de Geperudeta.

⁶⁸⁷ *Hoja del lunes*, Valencia, 15 de mayo de 1967, p.3.

⁶⁸⁸ *Las Provincias*, Valencia, 22 de octubre de 1999.

⁶⁸⁹ BUENO TÁRREGA, B.: "Una oportunidad para devolver a la imagen de la Virgen su rostro original". *Levante*, Valencia, 1 de octubre de 2013.

Octavio Vicent, al referirse al rostro de la Virgen, consideró que se trataba de una escultura francesa, una talla en la transición del gótico al Renacimiento, más cercana al Gótico, observable a través de la estructura del rostro y de los ojos.⁶⁹⁰

Bueno Tárrega afirma por su parte que la faz original de la talla histórica, de escuela borgoñona, probablemente fue hecha por algún escultor francés, de los muchos artistas extranjeros que deambulaban por Valencia a principios del siglo XV, o algún valenciano que estudió escultura en Francia, ya que su semblante poseía lozanía, similar al de una jovencita, con ojos rasgados góticos, casi achinados, y no el de una señora madura entrada en años como el de la imagen que está en el camerino, recordemos retocada por Ponsoda y por Carmelo Vicent.

La última intervención, realizada por la Universidad Politécnica de Valencia ya hizo, cuando rehabilitaba la Basílica, un proyecto de restauración de la imagen tardogótica, cara incluida. Pero fue desestimada de nuevo por el temor clerical a que se interviniera en ella. Recientemente, el escultor Alfonso de la Ossa, discípulo predilecto de Octavio Vicent, ha conseguido recrear en su estudio el rostro que debió tener antes de ser destrozada la imagen de la *Mare de Déu dels Desamparats*.⁶⁹¹

Una talla que quizás convenga recordar es la presentada por Octavio Vicent el 20 de junio de 1964, en madera de abedul, y aprobada por el Arzobispado dos días después, y que sería luego adquirida por un grupo de señoras vecinas del grupo Monte de piedad de la parroquia de San Ramón Nonato y San Vicente Ferrer de la localidad de Chirivella, para exponerla al culto en el citado templo vicentino. Esta talla tiene la particularidad de estar policromada con oro, esto es, estofada, En este caso es una imagen completa, por tanto no es de vestir, en donde destacan las túnicas cónicas de la Virgen y del Niño Jesús. Dos niños desamparados se arrodillan ante sus pies.

⁶⁹⁰ *Las Provincias*, Valencia, 3 de diciembre de 1986.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

En el año 1964, la imagen del Niño Jesús conocida como *El Bobet* de Ignacio Vergara que acompañaba la imagen original del Camarín, fue reemplazada por otra obra del escultor Carmelo Vicent. Uno de los motivos es porque en el seno de las autoridades eclesiásticas no gustaba que el Niño mirase a su madre, aun cuando ésta era la iconografía tradicional y esa era la actitud del Niño Jesús que acompañaba la imagen tardogótica original, -sustituida en el siglo XVIII por la de Ignacio Vergara-, sino que se consideraba que debía mirar a los fieles. Por otra parte, en aquél momento, se encontraban las facciones del semblante rudas y no agradaba la boca entreabierta, detalle que siempre le hizo acreedor del popular apodo de *El Bobet*. Por esa razón, Carmelo Vicent modificaría la posición del Niño Jesús con su nueva imagen en aras de que estuviera claramente en actitud de bendecir, y por tal motivo desvió la cabeza y la mirada del Niño. Al tiempo, corrigió las facciones rudas del Niño original y su boca entreabierta. Por su parte, la intervención de Octavio Vicent sobre la talla de su padre, modificó la posición del Niño para resaltar aún más la actitud de bendecir a los devotos.⁶⁹²

El mismo año de 1964, cuando fue sustituido *El Bobet* de Vergara del Camarín, Octavio Vicent talló los *Cuatro ángeles para el camarín de la Virgen de los Desamparados* en el interior de la Real Basílica.

Estos ángeles, que participan del patronazgo de la provincia de la ciudad de Valencia, fueron apadrinados por el Excelentísimo señor presidente de la Diputación Provincial, don Bernardo de Lassala y por el Excelentísimo señor Alcalde de Valencia doctor don Adolfo Rincón de Arellano. Fueron bendecidas por el arzobispo de Valencia, Marcelino Olaechea.

Los cuatro ángeles que hacen guardia alrededor de la Virgen de los Desamparados en el altar mayor de su basílica, y que a su vez se sienten protegidos por la Madre y el Niño llevando en sus manos, cada uno de ellos, los escudos de

⁶⁹² BUENO TÁRREGA, B. "La oportunidad de recuperar <El Bobet>". *Levante*, Valencia, 6 de octubre de 2013.

Alicante, Castellón y Valencia. Alegoría muy justificada siendo como es la Patrona de la región valenciana. ⁶⁹³



ESQUEMA COMPOSITIVO

La imagen conforma en su esquema compositivo un triángulo isósceles, que viene a otorgar equilibrio y verticalidad. Hay un ligero *contrapposto* frontal, puesto que la túnica deja entrever una leve flexión de las rodillas.

Como se podrá adivinar, *La Peregrina* de Octavio Vicent, levantada sobre un pedestal, mira al espectador frontalmente e inclina su cabeza, por lo que suele recibir el apodo de *Geperudeta*.

Sin embargo, el motivo de esta inclinación corporal radica en que Octavio Vicent sigue la tradición, a saber: la imagen original, -la primigenia era una tabla-, se colocaba plana sobre las cajas funerarias e iba atada a la tapadera del féretro mediante cordones de seda, y reposaba su cabeza sobre una delicada almohada. Por consiguiente, era una Virgen yacente, similar a la Dormición de la Virgen. Al

⁶⁹³ *Las Provincias*, Valencia, 11 de enero de 1987.

tratarse de esta temática, es lógico que la Virgen, al ser representada sin ningún referente que describa su dormición, sea interpretada inclinada.

El esquema compositivo está relacionado con los *Lienzos de Clavario*. Estos lienzos son iconos, unos más vinculados a la posición yacente, con almohadón y borla, peana con asa, varillas de metal para prender las alhajas de las ofrendas, brazo derecho tendido a lo largo del cuerpo, sin apenas formar ángulo con su antebrazo, el manto del Niño en forma de abanico acampanado, uniéndose a la aureola, ordenado de ese modo por el plano basal y un alojamiento *sui generis* de las figuras de los inocentes que, al no ser erecta la imagen de la Virgen, no había razón alguna para que se apoyasen directamente sobre la peana, sino alojados en cualquier otro accidente del cuerpo o del ropaje de la imagen; otros más independientes de la posición yacente muestran la peana hexagonal, carencia de almohadón, los Inocentes sobre la peana, el brazo derecho laxo, con sus músculos en reposo, un aplanamiento general de la masa de la figura, y un relativo paralelismo de planos. Todos, sin embargo, siguiendo la inclinación de la cabeza siempre, que, con el eje del tronco, forman un ángulo obtuso, en virtud de la elevación impuesta a la imagen en su originaria posición yacente para la buena visibilidad de la cabeza lo que, al adoptar la posición erguida, hace que esta quede muy inclinada.⁶⁹⁴

A fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, la imagen no lleva todavía el manto ni pieza alguna de vestir, debido a la frecuencia con que se restaura y dora la imagen y la escasez de prendas de vestir, que contrasta con la abundancia de joyas.⁶⁹⁵

Recordemos que la imagen era depositada sobre los cuerpos de personas que, en la mayoría de los casos, al ser indigentes o marginados, eran enterrados en sacos. Por esta razón, la imagen, hueca, debía ser liviana y los materiales de los que constaba eran la tela, el yeso, el papel y la madera de chopo, a los que se

⁶⁹⁴ FERRANDO DE KURZ, C.: "Tipología y símbolos en la iconografía de Sancta Maria dels Ignoscens", *Saitabi*, nº 29. Valencia, Facultad de Geografía y Historia, Universitat de València, 1979, pp. 181-187.

⁶⁹⁵ *Ibidem*.

dispusieron refuerzos metálicos que permitiesen erguirla. *Item* más, la última restauración ha revelado que la espalda de la imagen fue realizada con una tabla que debió formar parte de un retablo tardogótico, reutilizado cuando no se encontraba concluido y del que puede observarse un dibujo dorado con motivos vegetales.



Acompaña a la Virgen el Niño Jesús mirando a los fieles, equilibrando la composición al llevar una cruz frente a las azucenas de su Madre y, a los pies de la misma, encontramos dos Santos Inocentes. Los cuales están delante, ubicados sobre el plano de proyección del conjunto escultórico, a los pies de la imagen femenina.

Ha menester referenciar que por estos mismos años, Octavio Vicent venía realizando tallas para los PP. Carmelitas Descalzos, tales como un *San Juan de la Cruz* en la iglesia de la Orden ubicada en Úbeda, y de Valencia en la calle Alboraya. Sería para esta iglesia, con motivo de su declaración como parroquia de Nuestra Señora del Carmen, decretada en diciembre de 1953, por el arzobispo de Valencia Don Marcelino Olaechea, cuando a Octavio Vicent le fuese encargada una imagen de la Virgen del Carmen, en madera policromada y a tamaño natural. Esta imagen guarda especial similitud en su esquema compositivo con la que representa a la *Virgen de los Desamparados, La Peregrina*, que realizaría una década después.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent respetó la iconografía no solo de la talla tardogótica sino de la tabla pictórica original. *La Peregrina* aparece sin aditamentos ni joyas, solo con la túnica, como se ha venido habitualmente representando la Dormición de la Virgen. Cabe recordar que sobre la tabla original ya se iban añadiendo collares a la altura del cuello de la Virgen, un detalle que ha respetado Vicent en su talla escultórica. Sin embargo, Octavio Vicent preserva su desnudez, para que la imagen se pueda contemplar en toda su belleza, según ha confirmado la última restauración realizada por la UPV.⁶⁹⁶

Ha menester referenciar que Octavio Vicent se inspiró en una talla anterior de la Virgen del Carmen para plasmar el rostro de la *Geperudeta*. Esta imagen se

⁶⁹⁶ AIMEUR URIOS, C.: *Así es realmente la Geperudeta*. En: www.valenciaplaza.com (6 de marzo de 2014). (consultado el día 8 de septiembre de 2015) (Carlos Aimeur Urios toma el dato del *Semanario Diocesano Paraula*, 25 de septiembre de 2013)

conserva en la Iglesia de los P.P. Carmelitas Descalzos de Castellón de la Plan. Ésta, fue realizada en el año 1949 y bendecida el 6 de julio de la misma anualidad.⁶⁹⁷

Empero, no obstante, no resulta fácil esclarecer a qué variante tipológica iconográfica de la *Mater Desertorum* se atuvo Octavio Vicent, o bien si combinó varias. Por eso, creemos que es necesario explicar las tipologías con que ha sido conferida la Virgen de los Desamparados.

La Peregrina responde al tipo iconográfico de la *Mater Desertorum* como hemos mencionado. Es la denominación latina de la Virgen de los Desamparados.⁶⁹⁸ La *Mater Desertorum* es una advocación autóctona valenciana que, como hemos visto, arranca desde el siglo XV y sigue hasta nuestros días.

Durante las centurias XV y XVI, la *Mater Desertorum* salía por las calles de Valencia para acompañar a los ajusticiados, a modo de *icono féretro*.⁶⁹⁹ Los clavarios de la Cofradía tenían interés en poseer una reproducción de la imagen en sus domicilios; un recuerdo del lapso de tiempo que *La Peregrina* permanecía en cada casa de clavario entre entierro y entierro. Esta costumbre duró hasta 1667, fecha en que tuvo capilla propia. Este es el origen de los denominados *Lienzos de Clavario*, los cuales reproducían casi fotográficamente la escultura original.⁷⁰⁰

A principios del siglo XVII, aparece en los inventarios que la imagen lleva un capillo o capa pluvial orlada de aderezos perlados, la corona y una vestidura de tela de oro cuajada de perlas para el Niño.⁷⁰¹ En la segunda mitad del siglo XVII se viste la imagen con mantos de finas telas de seda, sostenidos con listonajes de madera adosados a la parte posterior de la figura.

⁶⁹⁷ *Mediterráneo*, Castellón de la Plana, 7 de julio de 1949.

⁶⁹⁸ Existía una antigua publicación periódica sobre la Virgen de los Desamparados desde 1948 con la misma denominación latina.

⁶⁹⁹ "Una imatge de la Verge María qui va sobre los cosos amb un brot de flor de lis e una creu de fust" En: *Inventario* de 1426, Archivo de la Real Cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados.

⁷⁰⁰ FERRANDO DE KURZ, C.: "Tipología y símbolos en la iconografía de Sancta Maria dels Ignoscens". En: *Saitabi*. Valencia, Facultad de Geografía y Historia, Universitat de València, 1979, nº 29, pp.181-187. Op. Cit.

⁷⁰¹ Inventario de la visita pastoral de 1572, número 26, f. 240, del Archivo de la Curia Eclesiástica de Valencia.

A partir del traslado a la Capilla, fue despojada del capillo orlado de perlas que llevaba desde principios de la centuria y se presentó con abundantes cabellos caídos sobre la espalda y sujetos por la corona.

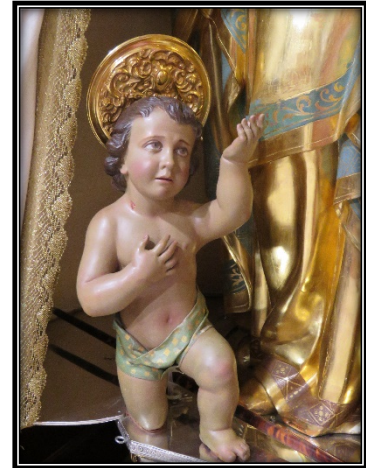
Octavio Vicent representa a la Virgen ataviada con una *túnica talaris*. Esta túnica está decorada en sus bordes con una cenefa esgrafiada en oro fino burilado sobre fondo verde oscuro con motivos vegetales y formas sinuosas, al tiempo que la representa perpetuando este modelo original: con los cabellos característicos castaños hacia atrás y ceñida por la amplia corona que ceñía de antaño. Dejó también preparada la imagen para que pudiese ser ataviada con un luengo manto blanco bordado con hilo de oro que describe formas vegetales. El del Niño es de idénticas características al de su Madre. Este manto es sustituido con ocasión de los traslados procesionales de *La Peregrina* por otro más sencillo, ora de seda ora de raso, ofrendados por los fieles y en varios colores, predominantemente el azul celeste y el blanco.

La *Mater Omnium*, llamada también Virgen de la Misericordia, ampara todo tipo de fieles bajo su manto protector. Da cobijo, especialmente al pueblo llano. El manto protector de la Virgen lleva la protección en sí misma intrínsecamente. La Virgen de los Desamparados es una evolución de ésta, una característica de este modelo iconográfico que Octavio Vicent de nuevo respetó como acabamos de describir.

Otro tipo iconográfico que enmarca la imagen la representa acompañada de una serie de símbolos, que son atributos inherentes a la representación iconográfica de la Virgen de los Desamparados, y que sin embargo, fueron interpretados libremente por los artistas del Renacimiento y del Barroco, entre otros Juan de Juanes y Antonio Palomino de Castro y Velasco. Estos símbolos son: los Santos Inocentes, la Azucena, y la Cruz de tres clavos. Todos ellos caracterizan la imagen como de los *Ignoscents*, o de los Desamparados. Octavio Vicent, al margen de esta libre interpretación, respetó la disposición de los símbolos iconográficos tradicionales: tanto el ramo de azucenas, -que aquí florecen en una vara-, la Cruz

de tres clavos del Niño y los Santos Inocentes a los pies de La Peregrina, -uno frente al otro-, están dispuestos siguiendo los planes compositivos originales.

En efecto, los Santos Inocentes formaban parte del escudo de la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados, así como del título primigenio de la Virgen: *Nostra Dona Sancta María dels Ignoscens, folls i ajusticiats*.⁷⁰² Posteriormente, fueron representados con las palmas del martirio, tal como puede observarse en el relieve de Nuestra Señora de los Desamparados protegiendo un cadáver realizado en 1560 y que se encuentra en la fachada de la Basílica. Octavio Vicent, sin embargo, no incluyó esta caracterización renacentista, y en el relieve dorado *schacciato* de la cartela que se encuentra en el zócalo inferior optó por representar a los Santos Inocentes ante la Cruz como eran dispuestos originariamente. Se trata de un relieve que el escultor realizaría a mayor escala en su magna obra postrera, dedicada a las puertas de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, y que en la actualidad todavía no ha podido ser instalado.



La imagen se completa con una decoración suprapectoral con dibujos de dientes de sierra y una cruz en su centro. El collar, de tres tiras de perlas, se cierra en su parte frontal con un broche, también perlado, respetando la iconografía de la tabla pictórica original que hemos citado al principio. Del mismo modo, el aderezo se completa con zarcillos o pendientes de perlas que simulan pámpanos de vid. Por su parte, el Niño lleva una diadema y sujeta, -siguiendo la tradición y sustentado

⁷⁰² MORAGUES SANTACREU, M.: *Estudio histórico, artístico e iconográfico de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de la villa de Senija*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Tesis Final de Master de Conservación y Restauración, 2007-2008, p. 20.

por el brazo izquierdo de su Madre -, una cruz de tres clavos, al tiempo que también sujeta un collar de perlas en su mano.

La talla queda rematada por una aureola de roleos con doce estrellas de ocho puntas, en alusión al número cristiano. Las doce estrellas son una referencia directa a los textos canónicos neotestamentarios del Apocalipsis escritos por San Juan Evangelista (Apocalipsis, 12,1).

La peana también está decorada en su parte superior por una cenefa a manera de pequeño friso decorado con ovas al estilo jónico. La talla tardogótica original poseía una basa sobre la que se sustentaba la efigie. En la parte inferior, una decoración de grutescos renacentistas. Un relieve dorado en el centro a manera de cartela, recordando la tradición barroca con volutas, en donde los dos Santos Inocentes rezan ante la Cruz. Los laterales de la peana completan los elementos iconográficos con los Santos Inocentes dispuestos a manera de ménsula barroca.

Ha menester agregar que una copia de la talla realizada por Octavio Vicent con motivo del tercer centenario de inauguración de la Basílica fue regalada por el florista oficial de la Iglesia de San Agustín, del Santo Cáliz y de otras parroquias de la ciudad, Vicente Roses.

En aquellos años, la familia Roses, de gran tradición campanera, poseía una imagen de la Patrona en la Iglesia Parroquial de Atzeneta de Albaida, en cuyo honor se hacía todos los años una fiesta, que tomó la decisión de llevársela a su casa, no sin antes regalar a la localidad otra imagen, más grande y de mayor valor artístico. Esta imagen fue tallada tal cual la imagen original del modelo realizado por Octavio Vicent conocida como La Peregrina.

Coincide que a Vicente Roses le unía una estrecha amistad con el entonces arzobispo de la Diócesis de Valencia, y al mismo tiempo éste vinculado con el escultor Octavio Vicent, quién realizó el monumento al mismo también comentado en el presente catálogo. Se trataba de Marcelino Olechea. Vicente Roses encargó al arzobispo la coronación de la nueva imagen, a lo que éste accedió. Fue la última

coronación que llevó a cabo, pues a los pocos meses renunció por edad a la sede valentina, siguiendo las directrices que emanaban del Concilio Vaticano II.

El acto de la Coronación tuvo como padrinos al presidente de la Diputación de Valencia, Bernardo Lassala, y a Amparo Quintero, esposa del Gobernador Civil Antonio Rueda. Para conmemorar esta ocasión, se creó una Cofradía formada por matrimonios cuyos presidentes fueron los padres del que fue secretario del PSOE, José Ignacio Pla.

Durante años fue esta imagen la que procesionó, aunque luego dejó de hacerlo, saliendo de nuevo la perteneciente a la familia Roses. Sin embargo, hace 25 años volvió a la calle con motivo de sus bodas de plata, ceremonia que fue presidida por el obispo auxiliar Rafael Sanus junto a numerosos sacerdotes, entre ellos Mossén Cirilo Tormo, arcipreste de Alcoi durante muchos años, hijo predilecto de Atzeneta. Actualmente, con motivo de sus 50 años, ha vuelto a ascender a la explanada de la ermita del Cristo de la localidad y, junto a ella, el Santísimo Cristo de la Fe, por el que se siente gran devoción en la localidad. En esta ocasión, fue el obispo auxiliar, Esteban Escudero quien presidió la eucaristía y, al finalizar el acto, se entonó el Himno de la Coronación de la Patrona que compuso hace cincuenta años el organista de la Basílica, canónigo de la Catedral y director del Coro Catedralicio, José Climent.

Previamente a su ascenso a la ermita, la imagen recibió el título de alcaldesa honoraria de la localidad por parte del alcalde socialista Pepe Descals, quién le otorgó la vara de mando.⁷⁰³

⁷⁰³ *Las Provincias*, Valencia, 14 de septiembre de 2016, pp. 20-21.

6.18.- FUENTE MONUMENTAL DE TERUEL: GLORIETA GALÁN

Esculturas de bronce y vaso de hormigón, éste último hoy desaparecido. Teruel, (1967).

Francisco Galán y Castillo era un abogado cacereño que inició su carrera política en el año 1864. Así, fue Diputado Provincial de Cáceres, Diputado a Cortes por el distrito de Navalmoral de la Mata, y Gobernador Civil de las provincias de Teruel, Huelva y Santander.⁷⁰⁴ En 1897 hubo sido nombrado Gobernador Civil de Teruel. Tomó posesión del cargo el 29 de octubre del mismo año.⁷⁰⁵



El 7 de febrero de 1898 el Gobernador Galán y Castillo promovió el comienzo de unas obras de mejora urbanística en la Glorieta, que luego llevaría su nombre,

⁷⁰⁴ HURTADO PÉREZ, P.: *Ayuntamiento y familias cacereñas*, Cáceres, Tipografía, encuadernación y librería de Luciano Jiménez Merino, 1918, p. 353.

⁷⁰⁵ *Eco de Teruel*, edición digital, Teruel, 29 de octubre de 2015. (Consultado el 2 abril de abril de 2016).

consistentes en la adición de una escalinata, muros de contención y un paseo.⁷⁰⁶ Fue la primera remodelación que sufrió la Glorieta. El convento de Santo Domingo era entonces la sede de los distintos órganos del Gobierno Central.

El 16 de agosto de 1899 el Ayuntamiento de Teruel acordó dar el nombre de Galán y Castillo a la Glorieta en reconocimiento a la iniciativa urbanística del Gobernador.⁷⁰⁷

En 1915, en una segunda remodelación, se añadió a la Glorieta una pérgola poligonal, dedicada a los conciertos musicales.

Años más tarde, con el arribo de 1969, se produjo una tercera remodelación, bajo la dirección del arquitecto Arturo Esparza y de nuestro escultor Octavio Vicent Cortina, en el lugar en donde estaba ubicado el quiosco de la música. Se colocó una fuente de sencilla traza, con un vaso circular sobre el que se disponía una peana plana con cuatro brazos, en cuyo centro se encontraba la salida del agua de la fuente. Los extremos de la peana terminaban en sendos pedestales. Las figuras que acompañaban a esta fuente, realizadas por nuestro escultor, eran alegorías de la ciudad de Teruel.

La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (CAZAR), luego rebautizada como Ibercaja, subvencionó esta tercera reforma.

Ha menester agregar que Salvador Octavio Vicent Cortina ya realizó un proyecto de fuente muy similar a la que luego materializaría en la Glorieta Galán turolense. El proyecto obtuvo el Premio Nacional de Escultura en 1958. Se trataba de una fuente con sentido arquitectónico, en donde incluso el elemento mutable del agua que manaba del surtidor encajaba con la belleza del conjunto en donde iba a ser ubicada. Eduardo López-Chavarri Andújar considera al proyecto de fuente galardonado con el Premio Nacional, heredero de las fuentes de Vicente Lampérez

⁷⁰⁶ *Eco de Teruel*, edición digital, Teruel, 7 de febrero de 2015. (Consultado el 2 abril de abril de 2016).

⁷⁰⁷ *Eco de Teruel*, edición digital, Teruel, 16 de agosto de 2014. (Consultado el 2 abril de abril de 2016).

y Romea, arquitecto, restaurador e historiador del arte.⁷⁰⁸ En los estudios sobre fuentes que llevó a cabo Lampérez y Romea describe un tipo de *fontana* tardogótica de cuerpo central poligonal, macizo, con arca de agua, decorado con estatuas y motivos heráldicos.⁷⁰⁹ López-Chavarri entiende el modelo de fuente de Vicent como un conjunto integrado con el espacio que la circunda; en donde hay que tener en cuenta las estatuas, las masas de edificios y de jardinería que las rodean, el nivel del terreno, la luz adecuada, y la variedad de los puntos de vista bajo las cuales la obra del escultor había de ser contemplada. Hasta la altura y formas de los surtidores de agua podían influir en la belleza de la obra escultórica. Siempre según el artífice, Octavio Vicent supo, al obtener el Premio Nacional, aunar las condiciones estéticas propias con las exigencias del conjunto. El efecto total resulta, ante todo, bello, que es lo importante: obra de artista. Y, además, una muestra de exquisito tacto para que el efecto arquitectónico completase la belleza total de la fuente. Es, pues, el de Vicent, un triunfo del sentimiento y del juicio, ambos elementos en feliz unidad para que la belleza resalte con todo esplendor.

Una cuarta y última remodelación de la Glorieta Galán, inaugurada el sábado día 1 de junio de 2006, promovida por la vicepresidencia del Gobierno de Aragón y cuyo coste final ascendió a 10,8 millones de euros, supuso la construcción de un aparcadero subterráneo donde antes estuviera situada la antigua Glorieta de Galán y Castillo. A tal efecto, las esculturas fueron trasladadas a unas naves municipales para su limpieza y restauración, sitas en el Polígono Industrial.

Con la llegada del año 2009, el Partido Popular del Consistorio edilicio propuso reubicar las estatuas en su actual emplazamiento, con la adición de una nueva *fontana* que recordase el entorno original. La citada formación política conservadora propuso entonces un concurso de ideas para diseñar la nueva fuente en el comienzo de la Avenida Europa, habida cuenta que la anterior había sido demolida. Se pensó para ello contar con jóvenes artistas egresados de la Facultad

⁷⁰⁸ *Las Provincias*, Valencia, 18 de diciembre de 1958.

⁷⁰⁹ LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española. De los siglos I al XVIII*. Tomo I. Valladolid, Maxtor, 2012, p. 525.

de Bellas Artes turolense, así como escultores consagrados. Sin embargo, el marco acuático nunca llegó a ser creado, al menos hasta ahora.

La instalación definitiva de las esculturas de Octavio Vicent se llevó a cabo en la rotonda en donde confluyen la Avenida Europa, la Avenida Pedro IV el Ceremonioso y la carretera de Castralvo. Se llevó a cabo el 28 de abril de 2015.⁷¹⁰ La rotonda de la citada plaza está en el nuevo ensanche de Teruel, entre la Avenida Europa y la calle Pedro IV el Ceremonioso.⁷¹¹ Según el arquitecto José Laborda Yneva, quién tasó las esculturas de Octavio Vicent en el año 2001, su valoración económica está cifrada en 50.000 €. ⁷¹²

ESQUEMA COMPOSITIVO

Debemos precisar al lector que, dado que la ubicación original de las esculturas ha sido modificada y la fuente demolida, el análisis del esquema compositivo lo hemos realizado a partir de fotografías históricas del emplazamiento original para el que Octavio Vicent las hubo creado.

La fuente, de planta circular, circunscribía una cruz de lados oblongos, cóncavos, en cuyos extremos se ubicaban cada una de las cuatro esculturas sobre altos pedestales. Ha menester agregar que la disposición actual de las esculturas ha alterado el orden de la ubicación original, tal y como las pensó Octavio Vicent.

De acuerdo con las fotos históricas del emplazamiento primigenio, la escultura cuya cartela reza *Vencedora, Heroica y siempre Heroica*, se ubicaba de manera opuesta a aquella otra en cuyo marbete figura la siguiente inscripción: *Abnegada y Mártir*. En el otro eje, las esculturas restantes se ubicaban de la siguiente manera: a la derecha de la estatua cuya cartela contiene el texto *Vencedora, Heroica y siempre Heroica*, se situaba la que poseía el título de *Muy Noble y Fidelísima*, y enfrentada a ésta la alegoría de la ciudad de *Teruel*.

⁷¹⁰ *Diario de Teruel*, edición digital, Teruel, 28 de abril de 2015. (Consultado el 2 de abril de 2016).

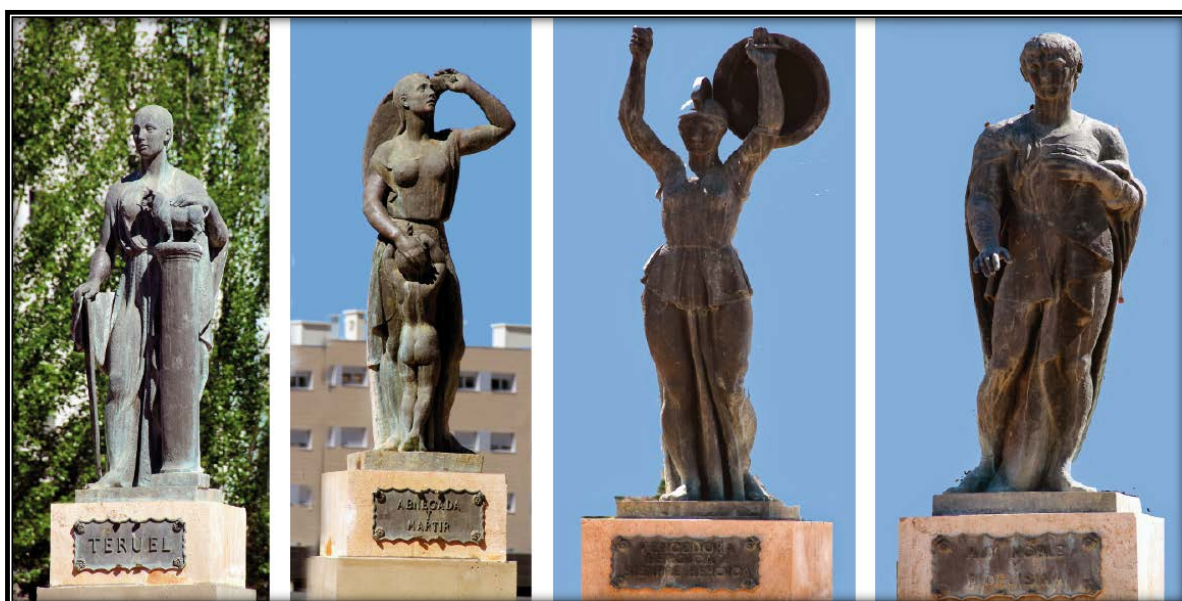
⁷¹¹ Datos proporcionados por Antonio Soler, archivero municipal del Ayuntamiento de Teruel.

⁷¹² LABORDA YNEVA, J.: *Guía arquitectónica de Teruel*. Teruel, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996, p. 187.

Cada figura, en bulto redondo, mira al frente de su propio eje, sin comunicación ni diálogo alguno entre las estatuas.

ICONOGRAFÍA

Las cuatro esculturas son una representación alegórica de los títulos heráldicos que ostenta la localidad de Teruel. Se trata de tres figuras femeninas y una masculina.



El título de Ciudad le fue concedido a la antigua *Turboleta*⁷¹³ ibérica en el año 1347 por el rey Pedro IV el Ceremonioso. La escultura que representa a Teruel, con una cartela homónima en la parte frontal del pedestal, es una figura femenina que se apoya sobre una columna toscana en cuya cúspide está representado un pequeño toro: es el célebre *Torico*, el icono emblemático de la ciudad.

La escultura femenina tiene dos apoyos. Además de la columna, en la que descansa su mano izquierda sobre el *torico*, que sirve de remate columnado, con la mano derecha sujeta el bastón de mando edilicio. Octavio Vicent utiliza el recurso del punto de apoyo de las columnas griegas en las esculturas para ubicar la columna del *torico* y así descansar la estatua. El morlaco de Octavio Vicent es más generoso

⁷¹³ El nombre actual de Teruel deriva del topónimo *Turboleta*, del término vasco-íbero *itur-olu-eta*, lugar de fuente, manadero.

en su anatomía con respecto al icono de la ciudad, especialmente en los cuartos delanteros.

El modelo escultórico en el que debió inspirarse Octavio Vicent es la *Atenea Partenos* crisoelefantina que Fidias realizase para la *naos* del nuevo Partenón, perdida en el siglo V cuando los cristianos la trasladaron a Constantinopla. Octavio Vicent ha invertido los puntos de apoyo de la escultura en sus extremidades superiores con respecto a la diosa Atenea. Así, el brazo derecho de la escultura de Vicent sustenta el bastón de mando y acrecienta la similitud con aquélla al recogerse el *himación* y crear un punto cerrado en la escultura, evitando de esta manera una línea de fuga y semejándose al costado en que aquélla porta el escudo. En el otro costado, Octavio Vicent en esta inversión ha sustituido la *Victoria* de la diosa griega por la columna toscana rematada por el *torico*, si bien ha girado así mismo la posición de la mano, aquella en palma y ésta en dorso.

En otro orden de cosas, Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar y dibujar una reproducción de la *Minerva Médica* del Museo Vaticano que se encontraba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y que guarda especial similitud con la antigua *Atenea Partenos*.

Creemos que Octavio Vicent debió imaginar a Teruel como una suerte de Atenas aragonesa, victoriosa y protegida por una diosa que encarna el heroísmo bélico y, al tiempo, describe la ciudad con su emblema y gobierno más característico; aunando a cada lado de la escultura, -al igual que en aquélla-, el sentido cívico acompañado del poder temporal edilicio, y en el otro costado la simbología ennoblecida de la ciudad.

Y para corroborar nuestra hipótesis, el escultor dispuso originariamente en el extremo opuesto de la cruz y asociada a ésta la otra figura de Atenea, la cual es indudablemente de contenido bélico; pues agita en sus brazos levantados la égida, -que en esta ocasión sí aparece representada-, al igual que una espada en su otra mano, hoy en día desaparecida, pero que se conserva en las fotografías históricas, y el yelmo ático, que inequívocamente identifica a la diosa. *Item* más: se conservaba

una reproducción de la *Atenea* del Museo del Prado en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, a la que se añadieron los brazos y los accesorios que lleva en la mano, lanza y escudo.⁷¹⁴ Al igual que aquélla, viste doble *jitón* dorio ceñido a la cintura, el cual le cubre hasta los pies.

Vicent opta por representar los brazos alzados a la manera de sus aguadoras, al tiempo que se exaltan las virtudes heroicas, bélicas, de la divinidad helénica. Parece como si ésta animase a los turolenses a la resistencia ante el asedio.

La cartela, desde luego, no deja lugar a dudas. Los títulos de *Vencedora*, *Heroica* y *siempre Heroica* le fueron concedidos en 1874 por la resistencia ante el acoso de los pretendientes de Carlos VII durante la tercera guerra carlista.

La tercera figura es aquella cuyo marbete reza *Abnegada, Mártir y Ex Cautiva*. En 1939, de resultas de los graves daños y el asedio que padeció en la Guerra Civil, el general Francisco Franco le añadió a Teruel los títulos de *Abnegada* y *Mártir*. El 28 de septiembre de 1947, el Marqués de la Valdavia –a la sazón Delegado Nacional de Ex Cautivos- entregó el título de ciudad *Ex Cautiva* a Teruel.⁷¹⁵

Hoy en día estas dignidades han sido abolidas por el Pleno Municipal turolense, y ya no figuran en la heráldica ni en la representación simbólica de la Ciudad de los Amantes.

Ha menester recordar que la Glorieta en tiempos del dictador recibió el nombre de Glorieta Francisco Franco.

La disposición de esta tercera figura femenina, por sus brazos y torsión, está inspirada en la copia de la *Amazona Herida* atribuida a Policleto y que se encontraba -al igual que las anteriores- en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, teniendo ocasión Octavio Vicent de contemplarla y, una vez más, dibujarla. Por la forma en la que se coloca una larga y fina túnica por su espalda, guarda similitud con la *Venus de Frejus*; si bien, siguiendo el modelo de la *Amazona* policletiana, el

⁷¹⁴ ALMAGRO GORBEA, M .J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 72-73. Op. Cit.

⁷¹⁵ *ABC*, Madrid, 30 de septiembre de 1947, p. 9.

brazo que está levantado es el izquierdo, mientras que el derecho está caído. Aunque el *jitón* es en esencia dórico, pues está dividido en dos partes a la altura del *omphalos*, sin embargo la caída deja entrever un seno, -en éste caso el izquierdo-, propio del *peplos* jónico; por lo que Octavio Vicent ha realizado aquí una mixtura idealizada de ambos.

En 1843, la Reina Regente doña María Cristina de Borbón Parma le concedió a Teruel los títulos de *Muy Noble, Fidelísima y Vencedora*, por la resistencia que ofreció la ciudad al general carlista Enna. La cartela suprime el término *Vencedora*. Creemos que, puesto que las esculturas anteriores femeninas han demostrado sobradamente esta cualidad bélica, Octavio Vicent prefirió insistir ahora, en la única figura masculina, en los valores de la *Dignitas* romana, en términos ciceronianos. Fue Marco Tulio Cicerón quien proclamó que las claves del buen gobierno residían en tres valores: *Austeritas, Auctoritas et Harmonia*. Es decir, con la estatua masculina, el escultor valenciano ha pretendido ensalzar los valores político-morales del buen gobierno, que se concretan en la *Dignitas*.

El modelo en el que se basa Octavio Vicent en esta ocasión es el de la estatua de *Augusto di Via Labicana* en Roma. Se trata de una conocida representación del fundador del Imperio Romano, que debió ser realizada a comienzos de la era cristiana. Este *Augusto* es un modelo *capite velato*, si bien en la escultura de Octavio Vicent, para desprenderlo de su función como *Pontifex Maximus*, ha dejado la cabeza al descubierta. La pretensión, entonces, es desposeerlo de su condición religiosa pero preservar al tiempo la nobleza moral que se le supone al *Pontifex Maximus*.

Del mismo modo, las extremidades superiores que en la escultura original se han perdido, han sido prolongadas por Salvador Octavio Vicent Cortina, sin añadir ningún atributo más a la escultura. El brazo izquierdo está asido al pecho recogiendo el manto, remitiéndonos a la disposición de los brazos característicos del escultor valenciano en sus temáticas dedicada a las Ave Marías.

La escultura ha mantenido el *contrapposto* al igual que el modelo antiguo, con las piernas separadas. Por lo que respecta al peinado, el artista ha recurrido al característico peinado augústeo, sencillo, de mechones algo más elongados que los modelos republicanos romanos.

6.19.- MONUMENTO AL ALFARERO

*Piedra caliza y bronce. Dimensiones de los paneles: 132 cm x 75 cm x 6 cm.
Manises. (1968)*

La realización del monumento fue un encargo del Gremio de Artistas Ceramistas de Manises con la participación del Ayuntamiento de la localidad. Fue el hijo de José Gimeno Martínez, a la sazón Manuel Gimeno Aguilera, quién contactó con Octavio Vicent para la ejecución del monolito con relieves y efigie escultóricas.

El Monumento al alfarero, como muy bien reza la inscripción ubicada a modo de cartela encima del panel frontal, está dedicado A los ceramistas maniseros y en su representación, al artesano D. José Gimeno Martínez.



José Gimeno Martínez nació en Manises el 22 de agosto de 1889. Inició sus estudios de Dibujo y Pintura a los 13 años en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Este alfarero de Manises compaginó su dedicación en el taller familiar, -donde realizaban la loza ordinaria de utensilios domésticos-, con sus estudios. Cuando frisaba los diecinueve años de edad, José Gimeno Martínez se hizo cargo de la dirección artística de la fábrica de loza "La Rosa", perteneciente a Juan

Bautista Cabedo, que por aquél entonces era uno de los centros de producción cerámica más prestigiosos de Manises. Más tarde, hizo trabajos especiales para la fábrica de azulejos de Francisco Lahuerta; entre ellos, los paneles del Calvario del Monte Carmelo, en Palestina.

En el año 1925 el gobierno español lo becó para un viaje de estudios a París, con el fin de conocer las últimas tendencias que se presentaban en la *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* y visitar los museos de Cluny, la Real Manufactura de Sévres. Fue en estas visitas museísticas donde José Gimeno Martínez redescubrió la importancia de la cerámica histórica de Manises. Sería en este momento cuando nació su determinación para abandonar el modelo de cerámica que venía produciendo y recobrar así la tipología original de Manises de los siglos XVIII y XIX. Esta especialidad, introducida por los Borbones, se caracterizó por el perfeccionismo de su técnica a la hora de aplicar colores vivos sobre fondo blanco y reflejos dorados, consiguiendo así diseños de gran esplendor. Ello lo consigue al llevar a cabo a fines de la década de 1920, que fue cuando se hizo cargo del taller familiar. José Gimeno Martínez alcanzó entonces un prestigio profesional en el ámbito de la cerámica tradicional valenciana y fruto de ello fue el encargo de numerosos trabajos de restauración y reposición de azulejería en relevantes edificios, como la Sala Daurada del Palau de la Generalitat en Valencia. De acuerdo con el cronista Francesc Almela i Vives, la célebre actriz española y de origen cubano Catalina Bárcena, -una de las grandes damas del cine y del teatro español de la primera mitad del siglo XX, junto a Margarita Xirgu y María Guerrero-, le hizo un encargo cerámico de la decoración de una cocina a José Gimeno Martínez.

En 1963, la Feria Muestrario Internacional de Valencia le concedió la medalla conmemorativa por haber participado como expositor durante veinticinco años de manera ininterrumpida. Tres años después, en 1966, el gobierno español le concedió el título de Artesano Ejemplar de España. Allende nuestras fronteras, en 1953, le fue otorgada la Primera Medalla en Montecarlo.

José Gimeno investigó fórmulas y prácticas desaparecidas, aplicó procedimientos en desuso y recuperó y creó diseños valencianos representativos, retornando a las técnicas manuales del alfar. Gracias a su trabajo y creatividad, la cerámica valenciana recobró el prestigio que tuvo antaño. Entre sus obras más conocidas encontramos el zócalo de la capilla de la Universidad de Valencia y el panel de la Virgen de los Desamparados en la Basílica levantina y un Vía Crucis en el Monte Sinaí.⁷¹⁶ Hoy en día, además del monumento realizado por Octavio Vicent, le ha sido dedicada una calle y una plaza en la ciudad de Manises.

Falleció el 8 de junio de 1967. Tras su muerte, continuaron el taller sus descendientes. En primer lugar, sus hijos, Manuel y Vicente Gimeno Aguilera y, posteriormente sus nietos Vicente y M^a José Gimeno Peris, estos últimos han retomado el testigo a partir de 1991.⁷¹⁷

La empresa de José Gimeno Martínez ha pasado a denominarse hoy en día "La Cerámica Valenciana", y ha contribuido a la pervivencia del concepto artesanal alfarero primigenio merced a sus descendientes, adaptando el carácter tradicional a las necesidades actuales.

El Ayuntamiento en 1968 inauguró en la Avenida José Antonio de Manises⁷¹⁸ el conjunto monumental en bronce y piedra caliza, que representa a José Gimeno Martínez de tamaño natural con los atributos de pintor de azulejos.

El expediente municipal fue firmado por el alcalde, Francisco Gimeno Adrián, el 28 de febrero de 1969.

El pliego de condiciones del concurso para la ejecución del Monumento al Artista Manisero en la Avenida de José Antonio de la localidad de Manises fue firmado por el alcalde el 5 de marzo de 1969. Dos días después, el 7 de marzo de 1969, Don Sergio Luengo Diez, secretario-letrado del Ayuntamiento de Manises

⁷¹⁶ALMELA I VIVES, F.: *José Gimeno Martínez, ceramista de Manises*. En: www.fabricagimeno.blogspot.com.es. (Consultado el día 14 de febrero de 2016).

⁷¹⁷PÉREZ CAMPS, J. La fábrica de José Gimeno Martínez. En: www.fabricagimeno.blogspot.com.es. (Consultado el día 14 de febrero de 2016).

⁷¹⁸ Hoy en día la Avenida José Antonio de Manises es conocida como Blasco Ibáñez.

certificó el acuerdo de la corporación municipal en sesión plenaria, en los siguientes términos:

Se acordó a autorizar al Sr. Alcalde para que, previos los trámites reglamentarios, convoque concurso de proyectos para tal monumento, por plazo de un mes y en la forma dispuesta en el Reglamento de Contratación de las corporaciones locales, quedando aprobado en este mismo acto el pliego de condiciones que servirá de base a dicho concurso, y nombrando a la comisión para la adjudicación del mismo, que estará formada por los concejales Don Vicente Ferris Soler y Don Antonio Gallego Serra; el arquitecto municipal Don Rafael Tomás Carrascosa y el aparejador Don Francisco Olmos Gascó que actuará como secretario de la misma.⁷¹⁹

El alcalde dio su visto bueno dos días después, el 8 de marzo de 1969.

El 11 de marzo de 1969 el ayuntamiento comunicó a los hijos de Don José Gimeno Martínez, quienes tenían su domicilio entonces en la calle Obispo Soler número 91 de la localidad.

En el Boletín Oficial de la Provincia, número 65 correspondiente al día 17 de marzo se publicó el edicto número 2048 que anunció un concurso de proyectos para erigir un monumento dedicado a los ceramistas maniseros, en cuya representación debía de figurar la estatua del Artesano Ejemplar, hijo preclaro de la ciudad, Don José Gimeno Martínez. Los bocetos y proyectos correspondientes, tenían que presentarse en el Ayuntamiento de Manises en el plazo de un mes, y a los mismos debía acompañarse una memoria explicativa, así como el presupuesto correspondiente. El proyecto, una vez elegido, debía materializarse en el plazo de un mes.

El Acta de Concurso fue firmada el 18 de abril de 1969. En el pliego número 1 figuraba la memoria, el proyecto y la fotografía de la maqueta de Salvador Octavio Vicent Cortina, siéndole admitido por cumplir los requisitos y reunir las condiciones requeridas. Octavio Vicent ofreció realizar dicha obra por la cantidad de 340.010 pesetas. El 5 de mayo de 1969, la oficina técnica municipal del Ayuntamiento de Manises realizó el preceptivo informe del proyecto y la memoria del *Monumento al*

⁷¹⁹ Arxiu Municipal de Manisses. Obras Ordinarias. Tomos 1-15, años 1969 a 1975, volumen VI, legajo 684.

Artista Manisero. Sin entrar a valorar el contenido iconográfico y formal del mismo, avaló el proyecto porque lo consideró suficiente desde el punto de vista de las características de estructura y cimentación especificadas por Octavio Vicent. Asimismo, la cifra global presupuestada le pareció correcta a la oficina técnica municipal.⁷²⁰

El proyecto fue presentado y rubricado por Octavio Vicent el 15 de abril de 1969 con escala 1:20 y los pilones de hormigón que contenían un recinto acuático pesaban 150 kg. La base del monumento era una plaza de hormigón de 200 kg. que estaba soldada al paramento que delimitaba la alberca. Hoy en día, este monumento se encuentra sin el estanque original del proyecto tal como lo diseñó Salvador Octavio Vicent.

En la memoria el escultor especificó que la estatua en bronce del ceramista Don José Gimeno tendría una altura aproximada de 2 m, amén de dos relieves con varias figuras, también en bronce, de 1'32 x 0'76 m cada uno. El pedestal del monumento, así como el bordillo que circunda la alberca, estarán contruidos con piedra de sillería de Borriol, y el fondo o suelo de la alberca estará chapado con ladrillo barnizado de cerámica. Toda la instalación de luz y de agua que pueda llevar el monumento, Octavio Vicent precisó en su memoria que correría a cargo del Excelentísimo Ayuntamiento de Manises. El presupuesto queda detallado de la siguiente manera:

| | |
|--|------------------------|
| Fundición de la estatua de D. José Gimeno | 85.000 pesetas |
| Fundición de los dos relieves | 40.000 pesetas |
| Sillería, inscripciones y grabado de los escudos | 45.000 pesetas |
| Cimentación y montaje | 40.000 pesetas |
| Modelar y vaciar los originales de escultura, más gastos complementarios | 90.010 pesetas |
| Total | 340.010 pesetas |

⁷²⁰ En el momento en que se adjudicó el monumento, el taller de Octavio Vicent tenía su domicilio en la calle Conde de Trénor, número 2 de Valencia y el escultor tenía su domicilio en la calle Visitación número 4.

El 21 de junio de 1969 el escultor emitió un recibo manuscrito reconociendo haber percibido la cantidad de 190.010 pesetas.

El 23 de junio de 1969 Octavio Vicent emitió una factura-recibo al Excelentísimo Ayuntamiento de Manises reconociendo haber percibido ya la cantidad de 150.000 pesetas como adelanto por la realización del Monumento al Artesano Manisero.

Con la llegada del 28 de marzo de 1969, los hijos de José Gimeno Martínez agradecieron al ayuntamiento la erección del monumento y, como muestra de gratitud, regalaron a la corporación edilicia una colección de piezas representativa de la cerámica popular manisera de los siglos XVIII y XIX.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento homenaje dedicado al ceramista y por ende a la alfarería de Manises es un edículo cúbico en piedra caliza sobre el que se alza la estatua en bronce de José Gimeno Martínez.



El edículo muestra en sus caras anterior y posterior sendos relieves en bronce dedicados al trabajo del alfarero. Estos relieves están rehundidos sobre la piedra caliza. En los relieves existe un eje divisorio compositivo que separa las figuras. Este eje sirve también para articular la posición de la estatua en bronce del homenajeado. En panel delantero se disponen tres figuras en una composición cerrada. Las figuras, femeninas a modo de musas alfareras, se oponen entre sí. Dos de ellas muestran una disposición en escala, una de ellas sedente, que van del alto al bajorrelieve y miran hacia la derecha, mientras la enfrentada a estas, alzada, mira hacia éstas.

Por lo que concierne al relieve posterior, representa a dos alfareros. La composición tiene forma circular, puesto que ambos hombres trabajan en derredor de un torno y el eje divisorio está formado la vasija de barro en el torno alfarero. Esta composición guarda cierto paralelismo respecto al panel delantero. Aunque en esta ocasión sean solamente dos figuras, la mesa con el torno puede considerarse como un tercer elemento. De este modo, al igual que la anterior, las figuras en escala van del alto al bajorrelieve, y la que está de pie, ahora de espaldas, cierra el conjunto.

Sobre el paralelepípedo, la figura exenta en bronce de José Gimeno Martínez remata el conjunto en *contrapposto*, flexionando la pierna derecha hacia atrás.

ICONOGRAFÍA

La efigie que representa a José Gimeno Martínez nos muestra al maestro alfarero tal como solía ataviarse en vida, haciendo gala de su trabajo como pintor de cerámica, con un blusón característico que usaban los miembros del gremio de ceramistas. La boina con la que cubre su cabeza es fiel reflejo de las fotografías de la época. En su mano derecha sostenía un pincel hoy día desaparecido, mientras que en su mano izquierda, compensando el *contrapposto*, sujeta un panel cerámico esperando ser pintado. Este panel, representa en relieve *schacciato* a las santas Justa y Rufina acompañadas de sus palmas de martirio; estas imágenes representan a las patronas alfareras de la localidad.

De la misma manera que en el monumento a Quevedo, en donde Octavio Vicent omitió las antiparras del autor de "El Buscón Don Pablos", representa al ceramista sin sus gafas. Aunque es una imagen basada en las fotografías de la época, José Gimeno Martínez es enaltecido como aquél de una manera noble e idealizada. Una vez más, como ocurriera también con Félix Rodríguez de la Fuente, Salvador Octavio Vicent Cortina quiere representar al homenajeado en su ambiente natural de trabajo, por el que es más recordado.

El panel bronceo trasero describe la primera fase del trabajo cerámico: la alfarería. Dado que José Gimeno Martínez trabajaba el barro para hacer objetos domésticos de loza, el escultor ha querido enaltecer la elaboración de la cerámica a modo artesanal, tal como se realizaba antaño. De este modo, el artesano ubicado a la izquierda del panel es *barrero*. Lo encontramos sentado sobre una silla de madera junto a su mesa de trabajo, el torno alfarero, mientras acciona con el pie derecho el disco que hace girar el torno mientras modela un jarro de arcilla que sujeta con ambas manos, mientras es ataviado con un delantal que protege su indumentaria de las salpicaduras arcillosas. En la elaboración tradicional de la cerámica, el torno se utilizaba en la fabricación de loza ordinaria y artística y en la porcelana, aunque su difícil aprendizaje lo ha ido haciendo cada día más raro.⁷²¹ A los pies del *barrero* encontramos un cántaro con guirnaldas del siglo XVIII, alusión a la tradición manisera que José Gimeno Martínez recuperó. En la pata de la mesa opuesta al cántaro encontramos la firma del escultor: Octavio Vicent. A los pies de esa pata, una popular tinaja.

La figura masculina opuesta, de pie, transporta el mismo jarro que ha realizado el *barrero* una vez terminado. Así, se simultanea la secuencia de trabajo alfarero. Esta figura masculina está emparentada con las *Aguadoras* características del escultor, por la torsión del brazo izquierdo sobre su cabeza. *Item* más: en el fondo se trata de un *hydriaforos* o portador de cántaros que se haya en el friso del Partenón helénico. Por otro lado, esta disposición postural guarda también cierto parentesco con las Amazonas Heridas del concurso que había el año 450 a.C.

⁷²¹ ROSSELLÓ VERGER, V. M.: "Manises, ciudad de la cerámica". En: *Saitabi*, nº 11, 1961, p. 164.

organizó la ciudad de Éfeso y en el que participaron Fidias, Policleto, Crésilas y Fradmón,⁷²² recordando especialmente a la realizada por el cretense Crésilas.

El panel delantero está compuesto por tres mujeres, como ya hemos adelantado. Representan el trabajo posterior al secado de la cerámica: la policromía. Las dos figuras delanteras están pintando los recipientes cerámicos con pinceles de distintos tamaños. Entre tanto, la posterior sustenta una pequeña ánfora al objeto de permitir que su compañera pueda pintarla.

La mujer que está de pie está claramente inspirada en el arte egipcio. El rostro, de perfil, con sus ojos almendrados; el tórax de frente, el brazo formando un ángulo recto a la altura del ombligo, y las piernas de perfil, adelantando una de ellas, guarda similitud con las pinturas y relieves del país del Nilo. La disposición de los pinceles establece semejanzas con los atributos de poder faraónicos. *Item* más, Octavio Vicent ha preservado incluso un cierto mayestatismo que destaca respecto a las otras dos figuras más dinámicas y de naturalismo idealizado, renacentista. Esta figura femenina guarda concomitancia con la disposición de la figura del faraón Seti I ante Anubis, conocido relieve perteneciente al templo de Abydos y que se conservaba en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Nuestro escultor tuvo ocasión de admirar esta escena completa y dibujarla.⁷²³

Por su parte, la figura sedente se aproxima al espíritu del *Quattrocento* italiano, especialmente a las féminas donatellianas en sus pliegues y su rostro angelical. Esta figura sostiene un cuenco donde se contienen los pigmentos, mientras que con su mano derecha pinta un plato de loza.

Mientras, la figura posterior a ésta, pese al atavismo asiático, sigue también modelos renacentistas, al estilo de Luca della Robbia y que ya inspiraron a Octavio

⁷²² FURIÓ DURANDO: Grecia Antigua. *El Alba de Occidente*. Barcelona, Ediciones Folio, 1997, p. 211 y ss.

⁷²³ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del arte egipcio y caldeo-asiático*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Culturas, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993, p. 64. Op. Cit.

Vicent en la realización de las Musas Helicónides en el monumento dedicado al Maestro Serrano.

Las dos últimas figuras emplean en su drapeado los paños mojados, mientras que la que está de pie guarda similitud con la parte superior desnuda y la inferior ataviada con un faldón a la manera egipcia.

Ha menester comentar que el grupo está acompañado de un pequeño detalle. Un gato mansamente sentado, se encuentra a los pies del trípode que sujeta el plato de loza. No es la primera vez que Octavio Vicent incorpora animales en la composición, tal como realizaría posteriormente en el monumento dedicado a Félix Rodríguez de la Fuente, donde cobrarían especial protagonismo. Se trata de un gato común europeo, pero en esta ocasión es un elemento relevante por cuanto se trata de la alegoría de una famosa obra de teatro, *La chica del gato* (1921), escrita por Carlos Arniches, y cuya protagonista fue la propia Catalina Bárcena en ese mismo año del estreno y en la misma época en que fue una de las clientes más relevantes del ceramista. *La chica del gato* sería trasladada al cine español en tres ocasiones: 1927, 1943 y 1964. Para Televisión Española se adaptó en 1966. Catalina Bárcena obtendría el galardón del Premio Nacional de Teatro pocos años después de la realización de este conjunto escultórico de Octavio Vicent, en 1972.

Por cuanto a los escudos se refiere, en el lateral derecho, Octavio Vicent representó el escudo de la ciudad de la ciudad, caracterizado por su traza, un escudo cortado, dividido en dos partes iguales separadas por una línea trazada en sentido horizontal. En la mitad superior, una torre árabe cuadrada que en el escudo original de la ciudad es de plata sobre fondo azul. En la mitad inferior, un toro de gules con fondo plata. La corona, que remata el escudo, es de oro con esmeraldas, tres sinople y dos de plata. El lambrequín, en azul y oro, es omitido por Vicent, así como también suprime la leyenda. Éste escudo, propio de los Boil, representa a aquéllos poderosos miembros de la nobleza valenciana que fueron Señores de la Población durante siglos, vinculados a Manises y a la cerámica. La presencia en el escudo de Manises del símbolo del escudo familiar de los Boil no es baladí. En efecto, la familia Boil compró el señorío de Manises a los descendientes de Artal de Luna, el 3 de

diciembre del año 1304. Fue un acontecimiento clave para el desarrollo de la industria cerámica manisera, toda vez que el nuevo señor de Manises aprovechó su influencia social y política para el desarrollo de la industria cerámica. Así, la loza con reflejos dorados comenzó a fabricarse en Manises en el primer cuarto del siglo XIV, posiblemente con posterioridad al bienio 1309-1310, momento en el cual fue enviado Pere Boïl como embajador ante el reino nazarita en representación de Jaime II de Aragón, recalando Pere Boïl en Granada, Almería, Gavia, Algeciras y Málaga.

6.20.- MONUMENTO A JOSE ANTONIO PRIMO DE RIVERA Y SÁENZ DE HEREDIA

Monumento original. Granito de Borriol y bronce, efigie de 2'20 m. Monolito ubicado en la antigua Avenida de José Antonio Primo de Rivera, hoy Avinguda de l'Antic Regne de València, Valencia. Altura total del monumento: 8 m. (1968). Réplica del monumento en Guadalajara, Parque de la Concordia. Altura total del monumento: 4 m. (1973).

Pese a ser una obra que bien puede catalogarse como arte fascista, no podíamos soslayar la inclusión en el catálogo y el análisis del monumento dedicado al fundador de la Falange, José Antonio de Rivera y Sáenz de Heredia. Como es habitual en nuestro catálogo, incluimos unos breves apuntes biográficos previos acerca del homenajeado.



José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia nació el 24 de abril de 1903 en Madrid. Hijo primogénito del dictador Miguel Primo de Rivera, general *africanista*, de él heredó el título de Marqués de Estella. José Antonio cursó estudios en la Facultad de Derecho de Madrid, licenciándose en 1922. Tres años antes, en 1919, ya era miembro de la Dirección de la Asociación de Estudiantes de Derecho, dirigida por Ramón Serrano Suñer, cuñado de Francisco Franco. Fue admirador de Benito Mussolini. En 1932 hubo sido detenido por haber colaborado en la sublevación del general Sanjurjo. En 1933 nació el diario *Fascio*, en donde escribió un artículo titulado "Orientaciones hacia un nuevo Estado", de inspiración totalitaria. Junto con el aviador Julio Ruiz de Alba creó el Movimiento Sindicalista Español, el cual sería el embrión de Falange Española, fundada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933. En marzo del año siguiente, 1934, Falange Española se unió a las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), de Onésimo Redondo y Ramiro Ledesma Ramos, dando lugar a la Falange Española y de las JONS, con lo que Falange incorporó el Nacional-Sindicalismo de las JONS. En 1935, José Antonio Primo de Rivera fue proclamado jefe único del Partido. Hubo sido detenido y encarcelado en marzo de 1936, primero en la Cárcel Modelo de Madrid, siendo posteriormente trasladado a la Cárcel de Alicante el 5 de junio de 1936. Tras ser juzgado ante un tribunal popular, ya iniciada la Guerra Civil, fue condenado a muerte y fusilado el 20 de noviembre de 1936 en la prisión de Alicante.⁷²⁴

La elección del escultor seleccionado para realizar el monumento a José Antonio Primo de Rivera no fue baladí. De hecho, Salvador Octavio Vicent Cortina tomó parte a favor de las posiciones ideológicas filofascistas, como ya hemos anotado en la biografía. Nuestro artista participó, además, en la fundación del S.E.U., Sindicato Español Universitario, que siempre tuvo una orientación falangista, creado el 21 de noviembre de 1933 e impulsado por José Antonio Primo de Rivera. Se convirtió en el buque insignia de la Falange Española y de las J.O.N.S. en el ámbito académico.

⁷²⁴ Para ampliar información acerca de la relación del fascismo español con José Antonio Primo de Rivera, recomendamos el capítulo "José Antonio Primo de Rivera y el fascismo español", p. 65 y ss. En: SAZ CAMPOS, I.: *Fascismo y Franquismo*. València, Universitat de València, 2004.

Octavio Vicent era un escultor que conocía y comprendía no solo la doctrina sino también la personalidad del joven político y activista. Tuvo el placer y el honor, -según la prensa de la época en que se inauguró el monumento-,⁷²⁵ de conocer personalmente al ideólogo de la *Revolución Nacional*.

La obra se gestó por la acogida entusiasta que recibió por parte del Jefe Provincial y Gobernador Civil de Valencia, Don Antonio Rueda Sánchez-Malo, y del alcalde Doctor Don Adolfo Rincón de Arellano, quien a su vez promovió otros monumentos públicos del escultor. Octavio Vicent reconoció que fue Antonio Rueda quien aprobó la erección del conjunto escultórico, secundado por el Consejo Provincial del Movimiento. El propio alcalde intervino respecto a determinadas circunstancias acerca de la distribución de elementos.⁷²⁶

Contribuyeron económicamente al Monumento la Diputación Provincial de Valencia, la Organización Sindical Falangista y las Jefaturas Locales del Movimiento. También aportaron estipendio militantes falangistas de distintas poblaciones valencianas de la provincia.

Prometieron su asistencia al acto el Ministro Secretario General Movimiento, Don José Solís Ruiz; la Delegada Nacional de la Sección Femenina, Doña Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia y el Inspector Nacional de la vieja Guardia, Carlos Pinilla.⁷²⁷

Octavio Vicent invirtió un año en su realización. En 1967 comenzaría el *Monumento a José Antonio Primo de Rivera*,⁷²⁸ que sería inaugurado en Valencia en 1968.⁷²⁹

⁷²⁵ *Levante*, Valencia, 29 de octubre de 1968, p. 11.

⁷²⁶ *Levante*, Valencia, 31 de marzo de 1968, p. 19.

⁷²⁷ *Levante*, Valencia, 29 de octubre de 1968, p. 11.

⁷²⁸ DE LA OSSA, A.: Biografía. *Octavio Vicent, escultor*. Museo de Bellas Artes de Valencia, p 130. Op. Cit.

⁷²⁹ *Levante*, Valencia, 31 de marzo de 1968.

La fecha de inauguración del Monumento a José Antonio, el 21 de noviembre, se escogió por ser el día siguiente al XXXII Aniversario del fallecimiento de José Antonio Primo de Rivera en Alicante.

Se encontraba en la actual Avinguda de l' Antic Regne de València, entonces llamada Avenida de José Antonio, y en el mismo lugar donde hoy se halla el monumento *En Memòria als Maulets*.



Once años después, en octubre de 1979, el monolito y las esculturas fueron retirados de su emplazamiento por razones obvias y depositados en un almacén municipal. Sin embargo, no fue hasta 1983 cuando se dio de alta como Bien de Servicio Público y se consideró, por parte del Servicio de Patrimonio, improcedente su inclusión en el inventario de Bienes Inmuebles. Actualmente se encuentra depositado en los fondos del Museo Histórico del Ayuntamiento de Valencia.



EL MONUMENTO A JOSÉ ANTONIO PRIMO DE RIVERA EN GUADALAJARA

Un lustro después de la inauguración en Valencia, fue promovida una réplica del monumento en la ciudad de Guadalajara.

La idea de erigir una estatua a José Antonio Primo de Rivera en la ciudad alcarreña surgió del Consejo Provincial del Movimiento, quien decidió realizar una copia exacta de la instalada en Valencia en 1968, aprovechando la existencia del molde original de Octavio Vicent. Empero, no obstante, es una versión diferente, como veremos a continuación.

En el Consejo Provincial del Movimiento alcarreño latía la preocupación, compartida por toda la clase política franquista, del futuro del Régimen, sucediéndose en todo ese periodo los actos de afirmación política. Tengamos en cuenta que el monumento en Guadalajara se inauguró en la década de los 70.

La intención del monumento trataba de dejar patente la inquebrantable adhesión a los principios del Régimen, la firmeza ideológica y la intención de perdurar. Pese a que el proyecto fue presentado como una "suscripción popular", - que no "iniciativa popular"-, la recaudación, en gran medida conseguida gracias a las aportaciones de instituciones y cargos públicos, apenas alcanzó el importe de

los trabajos desarrollados para el acondicionamiento y la colocación del monumento tales como el cimiento, los bordillos o el solado.

El monumento en Guadalajara fue inaugurado el 23 de junio de 1973,⁷³⁰ en el Parque de la Concordia, en una ceremonia presidida por el Vicepresidente del Gobierno y Secretario General del Movimiento Torcuato Fernández-Miranda y Hevia, y el Ministro de Agricultura Tomás Allende y García-Baxter. El Gobernador Civil de Guadalajara era Don Carlos de Montoliú y Carrasco, Barón de Albí y alto cargo durante el franquismo.⁷³¹ También fue miembro de la Fundación Conde de Barcelona.

Asistieron al acto Manuel Valdés Larrañaga (Vicesecretario General del Movimiento), Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia⁷³² (Delegada Nacional de la Sección Femenina), Raimundo Fernández Cuesta y Merelo (Ex-ministro), los Gobernadores Civiles de Madrid, Ciudad-Real, Soria y Segovia, y el Obispo de la Diócesis de Sigüenza-Guadalajara, Laureano Castán Lacoma. También asistieron Delegados Nacionales de Provincia, Juventudes, Educación Física y Deportes, Familia, Prensa y Radio y el Lugarteniente General de la Guardia de Franco.

La prensa provincial describió así el acto:

“A las once, el señor Fernández Miranda, se trasladó al Paseo de la Concordia, donde recorrió la bandera roja y negra que cubría la figura de bronce de José Antonio, obra del escultor Octavio Vicent. A los acordes del Himno Nacional, Pilar Primo de Rivera, depositó las cinco rosas simbólicas al pie del monolito sobre el que figura la inscripción de Guadalajara a José Antonio”.⁷³³

Las cinco rosas figuran citadas por el Himno Falangista.

⁷³⁰ *7 Fechas*, Madrid, 26 de junio de 1973, p. 1.

⁷³¹ Gobernador Civil de Guadalajara desde el 24 de enero 1970 hasta el 29 de marzo 1974 y varón de Albi desde 1977 hasta 1988.

⁷³² El ideólogo del fascismo en España, Ernesto Jiménez Caballero, intentó concertar un matrimonio entre ella y Adolf Hitler, con la esperanza de crear una dinastía fascista, pero dicho plan nunca llegó a dar frutos. Recomendamos la Tesis Doctoral de Enrique Selva Roca de Togores, publicada parcialmente en la Editorial Pre-Textos. (Cfr. SELVA ROCA DE TOGORES, E.: *Ernesto Jiménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia, Pre-Textos, 2000).

⁷³³ *Nueva Alcarria*, Guadalajara, 30 de junio de 1973.

Torcuato Fernández-Miranda y Hevia manifestó: "Vestiré esta camisa azul siempre que la proclamación de mis orígenes políticos y el sentido de milicia que simboliza sean una definición de mis inequívocas lealtades".⁷³⁴

El monumento de Guadalajara fue retirado en la madrugada del 23 de marzo de 2005 por decisión del Concejal de Izquierda Unida, Jorge Badel, primer teniente de alcalde, mientras el edil del PSOE, Jesús Alique, se encontraba de vacaciones.⁷³⁵

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento a José Antonio Primo de Rivera en Valencia estaba en una plaza triangular cuyo vértice quedaba conformado por la confluencia de la calle Císcar y los bulevares de la Avenida del fundador de la Falange. El hecho de que el conjunto fuese emplazado en la desembocadura de la calle Císcar, fue aprovechado por Octavio Vicent para rememorar una escultura de su padre, Carmelo Vicent, por lo que semeja al esquema compositivo, puesto que hay una concomitancia con el monumento a Gabriel Císcar en Oliva, obra de su progenitor y el propio de José Antonio. El propio Octavio Vicent confiesa que estudió concienzudamente el lugar en donde iba a ser emplazado el conjunto monumental:

Lo planeé todo, en este caso, incluso el lugar donde podía instalarse, para que pudiera ser presentado sin alarde y visto con respeto por todos, resolviendo al propio tiempo la razón de la estética urbana de acuerdo con el lugar elegido.⁷³⁶

En el boceto original, hemos comprobado que el diseño del monumento valenciano distaba del realizado para Guadalajara cinco años después, el primero con una mayor carga simbólica.

El conjunto escultórico de la ciudad del Turia se disponía en el interior de una alberca, cuyos contornos fueron realizados en granito de Borriol. La alberca, a su vez, estaba rodeada por un jardincillo en talud.

⁷³⁴ *7 Fechas*, Madrid, 26 de junio de 1973, p. 1.

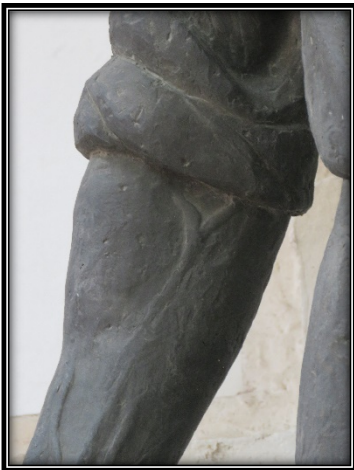
⁷³⁵ En abril del año anterior, Izquierda Unida presentó una moción para retirar la estatua de José Antonio Primo de Rivera.

⁷³⁶ *Levante*, Valencia, 29 de octubre de 1968, p. 11.

El monumento original, de 1968, tenía una altura total de 8 metros.⁷³⁷

La obra estaba constituida por un poliedro irregular con una cara frontal triangular, inclinado ligeramente hacia delante y semejando a la proa de un navío,⁷³⁸ como especificaremos en la iconografía. Fue voluntad del escultor que no hubiese en él ninguna línea vertical. Octavio Vicent procuró darle un dinamismo de masa que avanzaba.

Según el artista, constituyó una ardua tarea conseguir esa aguda arista triangular que miraba a la Avenida de José Antonio, dada la talla del prisma realizado en granito de Borriol, una piedra de gran consistencia que había de trabajarse a golpe de mazo provisto de dientes puntiagudos, una técnica en la que el escultor empleó la *bujarda*, en la cual resultaba facilísimo que el cortante del bloque pétreo



fuese quebrado. Más resistente que el granito gris de la Sierra de Guadarrama fue, en palabras de Octavio Vicent, un verdadero alarde de los canteros valencianos extraer un bloque de tales dimensiones. La manufactura constituía, de este modo, un acierto singularísimo.⁷³⁹

Se trataba de una piedra de granito entera. El propio escultor admiraba profundamente la roca plutónica de Borriol, una pieza única, de casi cuatro metros, que definió como la piedra más fuerte existente en nuestra geología y que causó la admiración de los profesionales de su tiempo.⁷⁴⁰

Las figuras fueron modeladas y después trasladadas al bronce por el sistema de fundido a la cera. Octavio Vicent versó acerca de la formidable colaboración de

⁷³⁷ *Ibíd.*

⁷³⁸ *Ibíd.*

⁷³⁹ Ha menester recordar que otros escultores valencianos también usaban el granito de Borriol por sus características para los pedestales y las gradas de piedra. Entre estos, merece la pena recordar a Mariano Benlliure, en la estatua del Beato Juan de Ribera. (Cfr. CARCEL ORTÍ, V.: "Notas y documentos sobre Benlliure y su estatua del patriarca Ribera". En: *Archivo de Arte Valenciano*, nº 34, 1963, pp.124-131).

⁷⁴⁰ *Levante*, Valencia, 29 de octubre de 1968, p. 11.

los fundidores de Carpesa, quienes realizaron un trabajo técnicamente perfecto,⁷⁴¹ y en donde acostumbraba a fundir sus obras.

La estatua de José Antonio, separado frente al monolito, guiaba la proa del bajel. Representado sobre una base cúbica del mismo material de Borriol, tenía 2'20 m. de altura exactamente. Según Pilar Primo de Rivera fue el mejor retrato de José Antonio que había visto en Escultura, lo cual resultó muy emotivo para Octavio Vicent.

La figura superior, a dos metros respecto a aquélla, representaba una Victoria alada en actitud orante y sosteniendo unas sencillas ramas de laurel.



En el pedestal existe una inscripción en el frente que dice: *A José Antonio Primo de Rivera*. En el lateral: "Ojalá sea mía la última sangre española que se vierta en discordias civiles. Ojalá encontrara ya, en paz, el pueblo español, tan rico en buenas calidades entrañables, la patria, el pan y la justicia". Este texto se corresponde con uno de los párrafos del prólogo de su testamento político, previo al clausulado, y lo redactó poco tiempo antes de ser fusilado por conspiración en el Alzamiento en la cárcel de Alicante al iniciarse la Guerra Civil.

En el otro lado de la sencilla piedra, que ya no contiene más adornos, hay grabadas en hueco las tres estrellas de cuatro puntas que representaba el mando supremo de la Organización Nacional Sindicalista.

Por su parte, el monumento de Guadalajara se ubicaba en el Parque de la Concordia.

A diferencia del erigido en Valencia, consistía en un poliedro de piedra, a modo de obelisco, de 4 metros de alto.

⁷⁴¹ *Ibídem.*

Representaba a tamaño natural en bronce al fundador de la Falange Española. Se alzaba sobre un monolito que remataba un desnudo femenino alado, otra visión de la Victoria, la cual portaba en sus manos una corona de laurel.⁷⁴²

José Antonio se encontraba en esta ocasión adherido al obelisco truncado, - puesto que está ausente el *piramidión*-, sobre una sección trapezoidal, la cual le servía de pedestal, en la que figuraba la siguiente inscripción: "*Guadalajara a José Antonio*".

Las figuras de la Victoria y de José Antonio estaban realizadas en bronce, así como el yugo y las flechas situados sobre su cabeza. En los laterales del monumento aparecían sendas leyendas, hoy ilegibles, con textos del propio José Antonio.

ICONOGRAFÍA

Mientras el franquismo andaba convaleciente en sus últimos años, Octavio Vicent nos ofrece una visión idealizada, del héroe y fundador de la Falange.

Recordemos que el escultor conoció personalmente a José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia en la juventud de entrambos:

Lo más importante para mí en esta obra es que si en toda obra, por amor a mi destino profesional, pongo cariño, en esta, por muchas circunstancias, puedo asegurarle que he puesto especial cariño.⁷⁴³

El escultor tuvo en cuenta la magnitud de esta obra y las dificultades que entrañaba, una tarea, -según sus palabras-, netamente artesana, sin más intervención de elementos técnicos, que los que tuvieron los griegos y los romanos en Valencia, que siempre fue modelo en su artesanado, y que una vez más hizo honor a la tradición.

Para Octavio Vicent, José Antonio era un joven abogado que todo habría podido tenerlo para sí y que todo lo dio generosamente para sus compatriotas.

⁷⁴² *Diario de Cuenca*, Cuenca, 24 de junio de 1973, p. 5.

⁷⁴³ *Levante*, Valencia, 31 de marzo de 1968, p. 19.

El propio escultor afirmaba darse cuenta del valor histórico que el recuerdo implicaba acerca de los valores humanos de José Antonio Primo de Rivera y de la realidad y oportunidad del monumento presente en el momento de su realización. En la década de los sesenta, que fue cuando se erigió el conjunto escultórico en Valencia, José Antonio Primo de Rivera había dejado de ser un problema para Franco y constituía el *alma mater* del Movimiento falangista, que ahora se recordaba de manera nostálgica. Lo que sucede es que Octavio Vicent entrevió en la figura de José Antonio unos valores morales y hasta poéticos que eran merecedores de ser elevados a la más alta categoría estética.

Se trataba de plasmar la sencillez del personaje que, según su testamento, no albergaba rencores, y era únicamente un hombre que trató de conducir su *Revolución Nacional Falangista* por el bien de la población. Por eso, el escultor lo presenta como un tribuno de la plebe que abre las manos en afán de siembra, - también el rostro es el de un tribuno-, tutelando una nave que representa la *Victoria Nacional* y, por eso, la Victoria alada helénica en la proa del navío ensalza la victoria con su ramo de laurel.

Al estar desconectado del monolito, Octavio Vicent quiere manifestar que José Antonio Primo de Rivera no formó parte del triunfo, la victoria, del alzamiento franquista, pues falleció en los primeros días de la Guerra Civil española. El hecho de que José Antonio Primo de Rivera esté aislado por una alberca, esto es, por una masa de agua, obedece a dos razones. En primer lugar, la simbólica, puesto que el abogado hijo del general Primo de Rivera, se encontraba en el océano tutelando la nave. En segundo lugar, no es menos cierto que el diseño de una escultura que representa a un personaje histórico dentro de una alberca es un elemento prototípico en los monumentos de Octavio Vicent, como por ejemplo el que se encontraba en la misma avenida de la ciudad del Turia, dedicado al Maestro Serrano.

Así, el homenaje respondía al espíritu *joseantoniano*. En su gesto oferente y austero se sintetizaban varios estados de ánimo y anhelos:

Tuve que conjugar estos sentimientos y resolverlos estéticamente. Todo tiene un realismo estético y la figura de José Antonio juega armónicamente con la de la Victoria. Alguna otra ciudad tiene un monumento al fundador de la Falange, sí, pero no con estas características.⁷⁴⁴

El fundador de la Falange es plasmado con la serena resignación frente a una muerte joven, el ademán que acompaña a la palabra de quien está predicando una doctrina. Es una imagen de José Antonio lo más humanizada posible, lo más cercana al hombre de hoy, como lo fue aquella doctrina suya que se fundaba especialísimamente en los valores de la dignidad del hombre, en los valores eternos, en los naturales, en los permanentes, según manifestó el artista valenciano.

La juventud tiene un sentido generoso y heroico. Y el discurso de José Antonio no hablaba con rodeos, no hacia fintas retóricas, circunstancia que casa con la austeridad expresiva de nuestro escultor.

Por este motivo, Octavio Vicent evitó diseñar una estatua de gigantescas proporciones o de ampulosas actitudes, ya que sería desvirtuar el espíritu *joseantoniano*, carente de retórica, como puede verse por el fácil procedimiento de leer sus escritos, en palabras del propio escultor: "Es un recuerdo a la mejor memoria, sin triunfalismos, sin alardes, con la máxima sencillez estética y hasta podríamos decir que con ascetismo"⁷⁴⁵.

La juventud continúa siguiendo a los poetas. Es imprescindible que esa poesía vuelva a entrar en todos los medios intelectuales y artísticos con el mensaje de paz y de concordia que hay escrito en la piedra, según afirmó el escultor. No habrá ningún español de buena voluntad que no reverencie esas palabras escritas con pulso firme unas horas antes de la muerte.⁷⁴⁶

⁷⁴⁴ *Ibíd.*

⁷⁴⁵ *Ibíd.*

⁷⁴⁶ *Ibíd.*

Para Octavio Vicent: "De él dimana una poesía a la que también José Antonio aludió con su vehemente palabra. A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas".⁷⁴⁷

Las constantes alusiones a las referencias clásicas grecorromanas no son en absoluto baladíes. Octavio Vicent concibió la obra como arte clásico. También el arte fascista recurría a las formas clásicas para la idealización de personas y mensajes. Por eso, se combina aquí la referencia a la Victoria de Samotracia helénica con la escultura romana de José Antonio. El propio escultor afirmaba: "*Este monumento es arte clásico*"; es decir, arte que es de su tiempo y de todos los tiempos. Y la mejor manera de perpetuar la memoria de José Antonio Primo de Rivera era plasmar un homenaje coetáneo como un monumento de inspiración clásica. Para acentuar el espíritu clásico, en éste caso, bajo el tamiz del *Quattrocento* renacentista, el *contrapposto* se sitúa en el más puro orbe donatelliano. Pero aún diremos más: la dimensión heroica de José Antonio se podría parangonar perfectamente a la del *San Jorge* de Donatello.

Ha menester agregar que Octavio Vicent sentía una especial predilección por la producción escultórica de José Capuz Mamano, a la sazón maestro de Carmelo Vicent Suria en Madrid entre 1935 y 1941. José Capuz realizó una escultura dedicada a José Antonio Primo de Ribera el 11 de diciembre de 1942 y destinada al Instituto de Enseñanza Media Ramiro de Maetzu de Madrid, que guarda un especial paralelismo con la realizada por Octavio Vicent.

Por su parte, la figura de la Victoria en la que observamos la técnica de los paños mojados, semejaba a aquellas que se ubicaban en los mascarones de proa de las embarcaciones griegas durante la época helenística. El hecho de que Octavio Vicent haya asimilado a la *Victoria Nacional* las características propias de la *Victoria de Samotracia*, guarda para el escultor un significado político. Es José Antonio Primo de Rivera el que encabeza la ideología del Alzamiento, aunque sin embargo es una victoria de la que él ni disfrutó ni se guardó para sí.

⁷⁴⁷ *Ibidem*.

El hecho de hacer uso del obelisco tampoco es casual. Octavio Vicent, como hemos comentado en la biografía y en otras obras del catálogo, era un gran admirador de la cultura egipcia, la cual, con sus monolitos a modo de obeliscos, hacía uso de materiales que prevaleciesen ante el paso de los siglos, por lo que el escultor buscó el material autóctono más perdurable posible para realizar el mismo: el granito de Borriol.

Sin embargo, el uso del obelisco guarda un simbolismo mucho más complejo. Si bien para los egipcios tenía un significado simbólico en el culto al sol, y Plinio el Viejo los consideró como rayos de sol petrificados,⁷⁴⁸ para Octavio Vicent representa el *Cara al Sol*, la letra del Himno Falangista: "Cara al Sol, con la camisa nueva [...] me hallará la muerte si me lleva y no te vuelvo a ver". Es decir, la letra simboliza el triunfo por derecho divino⁷⁴⁹ y al mismo tiempo el fallecimiento del propio José Antonio, -con la camisa nueva-, como mártir de la gloria falangista.

Fue el propio José Antonio Primo de Rivera el que convocó a los escritores del Himno de la Falange Española y de las J.O.N.S. que hubo sido presentado el mes de febrero de 1936. Creemos que la conexión entre la creación del Himno y el testamento político de José Antonio guarda una íntima relación. Las directrices de José Antonio para la letra del Himno fueron claras: "*Nuestro himno debe ser una canción alegre, exenta de odio, pero a la vez de guerra y amor. Haremos una estrofa a la novia, después una alusión a la guardia eterna en las estrellas, y luego otra a la victoria y la paz*". Por eso el escultor valenciano, en sus declaraciones a la prensa, manifestó que se trataba de un monumento dedicado a la victoria y la paz. En el caso del conjunto escultórico realizado en Guadalajara, sobre el poliedro de piedra se erguía una figura femenina con alas como alegoría de la Concordia, en un deseo de concordia y paz, ubicado en la plaza homónima.

⁷⁴⁸ VOIONMAA TANNER, L. F.: Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana. Santiago, 1792-2004. Santiago de Chile, Origo ediciones, 2005, p. 34

⁷⁴⁹ RODRÍGUEZ JIMENEZ, J. L.: Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, C.S.I.C., 1994, p. 56.

El Himno falangista hace alusión a otros elementos que acompañan el conjunto escultórico y su inauguración: "traerán prendidas cinco rosas, las flechas de mi haz". Expresado en otros términos, las cinco rosas son depositadas como ofrenda simbólica al fundador de la Falange, y el Yugo y las Flechas acompañan el obelisco junto con el propio testamento político de José Antonio Primo de Rivera.

6.21.- MONUMENTO A ARNAU DE VILANOVA

Bronce, Hospital Clínico Universitario. Tamaño algo mayor del natural. Valencia. (1968).

Con el fin de poder comprender la relación de Arnaldo o Arnau de Vilanova con la medicina valenciana, ha menester resaltar los rasgos biográficos más relevantes de su personalidad, los cuales le han hecho merecedor de un hospital público en la propia ciudad de Valencia dedicado a su memoria, el Hospital "Arnau de Vilanova", y una escultura que se encuentra en el patio de entrada del Hospital Clínico Universitario, realizada por Octavio Vicent. También es lógico que exista una escultura en Cataluña, en el Hospital Sant Pau de Barcelona, y un hospital homónimo en Lleida, por la relación que Arnau de Vilanova sostuvo con esa comunidad autónoma. Del mismo modo, el hecho de que la escultura de Octavio Vicent se encuentre en el ámbito universitario valenciano se debe a que Arnau de Vilanova tuvo relación con el orbe académico.



Arnau de Vilanova fue uno de los galenos valencianos más ilustres en tiempos de la conquista de Valencia por el Rey Jaime I. Se le considera el médico latino más importante de su tiempo, e incluso de toda la Edad Media. Destacó también en la Teología y la Alquimia.

El origen de Arnau de Vilanova es muy controvertido. Para algunos, su lugar de nacimiento fue El Grao de Valencia, la antigua Vilanova del Grao de la Mar, en el año 1238. Esta es la opinión de Vicente Vidal Corella.

La formación cultural de Arnau de Vilanova la adquirió en el Convento de Predicadores. Después ampliaría sus conocimientos en las lenguas latina, hebrea y árabe, estudiando también Artes. Luego decidió marchar a Cataluña para posteriormente desplazarse a Montpellier, donde, en 1260, cuando contaba veinte años de edad, estudió con gran provecho la ciencia de Asklepios. Seguidamente se trasladó a Nápoles, en donde fue alumno del célebre Juan de Casamicciola, médico de cámara de Carlos de Anjou y primer profesor de la universidad napolitana. Durante su estancia en Nápoles visitó también la Escuela de Medicina de Salerno, entonces en el apogeo de su esplendor.



Boceto. Arnau de Vilanova

Después, Arnau de Vilanova realizaría viajes por tierras de Italia, Francia, Grecia y España, contrastando sus conocimientos con una práctica intensa y provechosa. Es fama que en todos los lugares se esforzaba por indagar verdades y creencias, sin desdeñar su origen popular.

Su prestigio llegó a oídos del rey aragonés Pedro III el Grande, quien le reclamó y le hizo su médico, colmándole de donaciones y honores, señalándole una renta anual de dos mil sueldos. En 1285 Pedro III el Grande le concedió el "Censo, Derecho y Dominio" del Castillo de Ollers. Cuando falleció el monarca, Arnau de Vilanova continuó como médico real en la corte de Alfonso III, aunque por breve tiempo; pues decidió volver a Valencia para establecerse como doctor y también para comprar algunas fincas. Una de ellas fue una casa en las cercanías de San Juan del Mercado. Del mismo modo, cambió sus derechos sobre el Castillo de Ollers por otras rentas valencianas.

Sin embargo, no permanecería en la ciudad del Turia por mucho tiempo. El rey Jaime II, -quién a la postre habría de ser su gran amigo y protector-, le reclamó sus servicios y le llamó a su lado, gozando de tal confianza con el monarca, que éste le nombró su embajador en París para resolver difíciles e importantes asuntos,

entre los que destacó la incorporación a la Corona de Aragón del Valle de Arán, una gestión exitosa. Jaime II le concedió diversas mercedes, entre ellas la Gabela de la Sal de Burriana.

No menos fueron las atenciones que recibió de Federico III, rey de Sicilia, quien mandó llamar al médico valenciano, convertido ya en un famoso teólogo, en cuyas ideas, muy particulares, tuvo no pocos sinsabores.

Después de su embajada en París y estancia en Montpellier, -donde contraería nupcias con Inés Blasi, hija de un rico comerciante, fruto de cuyo matrimonio nacería su hija María, que en 1291 tomaría el hábito en el Monasterio de Santa María Magdalena de Valencia-, dio a conocer su obra "Tratado de la venida del Anticristo", que causó un grandísimo revuelo entre los teólogos; tanto que a los pocos días fue encarcelado, aunque solo por una noche, gracias a la intercesión del arzobispo de Narbona y el vizconde de Amalrico. El Papa Bonifacio VIII le amonestó por las ideas que tenía sobre el Apocalipsis. Después, y merced al trato personal, el pontífice tuvo gran aprecio y alta estima a Arnau de Vilanova, de quién le maravilló la ciencia que poseía en la Medicina. También sería el galeno del Papa Benedicto XI, y siguió también con el pontífice de Aviñón, Clemente V, a quién regaló Arnau de Vilanova buen número de obras suyas, en las que apreció su sabiduría, y en donde puso en realce su ciencia y su caridad como médico, la austeridad de su vida y su sumisión a la Iglesia Católica.

Encontrándose en Sicilia, fue comisionado por Federico III a la corte del Papa Clemente V en Aviñón, y en la travesía naufragó la nave que le conducía, muriendo ahogado en aguas de Génova el año 1311, y siendo enterrado en el Convento de Franciscanos de la ciudad ligur.

Tan pronto como el Papa tuvo noticias de su fallecimiento, dictó una Pastoral en la que mandaba a los obispos que investigasen el paradero de la obra "De Re Medica", cuyo autor, Arnau de Vilanova, le había prometido. Esta obra fue encontrada y entregada a un clérigo apellidado Oliver, familiar de Arnaldo de Vilanova y residente en Valencia, quién ya había recibido las debidas instrucciones

para hacerla llegar al Papa Clemente V en Aviñón. El mismo Pontífice, en la citada Pastoral, se lamentaba de la pérdida que había tenido el mundo con el óbito de Arnau de Vilanova, "a quién se le habían abierto todas las puertas de la sabiduría".

La obra del galeno valenciano abarca tres destacadas ramas: la Medicina, la Alquimia y la Teología. En sus tratados sobre el saber de Esculapio, destaca el primer libro de Medicina Militar del mundo. En otros volúmenes trata curiosos remedios. Quizás el más destacado sea el uso del oro como medicamento, redescubierto a principios del siglo XX. Se anticipó a la cosmética actual al recomendar pintar los ojos de negro y teñir el pelo. Dicen las antiguas crónicas que su fama en Medicina era de tal magnitud que, cuando la explicaba en París, la concurrencia era tan grande "como la plaza en un día de mercado".

Sobre la Alquimia, algunas fuentes afirman que Arnau de Vilanova sintetizó el alcohol y el aguarrás, siendo elogiado por el teólogo y alquimista mallorquín Ramón Llull, discípulo de Arnau de Vilanova.

Como buen enciclopedista medieval, sus obras médicas y químicas son muy numerosas, sobrepasando la cincuentena, a las que han de añadirse una veintena de obras teológicas y filosóficas.

Fue un hombre de una inteligencia excepcional y de una bondad extraordinaria.

ESQUEMA COMPOSITIVO

La escultura se alza sobre un paralelepípedo cúbico en el patio de entrada del Hospital Clínico Universitario. A su vez, una pequeña peana de bronce delimita el espacio sobre el que se ubica el bulto redondo, el cual mira al frente con gesto circunspecto, pues el galeno sujeta su mentón con la mano derecha, al tiempo que con la otra sustenta uno de sus tratados.

El esquema compositivo se asemeja bastante al que empleó el escultor modernista catalán Eusebi Arnau i Mascort, -maestro de Pablo Gargallo-, en la escultura dedicada al médico valenciano realizada entre 1905 y 1911 y que se

encuentra en el Hospital de Sant Pau de Barcelona. Recordemos que Octavio Vicent residió en la ciudad condal para completar su pensión de estudios a comienzos de los años 40. Fue precisamente en esta etapa cuando el propio Octavio Vicent reconoce su admiración hacia la escultura mediterránea catalana, que parte del modernismo. No es baladí recordar que Eusebi Arnau i Mascort trabajó con Josep Llimona. Octavio Vicent afirma en esta época que considera la escuela mediterránea como la influencia más trascendental en su creación plástica después de la helénica.



En ambas efigies, Arnau de Vilanova se muestra meditabundo y sujeta el mentón con su mano derecha. La mano izquierda ase el tratado médico y, al tiempo, permite descansar el codo del brazo derecho; si bien el escultor catalán desplaza la mirada del galeno hacia su derecha, mientras que la escultura Octavio Vicent encamina su mirada hacia el lado izquierdo, opuesto. Existen también otros detalles compositivos que son distintos. En la escultura de Eusebi Arnau la vestimenta rememora la época del médico, mientras que Octavio Vicent le insufla un canon y contrapposto clásico; por eso la escultura tiene un tamaño algo mayor del natural. Por otro lado, la torsión facial y la posición de los brazos, así como la robustez de los mismos están inspirados en el Moisés de Miguel Ángel.

En la base de la estatua figura la referencia de la empresa fundidora: "Bravo Aguilar. Fundición Valencia".

ICONOGRAFÍA

El pedestal tiene inscripciones en sus cuatro caras, que son máximas moralizantes de Arnau de Vilanova. Al frente, su nombre: Arnau de Vilanova 1238-1311. A la derecha, "El médico debe ser aficionado a conocer, cauto y ordenado en percibir, circunspecto y prudente en responder y en pronosticar, justo en prometer". A la izquierda, "Falaz e ignorante es el médico que busca cosas inusitadas y raras cuando puede ayudar al enfermo con cosas comunes". Atrás, "La operación más breve es la que con menos instrumentos consigue el efecto pretendido".

Quizás el más interesante sea el tercer aforismo, por su espíritu aristotélico. Es el que reza "Falaz e ignorante es el médico que busca cosas inusitadas y raras cuando puede ayudar al enfermo con cosas comunes". Ésta máxima procede de uno de los dos manuscritos fragmentarios redactados por Arnau de Vilanova, titulado *Medicationis Parabole*, y que se encuentra en la segunda serie de las "Parábolas de la Medicación" (II, 4).

Octavio Vicent ha privado a Arnau de Vilanova de sus rasgos históricos intrínsecos para elevarlo a una categoría universal. Así, ha eliminado los atributos más medievales y académicos, el birrete y la toga. Tan sólo perdura el libro, es decir, la *opera omnia* de Arnau de Vilanova. Por consiguiente, la temporalidad del personaje ha quedado subsumida dentro de su universalidad. Al presentárnoslo con hábitos conventuales de la Orden de San Francisco de Asís -recordemos que los restos mortales de Arnau de Vilanova descansan en el Convento Franciscano de Génova- ha rescatado la dimensión teológica del médico valenciano. Así se entiende ahora las máximas que Octavio Vicent dispuso en las caras del pedestal, las cuales, en el fondo, son aforismos, parábolas, con un sentido cristiano. El rostro de Arnau de Vilanova, con sus arcos supra ciliares muy pronunciados, pobladas cejas y ojos rehundidos y ovalados casi almendrados guardan gran parentesco con "Le penseur" de Auguste Rodin. Por su parte, el sujetarse el mentón entre los dedos pulgar e índice de la mano, así como la disposición del brazo que sujeta la cabeza posee una clara concomitancia con la conocida obra del escultor de Caprese. Al mismo tiempo, podríamos pensar de soslayo que esta obra guarda cierto parentesco con "Il penseroso" de Miguel Ángel, que también encarna, al igual que Arnau de Vilanova un modelo de vida contemplativa, filosófica y científica.

A la izquierda del pedestal en bronce encontramos la firma de Octavio Vicent. Si observamos la imagen de perfil podremos atisbar un diseño apiramidado de la figura merced a la capa del galeno que nos remite a Giacomo Manzú, otro gran escultor por el que Octavio Vicent profesaba una singular admiración.

6.22.- EL COLOSO DE RODAS

Cartón piedra y madera, 25 m. Valencia. (1970-71).

En el epílogo de sus creaciones falleras, Salvador Octavio Vicent Cortina plantó la falla *El Coloso de Rodas* en 1970 para la entonces denominada Plaza del Caudillo. La Comisión Fallera homónima fue bautizada aquél año como *Els Colosos*. Parece lógico suponer que el tema del monumento estuviera relacionado con el lema de la Comisión Fallera.

El encargo fue adjudicado inicialmente al artista fallero José Barea, quien presentó un diseño a la Comisión Fallera. Sin embargo, la autorización se demoró tanto que finalmente recayó en Octavio Vicent la ejecución de la misma; pues cuando la Comisión de la Plaza del Caudillo intentó contactar con el artista José Barea, éste alegó no disponer de tiempo por tener otros compromisos.

El contrato de la falla fue firmado, -por lo que a los comitentes respectaba-, por el presidente de la Comisión, Emilio Llorca Benavent -a la sazón director de Radio Nacional de España en Valencia- y el presidente de la Junta Central Fallera, Juan Bautista Martí Belda. El acto tuvo lugar en una cena celebrada en el Parador Nacional Luís Vives. El presupuesto de la falla ascendió a un millón de pesetas. En este evento fue presentado el boceto-escultura del personaje de la falla.

Fue una ocasión más para que Vicent reconociese de nuevo su dedicación a las fallas por un motivo meramente crematístico. Y es que el estipendio que le aportaba la adjudicación del monumento, 900.000 pesetas, triplicaba o cuadruplicaba cualquier premio en un concurso escultórico.

Con el lema dedicado al Coloso, el Ayuntamiento pretendía hacer mención también al "colosalismo" que adoptaban las diferentes civilizaciones a lo largo de la Historia, por lo que el monumento fue conferido de unas dimensiones gigantescas, las cuales alcanzarían los 25 metros de altura. De hecho, se convirtió en la falla más alta alzada nunca hasta el momento: las piernas median diez metros de altura cada una, y en la carpintería se siguió el sistema de "ala de avión". El encargado del ensamblado era el afamado carpintero Antonio García, apodado *Tonín*. Pero

detengámonos en este extremo: la técnica conocida como "ala de avión" está basada en la "vareta". Se trata de una gran pieza con una vasta estructura lignaria que es recubierta en toda su superficie con una "vareta"; esto es, unos anillos de madera curvada que rodean todo el armazón para darle el volumen y definir la forma de la pieza. Previamente, las maderas eran puestas en remojo para que fuesen más flexibles. Probablemente, fue *Tonín* el carpintero introductor.

Sin embargo, se produjo un accidente en su ensamblado: el viento hizo caer el monumento, justo cuando se estaba colocando con una gigantesca grúa la faz del gigante, a las seis de la mañana del 16 de marzo de 1970. El catafalco pues, se desplomó durante las operaciones de la *plantà*. Por defectos en su construcción se vino al suelo. Y es que el varillaje metálico que subía por el interior de las piernas del Coloso no fue suficiente para sostenerlo. El Gremio Artesano de Artistas Falleros salió en ayuda de nuestro escultor. Se volvió a erigir inmediatamente, sustituyendo el cuerpo del *Coloso* por un columna lisa de madera de vivos colores que sostenía la cabeza del gigante caído en su parte superior. Todo ello en un lapso de tiempo de 24 horas.

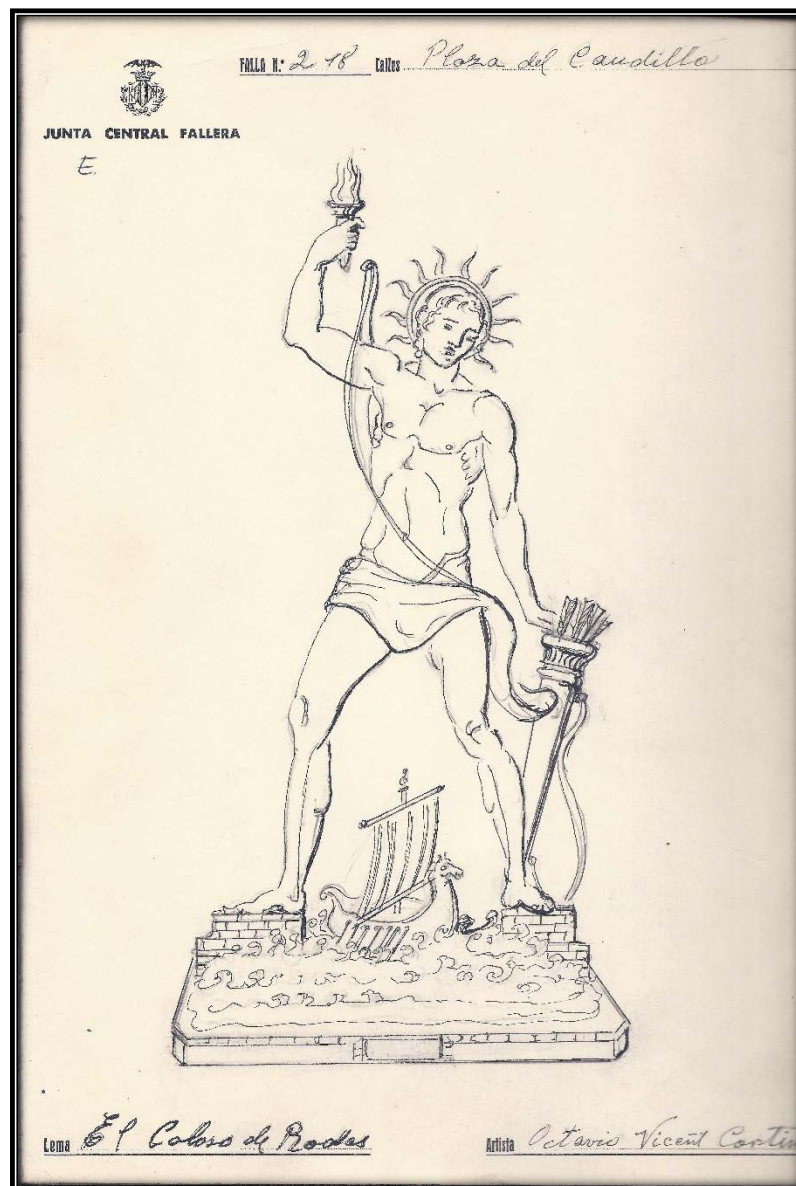
Con la llegada de 1971, se volvió a plantar la misma obra, en esta ocasión con cambios, al no quedar satisfecha la Comisión Fallera. La falla alcanzó de nuevo los 25 metros de altura, pero con modificaciones artísticas. De acuerdo con el boceto original de Octavio Vicent, el monumento primigenio dedicado al Coloso, en 1970, presentaba reminiscencias clásicas en el rostro y en el torso, desnudo, apolíneo, amén de otros elementos que comentaremos en el apartado iconográfico. Por el contrario, la realizada en 1971, abandona algunos atributos iconográficos al mismo tiempo que añade otros. Sin embargo, resulta llamativo el tratamiento primitivista, románico, del torso y del rostro.

El encargo y ejecución de esta obra tuvo tal impacto entre los comitentes, que la Comisión de la Plaza del Caudillo creó, en el mismo año 1971, los galardones denominados "Colosos del País Valencià". Unos premios que Octavio Vicent plasmó en esculturas-trofeos de bronce inspirados en el Coloso de Rodas, con el objeto de

galardonar a los valencianos que se hubiesen distinguido en sus ámbitos profesionales, entre ellos él mismo, en marzo de 1978.⁷⁵⁰

ICONOGRAFÍA

Con El Coloso de Rodas, Octavio Vicent materializó uno de sus ideales: la representación de una de las maravillas del Mundo Antiguo, -por tanto, un homenaje más a la cultura clásica-, dentro de una concepción totalmente escultórica de la falla. En ese sentido, el artista elevó la categoría del arte efímero al orbe escultórico.



⁷⁵⁰ La gran gala de los Colosos del País Valencià. La sonrisa del escultor. Valencia Fruits, Valencia, 26 de marzo de 1978, p. 17.

Llegados a este punto, y con el objeto de explicar con nitidez las fuentes iconográficas en las que bebe Octavio Vicent, ha menester remitirnos al primitivo Coloso de Rodas. Erigido durante la Grecia helenística, era una gigantesca estatua de unos treinta metros de altura, similar en proporciones a la que realizó el escultor valenciano. El autor de la figura original fue un discípulo de Lisipo, Cares de Lindos, quien invirtió doce años en su realización. Fue terminado por Laques, el cual también procedía de la aldea rodia de Lindos, y fue concluida en el año 292 a. C. El Coloso de Rodas fue destruido por un terremoto en el año 226 a. C. Representaba un modelo alejandrino del dios Helios, desnudo, coronado con nimbo radiado y portando una antorcha,⁷⁵¹ una evocación iconográfica que sería respetada por Octavio Vicent.

Por otro lado, creemos que la representación de la imagen del Coloso de Rodas por parte del escultor valenciano presenta concomitancias con el grabado homónimo del pintor holandés Maarten Van Heemskerck, de 1570.⁷⁵² Un artista que hubo adquirido preeminencia por sus imaginarias reconstrucciones de las Siete Maravillas del Mundo y que fueron luego divulgadas por la estampa. De hecho, se mantiene un paralelismo patente entre ambas obras por lo que atiene a los atributos iconográficos del dios Helios: la antorcha, sostenida con la misma mano derecha, y en esta ocasión el carcaj, que si bien en el grabado de Van Heemskerck está ceñido a su espalda, en el boceto original de Octavio Vicent descansa junto a una de sus piernas y sirve como punto de apoyo. Así mismo, en ambos casos, el Coloso tiene los pies separados, sobre dos pedestales de sillería, mientras por el centro de la bocana del puerto transcurre una nave, bajo las piernas del Coloso, surcando las aguas y entrando en la rada, tal y como también se observa en el boceto original de Octavio Vicent. Hagamos una pequeña matización: en el grabado de Maarten Van Heemskerck la nave entra en la bahía, mientras que en el boceto original de Octavio Vicent sale de ella. Por otro lado, el bajel del grabador, es coetánea al holandés, del siglo XVI; mientras que la de Octavio Vicent ha sido caracterizada con

⁷⁵¹ ELVIRA BARBA, M.A.: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008, p. 163.

⁷⁵² El pintor holandés Maarten Van Heemskerck realizó en su día una serie de grabados titulados "Los triunfos del Cesar Carlos", que no es otro que Carlos I de España, probablemente encargada por Felipe II, una de cuyas colecciones incompletas se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

atributos iconográficos valencianos. Así, lejos de ser una *cuatrirreme* rodia,⁷⁵³ es una nave de menor eslora, y la vela que pende en el palo de mesana representa los cuatro palos de gules del escudo histórico de Pere IV *El Cerimoniós*, amén del dragón en el mascarón de proa.

Siguiendo el boceto original de 1970, cuando se presentó, el Coloso de Rodas portaba la antorcha en su mano, retando a los vientos de Levante, y con los pies apoyados en accidentes geográficos peninsulares, uno en el Peñón de Gibraltar y el otro en Algeciras. Sin duda, un rasgo hispánico en medio de un tema clásico que supone un guiño al espectador de la época.

El Coloso de Rodas de Octavio Vicent estaba sobredorado, un rasgo que probablemente devendría también en la escultura helenística original, por el efecto del meteorismo.

De acuerdo con Juan Ángel Blasco Carrascosa, en la réplica realizada en 1971, hubieron dos novedades: una antorcha, que llevaría el Coloso, y un Ave Fénix, que se situaba a sus pies como símbolo del resurgimiento de las cenizas de la falla.⁷⁵⁴

⁷⁵³ TANZILLI, G.: Una nave púnica. I punici e la quadrireme rodia di época ellenistica. Trento, Gruppo Modellistico Trentino, 2013.

⁷⁵⁴ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 71.

6.23.- VORA MAR / MEDITERRÁNEA

Bronce fundido sobre base de piedra, 67 x 48 x 70 cm, Diputación de Alicante. (1971).

Esta obra es de especial relevancia entre la producción de Octavio Vicent porque hubo sido galardonada con el Premio Azorín de la Diputación de Alicante, en 1971, y porque representa uno de los arquetipos emblemáticos de la escultura del valenciano, que lo adscribe dentro de la herencia del Modernismo catalán.



Este premio le fue concedido a nuestro escultor el viernes 10 de diciembre de 1971, dotado con doscientas mil pesetas. A esta convocatoria concurren doce obras. El jurado estuvo compuesto por el presidente de la Corporación, Manuel Monzón Meseguer, los diputados que integraban la Comisión de Educación y Deportes, además de doña Amparo Ferrándiz Morales, don Joaquín Ibáñez Blasco y

don Juan Luís Vasallo Parodi, este último catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.⁷⁵⁵

La relación entre Octavio Vicent y el gaditano Juan Luis Vassallo Parodi viene de lejos. Recordemos que a Vassallo le fue concedida la cátedra de Modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y allí estaba Octavio Vicent como miembro del tribunal, junto con otros viejos amigos del escultor valenciano, a saber, Juan Bautista Adsuara, Enrique Pérez Comendador y José Planes; antiguos conocidos en las lides de los certámenes artísticos y jurados académicos. En esta ocasión, las circunstancias eran inversas: Vassallo Parodi estaba en el tribunal que otorgó el Premio Azorín de la Diputación de Alicante a Octavio Vicent.

ESQUEMA COMPOSITIVO

La escultura *Vora Mar* representa a una tierna muchachita sentada sobre una roca de caliza mediterránea. Se trata de una toba calcárea que es una clara alusión al material pétreo de la costa alicantina, especialmente de la Marina Alta, conocido allí como *pedra tosca*. De hecho, existen notables construcciones artísticas labradas en ese material, en la misma comarca alicantina como, por ejemplo, la Iglesia-Fortaleza de Sant Bertomeu en Jávea.

La adolescente entreabre sus piernas formando un seno de 45 grados y apoya su brazo izquierdo sobre la rodilla izquierda. Así, asegura una composición triangular de inspiración clásica. La disposición de la escultura nos remite a otros esquemas compositivos de Octavio Vicent, tales como sus Maternidades, donde la figura femenina acoge en su seno a un niño.

Aunque la pescadora mire al frente, encaminando sus ojos hacia el pez que está destripando, sin embargo, existe una estereometría que permite contemplar a la joven desde cualquier punto de vista.

⁷⁵⁵ *Información*, Alicante, 11 de diciembre de 1971.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent buscó el idiomatismo por el material empleado en la piedra rocosa. Dado que competía por un premio alicantino, quiso con el uso de la piedra tosca recordar el paisaje característico de la costa alicantina.

El detalle anecdótico de la escultura, una zagala que se entretiene limpiando un pez, rememora el anecdotismo del *Niño de la Espina* de Boetas de Calcedonia (siglo IV a. C.). Existe otra versión conocida como *El Spinario Capitolino* datada alrededor del siglo I a.C. y que se encuentra en los Museos Capitolinos de Roma. A su vez, el modelo escultórico guarda una especial similitud con la producción escultórica de Giacomo Manzú, admirado por Octavio Vicent como reconoció en sus entrevistas, en particular el *David*, un bronce finalizado por el artista italiano en 1938.

Por otra parte, no es menos cierto, que el escultor bebe de sus propias fuentes; así, en los bocetos de los que disponemos ya ensayó el tema, tanto en la disposición de la figura como en la temática, de la joven pescadora. Existen varios bocetos en escayola que constituyen ensayos previos a este prototipo bronceo, del que hay diversas versiones. Otra de ellas representa a una Mujer en Cucullas sosteniendo un pescado de mayor calibre, posiblemente una *boga*. Sabemos que en el caso del original de *Vora Mar* se trata de una pescadora porque en la roca hay un pez yacente que espera ser también destripado. Por tratarse de un pez de cuerpo alargado, es característico de la costa alicantina y valenciana en general. Además, se trata de un pez de cuerpo fusiforme, que vive en las rocas y los fondos arenosos, de ahí que Octavio Vicent haya querido representar a la muchacha sobre el roquedo. El hecho de que la moza lleve el cabello mojado viene a corroborar que se encuentra donde indica el título de la obra: *a vora mar*.

Otra hipótesis plausible es que Salvador Octavio Vicent Cortina, por lo que al recurso de ubicar un pez entre las piernas de la fémica se trata, se haya inspirado en el pez que acompaña a la Venus helenística de los Jardines de Joan Maragall del Palacete Albéniz de Barcelona, realizadas un año antes de *Vora Mar* por el escultor

catalán Josep Miret en 1970, si bien el pez en Octavio Vicent está representado a una escala mucho más reducida.

La escultura recibe así mismo el nombre de *Mediterránea*, ya que se trata de una clara alegoría de la costa levantina. Una vez más, el escultor viene con su obra a unificar la cultura mediterránea, esto es, la tradición clásica con la modernista catalana o, si se quiere, el *Mediterraneismo*, ese término que se ha usado para aludir a los artistas plásticos del movimiento *Noucentista* catalán. De este modo, las realizaciones de Josep Clará i Ayats, especialmente su obra *Diosa* (1908-1910), guardan una especial similitud con el boceto de Octavio Vicent en donde la mujer, en cuclillas, sostiene un gran pez. Josep Clará tiene otro bulto redondo titulado *Desnudo femenino*, cincelado durante el lustro 1925-1930, con unas medidas relativamente similares a las de *Vora Mar* de Octavio Vicent: 50 x 22 x 32 cm, y que semeja en su disposición a este arquetipo de nuestro escultor. Otro artista a quien Octavio Vicent reconoce su maestría en el tratamiento de estas temáticas es Josep Llimona, concretamente en su obra *Adolescent* o *Ingènua*, de 1924, con unas medidas de 39'5 x 25 x 28'5 cm, donde de nuevo se demuestra la influencia de entrambos.

Creemos también que este modelo escultórico se inspira en *La femme accroupie* de Rodin, también denominada *Lujuria*. Fue concebida entre 1880 y 1882 en barro cocido, un bloque compacto cuyos miembros fueron comprimidos contra el torso, y que se arrodilla sobre una roca. Fundida en 1925. La figura original procedía del tímpano de *La Porte de l'Enfer* o Puerta del Infierno.

6.24.- MONUMENTO AL LABRADOR

Monolito en granito de Borriol; Labrador en bronce de 2'40 m; Diosa Ceres, circa. 2'50 m mármol; peso, 70 toneladas, Alzira. (1972).



El Monumento dedicado al Labrador se inscribe dentro de los planes de remodelación urbanística de la Avenida de los Santos Patronos de Alzira, al desaparecer el antiguo puente de Sant Bernat y el nacimiento de la Avenida Luís Suñer de Alzira. El 6 de diciembre de 1969 el arquitecto municipal, Andrés Herruzo Goberna, presentó el proyecto de construcción de la Plaza del Reino, principal eje visual de la Avenida de los Santos Patronos. El citado proyecto consistió en una fuente iluminada en el centro de la plaza con un estanque circular y una zona ajardinada rodeada de palmeras que formarían un paseo. Ese paseo transcurre en

paralelo a la Avenida Luis Suñer. El proyecto de urbanización incluía un monumento en el centro de la fuente.

El encargo de diseñar y fabricar el conjunto escultórico le fue confiado a Octavio Vicent. La estatua que labró para la cúspide era la diosa Ceres, protectora de la agricultura, de mármol. Situada por debajo de ella, la estatua en bronce que representaba al Labrador valenciano, sobre un pedestal.

El presupuesto alcanzó la cifra total de 1.903.779 pesetas. La escultura de bronce costó 160.000 pesetas. La obra y la escultura de mármol alcanzaron las 175.000 pesetas. El conjunto se concluyó en el mes de julio de 1972 para ser inaugurado en las fiestas de los patronos de la ciudad: Sant Bernat y sus hermanas.⁷⁵⁶

Durante el segundo semestre del año 1972, José Antonio Serrano Belinchón, realizador del programa informativo radiofónico "Terra Nostra", entrevistó al escultor Octavio Vicent al pie de la fuente cuando se estaba llevando a cabo la colocación de la estatua al Labrador valenciano.

En la entrevista, Octavio Vicent reconoció haber invertido en la realización de la obra alrededor de seis meses. La cultura mitológica de nuestro escultor se trasluce cuando cita a las tres divinidades que representaban a la agricultura: Ceres, Cibele y Pomona. La diosa Ceres es un claro símbolo de la actividad agrícola de la comarca de la Ribera Alta, y Vicent se ha mantenido dentro de la tradición mitológico-figurativa, como él mismo reconoce. Una vez que se hubo ubicado mediante una grúa en la cúspide del monolito, el escultor confesó con entusiasmo: "*Resulta muy bonita de color y de línea; creo que es el complemento del monolito*"⁷⁵⁷

Su pretensión era que este monumento se convirtiese en el emblema gráfico de la ciudad. Sin duda, esta fuente monolito es, hoy por hoy, el conjunto escultórico más importante de la villa.

⁷⁵⁶ ROVIRA, A.: "Recuerdos de Alzira (29). El monumento de la Plaza del Reyno, un homenaje al labrador alzireño". En: *El Seis Doble-Diario Digital de Alzira*, 12 de diciembre de 2007.

⁷⁵⁷ *Ibíd.*

Para nuestro escultor, este encargo suponía un motivo de orgullo, ya que su propia familia siempre estuvo vinculada a la tradición agrícola valenciana; recordemos que su propio abuelo era labrador.

Con este encargo, Vicent demuestra de nuevo la visión urbanística adecuada a la ubicación del proyecto escultórico. Para tal fin, el artista estructuró las líneas y volúmenes de claroscuro adecuadas a los ejes visuales de los viandantes.

Con el arribo del 20 de julio de 1972, a los tres días previos a la festividad de los Santos Patronos de Alzira tuvo lugar la inauguración del monumento, a la que también asistieron los principales alcaldes de las comarcas aledañas. En efecto, sobre las ocho de la tarde llegó a la ciudad de Alzira el Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento, Don Antonio Rueda Sánchez-Malo, acompañado del inspector provincial, Don Vicente Llosá Guijarro, quienes fueron recibidos por el alcalde, Jefe Local del Movimiento y procurador en Cortes, Don José Pellicer Magraner, a la entrada de la ciudad por el Puente de Hierro. Seguidamente, se dirigieron a la Casa Consistorial, donde fueron cumplimentados por las principales autoridades y jerarquías locales: el Señor Arcipreste, Don Francisco Albiol Bañón; comisario del cuerpo general de policía, Don José Francisco de Vega Estevez; sargento comandante del puesto de la guardia civil, Don Francisco Teba Liébana, y juez municipal, Don José Mengual Peris.

Después se dirigieron a la Plaza del Reino, donde una ingente muchedumbre les esperaba ilusionada el momento de la inauguración oficial del Monumento al Labrador, fuente iluminada y urbanización que complementaba la fastuosa plaza, centro neurálgico de la capital de la Ribera Alta.

A la llegada del gobernador, alcalde de Alzira y autoridades locales, la banda Sociedad Musical, bajo la dirección del maestro Don Francisco Fernández Guirado, interpretó el pasodoble "Valencia" entre los aplausos del numeroso público allí congregado.⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ MASCARELL, I, "El gobernador y jefe provincial del Movimiento, en Alzira". *Levante*, Valencia, 20 de julio de 1972.

Unos días después de la inauguración, Octavio Vicent concedió una entrevista al colaborador del *Levante* en la delegación comarcal de Alzira, Ismael Mascarell. Octavio Vicent trató de sacar el máximo partido a los materiales, volúmenes y la propia concepción del monumento al menor presupuesto posible. El labrador naranjero fue ataviado por Octavio Vicent con el traje de labriego valenciano más característico, y a la vez, según palabras del escultor, el más artístico. Vicent considera a esta obra un exponente de su madurez escultórica.⁷⁵⁹

ESQUEMA COMPOSITIVO

La distribución del monumento consta de un monolito apiramidado truncado, inspirado en los antiguos obeliscos egipcios en cuya cúspide se ubica la diosa Ceres. La cara frontal del obelisco que recae a la Plaza del Reino, y sobre un estribo en forma de cuña adosado al obelisco, se yergue sobre un pedestal la escultura en bronce dedicada al Labrador naranjero valenciano. Tanto la diosa Ceres como el labriego miran al frente, a la Plaza del Reino, de manera que puedan ser contemplados por el espectador desde la Avenida de los Santos Patronos. El eje visual de ambos, pues, está en consonancia.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent ha tomado como modelo para la iconografía del labrador naranjero valenciano la estatua conmemorativa dedicada al Labrador valenciano realizada por su propio progenitor Carmelo Vicent Suria, en piedra, en el año 1931, ubicada en la Gran Vía Marqués del Túria de Valencia. Esta escultura de su padre está claramente inspirada en la *Venus de Gabies*, que se conserva merced a una copia del siglo I d.C. en el Museo del Louvre y que representa a la diosa Artemisa colocándose de manera despreocupada el *jitón*. En la parte trasera de éste último monumento hay una inscripción con unos versos de Teodoro Llorente que probablemente sirvieron de inspiración a Octavio Vicent:

Sobri, sofrit, lleuger, fort i lleial el que en l' aspre guaret clava la
rella, i obri a l' aigua corrent fonda canal.

⁷⁵⁹ *Levante*, Valencia, 29 de julio de 1972

En otro de sus lados, unas líneas de Vicente Blasco Ibáñez:

Cuando toda la huerta dormía aún, ya estaba a la indecisa claridad del amanecer, arañando sus tierras queridas.



Octavio Vicent, de antecedentes labriegos valencianos, debió sentirse estrechamente vinculado al modelo representado por el padre: un labrador valenciano vestido con las tradicionales alpargatas, calzón corto, camisa que deja el pecho descubierto, fajín a la cintura y la cabeza cubierta por la clásica barretina. Lleva la azada sobre el hombro y sobre la espalda una vistosa manta que llega hasta el suelo. Del mismo modo, Carmelo Vicent transmitió en esta obra a su primogénito la admiración por el escultor helénico. La referencia histórica al cultivo citrícola viene dada porque desde 1517 los vecinos de Alzira comenzaron con el cultivo de la naranja.

El monumento hecho por Octavio Vicent en Alzira cambia algunos detalles respecto a su progenitor. Así, adelanta visiblemente el pie derecho y mira al lado izquierdo. Tanto la actitud del *Labrador Naranjero* valenciano de Alzira como la obra realizada por Carmelo Vicent hunden sus raíces en la escultura helénica policletiana, especialmente en su *contrapposto* similar al *Doríforo*. La expresión severa del labriego nos remite a los retratos romanos del Alto Imperio,



cuya idealización deja entrever rasgos propios de la fisonomía ajada del labriego a causa de la edad y del duro trabajo.

Por su parte, la imagen que remata el obelisco representa una diosa de la fertilidad agrícola. El propio escultor utiliza con valor sinonímico ora

a Ceres, ora a Cibeles, ora a Pomona. Llegados a este punto, tenemos serias dudas sobre la interpretación del árbol al que la figura femenina se está asiendo y a quién representa verdaderamente. El primer problema que nos encontramos aquí es el propio árbol. Las hojas representadas en el monumento no se corresponde con las elíptico-lancetadas, agudas y peciolos provistos de alas estrechas, propias del naranjo. Más bien se aproxima a las hojas oblongas y tallos retorcidos propios del granado, fruto asociado a Proserpina, hija de Ceres. Tanto un árbol como otro pertenecen a las estaciones otoñal e invernal, de finalización del ciclo agrícola. *Ítem* más: hemos encontrado que los frutos parecen estar abiertos tal como si de una granada se tratase.



Por otro lado, la representación de Ceres no se corresponde con la que Octavio Vicent pudo dibujar en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. En cambio, se ajusta más al modelo tradicional de la Proserpina clásica y de la Pomona que encontramos en otras representaciones del escultor. Sea como fuere, Octavio Vicent quiso simbolizar un canto a la fertilidad del agro. La figura femenina aparece de pie y de frente, con un ligero *contrapposto*. El escultor vuelve a hacer



uso del recurso de los paños mojados, que traslucen la anatomía de las extremidades femeninas, mostrando semejanzas con el relieve de Galo Sopena, ambas inspiradas en la Venus de Milo. Algunos autores la han definido a ésta como Venus Victrix, ya que en su mano se cree que debió llevar una manzana dorada regalada por Paris. Por este motivo, creemos que Octavio Vicent la representó también como una Pomona. Los brazos al igual que en aquélla parecen perdidos, ya que si bien en la Venus de Milo no existen ya, en la figura de Octavio Vicent están escondidos tras el árbol.

En el lado derecho del labrador, siempre siguiendo su punto de vista, se encuentran los escudos de las ciudades de Alicante, Valencia y Castellón. Una filacteria inferior recoge el nombre de cada una de estas ciudades. El escudo de la ciudad de Alicante está representado sobre ondas marinas, sobre las cuales se yergue un castillo con tres almenas y puerta cerrada. Vicent eliminó el collar de la Orden del Toisón de Oro que envuelve la heráldica. Encima del torreón un escusón con la corona de las cuatro barras y las letras A y L a la diestra, y L A a la siniestra simbolizan el origen de la ciudad de Alicante, *Akra Leuka Lucentum Alicante*. El escudo que mira a su espalda está dedicado a la ciudad de Valencia. En este caso Vicent ha omitido las dos letras "L", cada una de ellas a ambos lados del escudo, que simbolizan el título de "dos veces leal" que le otorgó el rey Pedro IV el Ceremonioso. Sí ha preservado en cambio la corona de barras de los reyes de la Corona de Aragón y la figura del murciélago en su frontispicio. El escudo de Castellón, a la izquierda del labrador, está dividido en dos mitades. La inferior, con las cuatro barras de la Corona de Aragón. La superior, un castillo en alusión a la denominación de la ciudad rematado por tres almenas. Al timbre, una corona abierta.

Sobre el escudo de Valencia y a media altura del obelisco, se encuentra el escudo de la villa de Alzira. Dividido en cuatro palos de gules, brochante una llave en faja. La llave se encuentra en posición horizontal para dar a entender que si no se atravesaba la villa de Alzira pasando por sus puentes habidos a ambos costados del río Júcar, no se podía recorrer el antiguo Reino de Valencia. Desde su fundación por Jaime I, el escudo lleva las siglas "FF", estando cada una de esas dos letras a cada lado. Octavio Vicent suprimió la corona real abierta al timbre.

6.25.- RELIEVE DEDICADO A JAIME I

Bronce, 136 x 108 cm, Plaza de la Constitución (anteriormente en plaza Cassassús), Alzira. (1972). Existe una reproducción en el Museo de Nules (Castellón).

La realización de esta obra fue un encargo del propio ayuntamiento alzireño con motivo del septuagésimo aniversario de la muerte del insigne monarca aragonés (Montpellier, 2 de febrero de 1208 - Alzira, 27 de julio de 1276).



El relieve dedicado al fallecimiento del Rey Don Jaime I ensalza la figura del conquistador aragonés del Reino de Valencia. La vinculación del monarca con la ciudad de Alzira está sobradamente documentada: en efecto, la relación de Jaime I con la localidad aún algunos de los acontecimientos más destacados de la vida del rey aragonés con la propia historia de la villa alzireña. Así, los privilegios, concesiones y la propiedad de las aguas de la Acequia Real del Júcar fueron concedidos a esta población de la Ribera Alta por orden del monarca. Así mismo, hubo sido en esta localidad donde Jaime I pasó largas temporadas y abdicaría en favor de su hijo, el futuro rey Pedro III de Aragón.

La Casa de L´Olivera era la residencia habitual en donde Jaime I se hospedaba durante sus estancias en la villa. Por lo que a los días anteriores al óbito respecta, el rey enfermó en Alzira camino del monasterio tarraconense de Poblet, y fue en esa casa donde falleció el 27 de julio de 1276, a los sesenta y tres años.

Sus restos mortales fueron trasladados a la Catedral de Valencia. Allí recibió sepultura en el Altar Mayor. Sin embargo, en mayo de 1278, su hijo Pedro III el Grande ordenó depositar su cadáver en el monasterio de Poblet, ya que era voluntad de Jaime I descansar en ese cenobio cisterciense. Empero, no obstante, tras la desamortización de Mendizábal, el monasterio quedó abandonado y los restos mortales de Jaime I fueron trasladados en 1853 a Tarragona, donde le fue construido un panteón en la parte posterior de la Catedral, inaugurado en 1856. Con el arribo del año 1952, finalmente descansaron en Poblet.



Boceto del relieve

ESQUEMA COMPOSITIVO E ICONOGRAFÍA

El panel dedicado a la muerte de Jaime I tiene una composición rectangular, alzado sobre una alberca.

La realización de este relieve sería paralela a otro de temática similar, la "Virgen de los Difuntos", que acabaría posteriormente en 1997 y sería ubicado entre los relieves de la actual Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

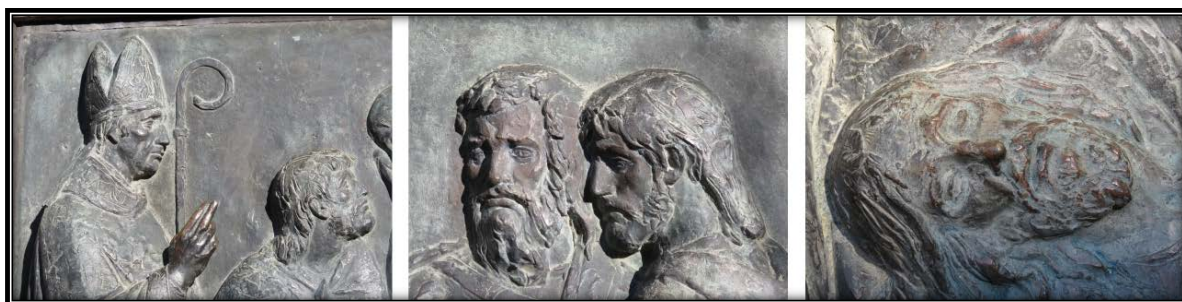
La técnica del escultor para el panel dedicado a la muerte de Jaime I se decanta por el uso de la cera rojiza, apropiada para la fundición en bronce, y con ese material realizó un boceto previo. Su gradación varía desde el altorrelieve al *schacciato* donatelliano.

Dado que la composición guarda similitud con un Santo Entierro, Octavio Vicent podría haber interpretado el sepelio del monarca aragonés como un híbrido entre la temática histórica y el esquema compositivo sacro. Se trata por tanto de una disposición renacentista en forma de "C", alrededor del eje formado por la cama y el cuerpo yacente de Jaime I.

Debajo del relieve en bronce existe un friso con la siguiente inscripción: "*El rey D. Jaime recibió el viático en Alzira poco antes de morir vistiendo el hábito de San Bernardo y renunciando a la corona el 27 de julio de 1276*".

El hecho de que Jaime I fuese ataviado con el hábito cisterciense se debe al hecho de que el monarca vivió sus últimos días en Alzira, localidad en donde falleció San Bernardo Mártir, príncipe y diplomático andalusí. En efecto, Ibn-Ahmet Al-Mansur (Carlet 1135 - Alzira 1181) fue hijo de Almanzor, emir de la taifa de Carlet. En el año 1156, el futuro San Bernardo fue enviado como embajador a la corte del rey de Aragón, que entonces se encontraba en Barcelona, el rey Ramón Berenguer IV, dado que éste tenía en su poder a un grupo de prisioneros de guerra cuya liberación se solicitaba por parte sarracena. Sin embargo, en su regreso a tierras valencianas, San Bernardo se detuvo en las proximidades del monasterio cisterciense de Poblet. Tras pernoctar dos días en el cenobio, despidió a su criado e ingresó en la Orden del Cister, siendo bautizado con el nombre de Bernardo. No sería hasta la llegada de 1181, cuando San Bernardo regresó a la taifa valenciana con la intención de evangelizar a su familia. Su hermano Almanzor, que había sucedido a su padre en el emirato, se opuso a la predicación y mandó perseguirle,

sin poder evitar que se convirtiesen al cristianismo sus dos hermanas Zaida y Zoraida, que fueron bautizadas con los nombres de María y Gracia. Fueron arrestados en los arrabales de Alzira, donde se habían ocultado y se les dio muerte el día 21 de agosto de ese mismo año 1181. Veintisiete años después nacería Jaime I, y la relación de éste con San Bernardo Mártir y, al tiempo, con la Orden del Cister, pasa por sus últimos años en la ciudad de Alzira.



Detalles del relieve

Los diversos planos del esquema compositivo se distribuyen entre el altorrelieve de las figuras del Rey Don Jaime y el obispo de Huesca, hasta el *schacciatto* de la plañidera.

Está integrado por siete figuras, seis de las cuales están de pie. Éstas últimas están distribuidas en cuatro grupos. El eje central lo constituye Sibila de Saga (Berga, 1240-Barcelona, 1320). Está documentado que esta dama se mantuvo al lado del rey desde el 26 de enero de 1274 y que le acompañó en sus últimos momentos. De acuerdo con el *Llibre dels Fets*⁷⁶⁰ o Crónica de Jaume I, -su biografía-, fue Sibila el último amor del gran rey.⁷⁶¹ En el relieve de Octavio Vicent, la encontramos ataviada con un tocado bajomedieval. Sibila de Saga abre los brazos para exclamar su dolor al tiempo que cobra protagonismo porque el espacio en su derredor está realzado por un vacío que la envuelve.

En la parte derecha del relieve, un grupo de dos personas cierra el conjunto. Ataviadas con uniformes militares, representan a dos de los hijos legítimos de Jaime I habidos con Doña Violante de Hungría (Hungría 1215-Huesca 1251): Pedro III el

⁷⁶⁰ AA. VV.: *Llibre dels Fets de Jaume I*. Catarroja / Barcelona, Afers, 1995.

⁷⁶¹ SIMÓ SANTONJA, V.: *Jaime I, Rey de Valencia*. Valencia, Diputación, 1976.

Grande (Valencia 1240-Villafranca del Penedés, 1285) y Jaime II de Mallorca (Montpellier, 1243-Ciudad de Mallorca, 1311).

En el lado opuesto, el obispo de Huesca cierra el conjunto. El citado obispo impone el sacramento de la extremaunción, otorgando así la bendición cristiana al monarca. La figura de este obispo no es en absoluto baladí. En efecto, por aquél entonces ostentaba el pontificado oscense el sobrino de Jaime I, Jaime Sarroca (1273-1290), a quien se les atribuye la redacción material de la crónica de Jaime I.⁷⁶²

Las dos restantes figuras, en la mitad izquierda del relieve, están formadas por una plañidera en *schacciato* y por una figura masculina que abraza a Jaime I, yacente, mientras contempla el llanto de su acompañante. Probablemente, esta figura masculina sea Don Fernando Sánchez de Castro (c.1241-1275), nacido de las relaciones extramaritales de Jaime I con Doña Blanca de Antillón.⁷⁶³ Por su parte, la plañidera no es otra sino la propia Blanca de Antillón, que además lleva un yelmo en una mano, lo que concuerda con las aspiraciones de ésta para poner a su hijo en puestos de responsabilidad cerca de su padre, al cual se le acabaría rebelando, hecho que le costó la vida al hijo bastardo.

La composición nos recuerda lejanamente a modelos renacentistas, en concreto a la *Última Cena* de Leonardo da Vinci, sobre todo la figura central de Sibila de Saga. Esta composición la semejaría a la que Octavio Vicent realizaría en la que sería su *opus magnum* póstumo en el relieve dedicado a *Hospital* de 1996, uno de los paneles que conforman el conjunto de las puertas de acceso a la Basílica de Nuestra de los Desamparados de Valencia.

⁷⁶² DURÁN GUDIOL, A.: *Los obispos de Huesca durante los siglos XII y XIII*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1994, pp. 104 y ss.

⁷⁶³ ELIPE SORIANO, J.: "Fernando Sánchez de Castro desde la cronística: Política mediterránea y rebelión de un hijo bastardo de Jaime I". En: *Aragón en la Edad Media*, XXIV, 2013, pp.169-189.

6.26.- ALTAR MAYOR. IGLESIA ARCIPRESTAL DE XIXONA

Piedra caliza de Córdoba y bronce. Dimensiones: 17'9 m de altura. Proporción de la superficie: 9 x 15 m en disposición vertical, coronado por un arco de medio punto. (1972 / 1976).

En la Iglesia Arciprestal de Jijona hubo en realidad tres Altares Mayores. El primero, el más antiguo, denominado Altar Mayor Privilegiado, fue construido en el primer tercio del siglo XVIII, durante el lustro 1735-1740. Así, en el libro de visitas



Altar anterior a 1936

parroquial del año 1762, en el que se relata la visita del arzobispo de Valencia, el zamorano Andrés Mayoral, se le presentan a la máxima autoridad del clero secular para su inspección, todos los altares, fundaciones y material de culto. Y, en efecto, aparece consignado el Altar Mayor Privilegiado, que se encontraba en uso en aquél año. En 1814, en el Acta Municipal de Jijona, se hace constar que se dora el retablo por un prestigioso imaginero valenciano ignoto.⁷⁶⁴

Este altar fue incendiado la noche del 26 de julio de 1936, convertido en astillas y llevada su leña al Pla de Cañavate, donde ardió todo en una inmensa hoguera y fue convertido en ceniza. Este altar primigenio, -que como se ha visto es de origen lignario-, había sido pagado con el abono de *sisas* con el que se gravaban los principales artículos comestibles. Un impuesto que fue soportado sin rechistar por los jijonencos.⁷⁶⁵

⁷⁶⁴ GALIANA CARBONELL, F.: "Los tres altares mayores habidos en la Iglesia Arziprestal de Jijona". En: *Programa de las Fiestas de Invierno*. Xixona, Asociación Cultural y Festera de Heladores, 1993. (La iconografía de este altar primigenio era la misma que el altar reconstruido en el año 1948. Este altar fue nombrado y ensalzado en el Diccionario "Geografía y descripción del Reino de Valencia", en su sección dedicada a la provincia de Alicante, redactado por el erudito alicantino Francisco Figueras Pacheco, pp.1-4).

⁷⁶⁵ *Ibidem*.

Acabada la contienda bélica, se habilitó nuevamente la iglesia como templo, pues durante los años de la Guerra Civil española había servido como mercado de abastos, y no quedaba nada de sus altares ni de las imágenes, ni de cualquier otro vestigio artístico sacro. Tan solo permanecieron los muros y paramentos de la iglesia, los arcos herrerianos y la escalinata que conduce al presbiterio, detrás de la cual se encontraba el Altar Mayor primitivo.⁷⁶⁶

Los primeros impulsos serios encaminados a la reconstrucción del altar corrieron a cargo de la primera Misión de Jijona del año 1941, que predicó el jesuita P. Ginés Muñoz y otro religioso de la misma Orden. Al año siguiente, en 1942, una familia jijonense sufragó los gastos de la recomposición de la Capilla del Sagrario. Por fin, con la llegada de 1947, fue nombrado alcalde de la localidad Dámaso Sirvent García. El máximo edil dio un gran impulso a la erección del nuevo altar, y se nombró la primera Junta de reconstrucción del templo. A ella le encargó Dámaso Sirvent, previo asesoramiento, la reproducción exacta del retablo destruido en 1936, sirviendo de modelo una fotografía, con la que se rehízo de nuevo siguiendo el diseño exacto. Fue designado para este proyecto el imaginero valenciano Carmelo Vicent Súrria. Éste venía avalado por sus méritos. El escultor ya era entonces catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y estaba en posesión del Primer Premio Nacional de Escultura, amén de otros galardones y distinciones.⁷⁶⁷

Las obras de escultura, modelado, iconografía y orientación del retablo duraron quince meses. Además de Carmelo Vicent, intervinieron varios grupos de cualificados artistas; entre ellos, José Sanmartín Castell, maestro de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia y Vicente Balaguer Alambra, policromador de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Todos ellos ayudados por dieciséis operarios. En su talla intervinieron ocho tablistas y cinco carpinteros.

⁷⁶⁶ *Ibidem.*

⁷⁶⁷ *Ibidem.*

Este altar se terminó en el mes de julio de 1948. El montaje del mismo costó cerca de dos meses.⁷⁶⁸



Altar realizado por Carmelo Vicent Súrria

El Altar estaba compuesto por las siguientes imágenes: en la parte central, la Asunción de Nuestra Señora, titular de la Iglesia Arciprestal; en los laterales, entre columnas, los cuatro grandes Doctores y Padres de la Iglesia. En los nichos que corresponden al Evangelio, San Ambrosio de Milán, en la parte inferior; San Atanasio, en la superior; y en los nichos de la Epístola, San Agustín, en la parte inferior, y San Cristóbal, en la superior. En el segundo cuerpo, en su nicho central, el segundo titular de la parroquia, San Bartolomé Apóstol; mientras que en los pilares laterales, San Gregorio, cardenal y obispo de Ostia y San Roque. Coronaba el retablo un relieve que representaba a Dios Padre, enmarcado en un motivo ornamental. Las figuras de los Padres y Doctores de la Iglesia, y las de San Gregorio

⁷⁶⁸ *Ibíd.*

y San Roque, eran de tamaño natural, mientras que la de los titulares de la Parroquia Arciprestal, la Virgen de la Asunción y San Bartolomé, tenían una altura de 1,80 metros. El expositor estaba en el mismo centro del altar para la adoración del Santísimo Sacramento; era una filigrana ricamente tallada y policromada con una imagen de Cristo Salvador de medio cuerpo, pintada al óleo por Tomás Fabregat, profesor de Dibujo. Como asesor artístico y técnico intervino Francisco Mora Berenguer, nacido en Jijona, a la sazón arquitecto municipal del Ayuntamiento de Valencia.⁷⁶⁹

El Altar, copia del primitivo, se realizó con dorados a fuego e imágenes policromadas. Costó 300.000 pesetas. El retablo era totalmente de madera, cuya materia prima necesitó 30 metros cúbicos disponibles para la talla. El número de piezas que lo componían para su armazón y engarce eran 360. El decorado fue estofado en pan de oro, de 22'5 quilates, y fueron invertidas aproximadamente 20.000 hojas del noble metal áureo.⁷⁷⁰

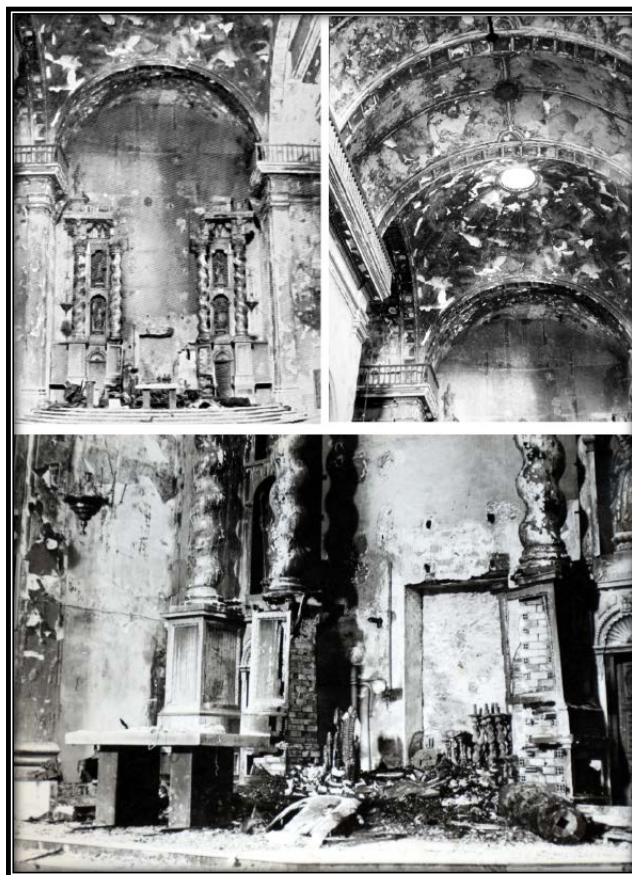
La inauguración tuvo lugar el 22 de agosto 1948. Asistió al acto el obispo de Teruel, León Viñuendas, acompañado por las autoridades civiles y eclesiásticas, encabezadas por el alcalde de Jijona, Dámaso Sirvent, y el Arcipreste Antonio Puig Montó, la banda de música y los feligreses. Se celebró una misa pontifical, presidida por el prelado de la diócesis turolense, con la intervención del coro y la orquesta local, dirigidos por su batuta titular Antonio Hernández Mira. Se interpretó la *Misa Pontifical* de Lorenzo Perossi, previamente a la consagración del nuevo Altar Mayor.⁷⁷¹

⁷⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

⁷⁷¹ Con el arribo de la encíclica papal *Motu Proprio*, promulgada por el pontífice Pío X el día de Santa Cecilia de 1903, en donde se prohibía en las iglesias la ejecución de toda aquella música paralitúrgica que no estuviera basada en el Canto Gregoriano, el propio pontífice recomendó la interpretación de las obras de Lorenzo Perossi en los templos católicos. El compositor *cecilianista* Lorenzo Perossi era entonces director musical de la Capilla Sixtina desde 1898. Perossi tuvo una influencia enorme en toda la música religiosa católica, hasta la llegada del Concilio Vaticano II. (cfr.: BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandía (1881-1936)*. Gandía, Ajuntament de Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2002, pp. 175 y ss.

Sin embargo, el retablo solo duró veintitrés años. El 4 de octubre de 1971, sobre las nueve de la noche, se declaró un voraz incendio provocado por un cortocircuito en la Iglesia Parroquial de Xixona, que provocó la práctica destrucción del Altar Mayor, obra de Carmelo Vicent. El incendio, pese a iniciarse a las nueve, no fue alertado hasta las doce de la noche. Al día siguiente, visitaron la Iglesia Parroquial el alcalde y el arquitecto municipal, José Ibáñez Baldó, a la sazón presidente del Colegio de Arquitectos de Alicante. Una primera valoración de los daños por parte del arquitecto municipal aparece publicada el 6 de octubre en el diario *La Verdad* de Alicante. Respecto a este altar solo quedaron las cuatro columnas salomónicas, y cuatro de las ocho imágenes que había en el retablo. De los dos patronos, San Sebastián y San Bartolomé, solo el primero se libró del fuego. Era entonces párroco de la iglesia Francisco Munuera Morales, quien llevaba tres años en el cargo.⁷⁷²



Altar tras el incendio

⁷⁷² *La Verdad*, Alicante, 6 de octubre de 1971.

El arquitecto municipal ya formó parte de la Comisión para la reconstrucción del Altar tras la Guerra Civil cuando en aquella ocasión sufrió un primer incendio. Se retiró de la misma en 1943 tras saber que el Retablo se haría de nuevo en madera y no en piedra; puesto que Ibáñez Baldó no quería hacerse responsable:

Ya formaba parte de la Comisión parroquial cuando se erigió la iglesia tras la guerra; incluso hice algún boceto del retablo. Pero me retiré de la Comisión al adoptarse la decisión de hacer éste de madera; sabía el peligro que entrañaba y no quería cargar con aquella responsabilidad.⁷⁷³

Tras un estudio, el arquitecto municipal evaluó los daños colaterales y los redujo a la posibilidad de que se viese afectado el testero, porque es el que sufrió un calor más intenso. Calculó que el nuevo retablo costaría tres millones de pesetas.⁷⁷⁴ De hecho, el nuevo retablo que realizaría Octavio Vicent se presupuestó en 2.350.000 pesetas.

El propio José Ibáñez Baldó elaboró un proyecto de reconstrucción de la Iglesia Arciprestal de Xixona, firmado el 7 de octubre de 1971. En el citado proyecto, el presupuesto ascendía a 715.232'44 pesetas, pero no incluía la reconstrucción del Altar Mayor.⁷⁷⁵ Ocho días después, el 15 de octubre de 1971, se creó la Junta Pro Restauración de la Iglesia Arciprestal de Xixona. El obispo de la diócesis levantina visitó la parroquia incendiada dos días después, el 17 de octubre de 1971, y fue recibido por el concejal Prado.⁷⁷⁶

El día 15 de octubre, a las ocho de la tarde, tuvo lugar una reunión en los locales de la academia escolar para formar la Junta de Restauración del Templo en la cual se encontraban representantes de todas las entidades y miembros relevantes de la ciudad de Xixona. Don Francisco Munuera dio comienzo a la sesión. Se disponían ya de 600.000 pesetas para la reconstrucción que sumadas a las 200.000 pesetas donadas por el Ayuntamiento ya hacían un total de 800.000. La restauración de la Iglesia Parroquial comenzó por la nave central, retirando el yeso para hacer

⁷⁷³ *Ibíd.*

⁷⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁷⁵ Archivo Parroquial de la Iglesia Arciprestal de Jijona, carpeta Altar Mayor, subcarpeta presupuesto de rehabilitación, 7 de octubre de 1971.

⁷⁷⁶ DELGADO, M.: *La Verdad*, Alicante, 17 de octubre de 1971.

un nuevo enlucido. Tras este primer paso, se restauraría la Capilla de la Comuni3n y la Sacristía, las cuales no fueron dañadas por el incendio sino por el humo y el calor del mismo. Tras la charla del párroco Francisco Munuera, se procedió a formar la Junta de Restauraci3n. El citado organismo qued3 constituido de la siguiente manera y con las comisiones que detallamos a continuaci3n:

La primera, Comisi3n de presupuesto, formada por Antonio Ibáñez Mira, Roberto Soler, Juan Aracil, Godofredo Candela, Manuel Climent, Pascual Sanchis, Manuel Jerez y el director del la Caja de Ahorros del Sureste.

La segunda, Comisi3n T3cnica, estuvo formada por Antonio Ibáñez, arquitecto, Jos3 Colomina, aparejador, Vicente Verdú, Rafael Doménech, Daniel Jerez, Alfredo Serra, Gast3n Muleo, Jos3 L3pez Mira, Concepci3n Sirvent, Ángel Ferris Sanchis y Adolfo Miralles Mira.

La tercera, dedicada a Relaciones P3blicas, estuvo integrada por Arturo Sirvent Miralles (alcalde de la ciudad), Roberto Cremades Monerris, Fernando Galiana, Antonio Cremades, Arturo Sanchis, Francisco Sirvent, Amadeo Lario, María Rovira, Fernando Llorens Rej3n, Jos3 Mira Forcada, y Jos3 Llorens.

La Comisi3n de Informaciones, estuvo constituida por Manuel Delgado, María Teresa Girones, Amalia Pic3, Francisco Jim3nez, Eduardo Barrachina, Antonio Monerris y Alfonso Soler.

La Comisi3n de Medios de Recaudaci3n la formaron Francisco Ibáñez, Teresa Soler Galiana, Pilar Planelles, Encarnaci3n Monerris, Enrique Mira, Antonio Bernab3u, Jos3 L3pez Mira, Virgilio Pic3, Ángeles Sirvent, Irene Mira, Federico Mira, Fernando Ballester, Ricardo Gisbert, Luisa Cremades Monerris, Gloria Galiana, Concepci3n de Caso, Don Alberto L3pez Mira, Concepci3n Gisbert y Concepci3n Sirvent.⁷⁷⁷

La Junta Parroquial contrat3 a la empresa jijonenca de Manuel Jerez Galiana, quien present3 un presupuesto de obras que ascendía a 1.370.247'34 pesetas. En

⁷⁷⁷ *Ibíd.*

dicho presupuesto, presentado el 10 de diciembre de 1971, no se incluía la construcción del Altar Mayor por parte del escultor Octavio Vicent; pero sí contenía los trabajos previos necesarios para la instalación de dicho Altar.⁷⁷⁸

El presupuesto del Altar Mayor superaría los 2.000.000 de pesetas. Tanto el presupuesto, como la idea general sobre la futura disposición del Retablo, serían aprobados por la Junta de Restauración del Templo Parroquial.

La persona encargada de poner en contacto al párroco Francisco Munuera Morales y al escultor Salvador Octavio Vicent Cortina fue José H. Verdú Candela, jijonenco y alumno de Octavio Vicent en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Llegó a ser profesor de la Universidad Politécnica de Valencia. Fue el párroco quien le pidió al escultor que no hiciese una reconstrucción *ad pedem litterae*. Munuera quería dejar en el Retablo una lección de Teología y, por consiguiente, un monumento artístico que sirviera de lección cultural.⁷⁷⁹

A Octavio Vicent, al igual que su progenitor, ya le avalaban sus méritos como académico y catedrático. En aquél momento estaba realizando el *Monumento al Labrador* en Alzira, y contaba con un bagaje de obras religiosas como La Virgen de los Desamparados y los Ángeles de la Real Basílica de Valencia, el Cristo de las Parroquia de San Sebastián de Valencia y el Vía Crucis Monumental de Managua.

El material utilizado debía ser el más noble y duradero posible, según la voluntad del comitente, porque quería que la composición explicase ante el pueblo la principal lección de la vida cristiana. Se pensó, pues, en la piedra caliza, semejante al mármol, ya que en ese caso tendría que haber sido traído de Italia, lo que hubiese incrementado el presupuesto. Se tenía que obrar pensando que el Altar que antes existía era de tipo barroco y policromado, y que pasar a otra tipología sería un cambio muy grande y no sería comprendido por los fieles. El propósito en esta ocasión es que el Altar perdurase el mayor tiempo posible.⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Archivo Parroquial de la Iglesia Arciprestal de Xixona, carpeta de Daniel Jerez Galiana, contratista de obras, domicilio profesional Avenida José Antonio nº 39 de Xixona.

⁷⁷⁹ *La Verdad*, Alicante, dossier del 23 de agosto de 1974.

⁷⁸⁰ *Ibíd.*

El 11 de noviembre de 1971 se firmó el contrato para la construcción del Altar Mayor. Las partes contratantes fueron el escultor Octavio Vicent y, por parte de la Junta Parroquial, Arturo Sanchis Sirvent. Actuó como avalista Roberto Soler Cortés. El presupuesto ascendió a 2.550.000 pesetas, desglosado de la siguiente manera:

| | |
|---|--------------------------|
| Trabajos previos, modelado, talla e imprevistos | 1.300.000 pesetas |
| Piedra y transporte al taller | 500.000 pesetas |
| Colocación y transporte del retablo | 200.000 pesetas |
| Fundición en bronce de la Virgen y ángeles | 300.000 pesetas |
| Chapado del frontis y mesa | 250.000 pesetas |
| TOTAL | 2.550.000 pesetas |

Por lo que a la forma de pago de las cantidades presupuestadas respecta, ha menester apuntar que a la firma del contrato se entregarían 800.000 pesetas a cuenta del presupuesto total a Octavio Vicent. Posteriormente, le serían abonadas 400.000 pesetas una vez se hubiere realizado la fundición de la Virgen y de los Ángeles, cuyas estatuas habrían de ser depositadas con anterioridad al mes de agosto de 1973 en la Iglesia Parroquial de Jijona. Otras 300.000 pesetas, una vez depositado el Retablo pétreo en el templo. El resto, 400.000 pesetas, se pagarían al completar la obra y su colocación.

Según publicó el periódico *La Verdad* de Alicante, -el cual incluyó un suplemento extraordinario de las fiestas de Moros y Cristianos de Xixona-, Octavio Vicent estaba trabajando en la realización de un primer boceto que debía ser aprobado para comenzar la reconstrucción del Altar Mayor,⁷⁸¹ una información que compartió la revista *Guai*.⁷⁸² En julio de 1972, Octavio Vicent estaba ultimando el boceto definitivo; en donde ya había diseñado el Retablo con una altura aproximada

⁷⁸¹ DELGADO, M.: Suplemento de las fiestas de moros y cristianos. *La Verdad*, Alicante, 21 de julio de 1972.

⁷⁸² SOLER COLOMA, A.: "Preguntas y respuestas. Don Francisco Munuera Morales". Revista *Guai*, Xixona, septiembre de 1972.

de tres metros. Hasta esa fecha se habían recaudado 4.200.000 pesetas, aunque este pecunio incluía la reconstrucción del conjunto arquitectónico, en la que trabajaban quince personas.⁷⁸³ La Iglesia se abrió al culto el domingo 1 de octubre de 1972. Los donativos ciudadanos fueron tan generosos y abundantes que la Iglesia Católica no tuvo necesidad de vender ninguna de sus propiedades en Xixona, a saber: el Cine Patronato, el campo de fútbol y la academia.⁷⁸⁴

De acuerdo con el contrato, el retablo debería estar finalizado y colocado antes del 15 de julio de 1974.⁷⁸⁵ El 14 de agosto de este año Octavio Vicent recibió 500.000 pesetas, según factura que obra en nuestro poder. Al día siguiente, el 15 de agosto, el Orfeón alcoyano, bajo la dirección del maestro Gregorio Casasempere dio un concierto con motivo de la colocación definitiva de los primeros fragmentos del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia Parroquial.⁷⁸⁶ El día 23 de estas mismas calendas, el periódico *La Verdad* de Alicante publicó una entrevista con Octavio Vicent, quién refiere que la segunda parte del retablo estaría finalizada y emplazada en su ubicación definitiva el 15 de agosto de 1975.⁷⁸⁷ Ante el retraso de un año, el párroco, Francisco Munuera Morales manifestó su malestar en un artículo titulado "Lentitud", ya que hubieron de traer el material pétreo de la ciudad de Séneca.⁷⁸⁸

De acuerdo con la documentación que obra en nuestro poder, sabemos que el Retablo necesariamente tuvo que estar acabado antes del 10 de octubre de 1979, fecha en la que se realizó de manera manuscrita un balance de gastos e ingresos generados entre los años 1971 y 1979. En el citado balance se especifica que el coste del Retablo ascendió a 2.200.000 pesetas. No disponemos de ningún otro documento que verifique la finalización del altar.

⁷⁸³ DELGADO, M.: Suplemento de las fiestas de moros y cristianos. *La Verdad*, de Alicante, 21 de julio de 1972. Op. Cit.

⁷⁸⁴ SOLER COLOMA, A.: "Preguntas y respuestas. Don Francisco Munuera Morales". Revista *Guai*, Xixona, septiembre de 1972.

⁷⁸⁵ La documentación contractual se encuentra en la adenda documental.

⁷⁸⁶ AA. VV.: "Noticias jjonencas del mes de agosto". *Guai*, nº 30, Xixona, agosto de 1974, p. 2.

⁷⁸⁷ *La Verdad*, Alicante, dossier del 23 de agosto de 1974.

⁷⁸⁸ MUNUERA MORALES, F.: "Lentitud". En: *Programa de fiestas de moros y cristianos*, Comisión de Fiestas, Xixona, 1975. Archivo de la Iglesia Parroquial de Xixona.

Sin embargo, según Francisco Baños, el Retablo quedó concluido en 1976. No obstante, su inauguración no se llevó a efecto hasta 1977, siempre de acuerdo con este mismo autor.⁷⁸⁹

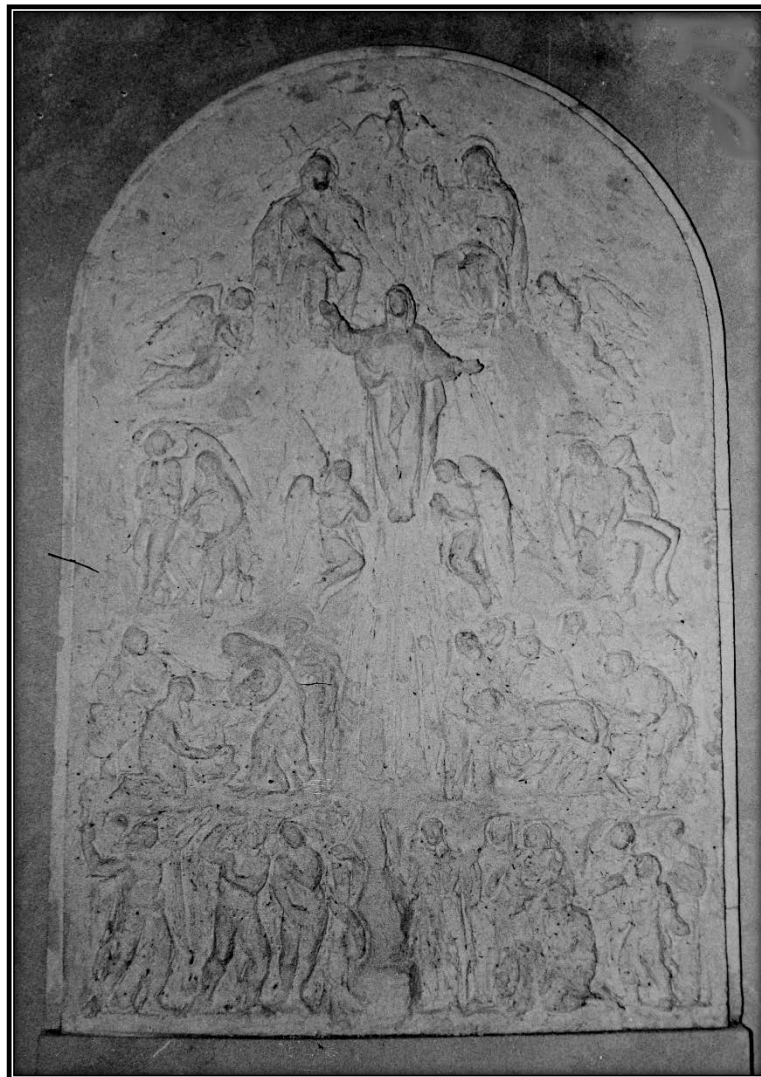
ESQUEMA COMPOSITIVO



⁷⁸⁹ BAÑOS, F.: "Retablo de la Parroquia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona. Obra de Octavio Vicent". En: *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1995, pp. 143-145.

El retablo está concebido como un magno relieve que abarcan, de manera variopinta, escenas que combinan el alto y el bajo relieve. La imagen central, de tres metros de altura, está dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, patrona de la ciudad, en bronce; también los Ángeles que la sostienen fueron realizados con el mismo material. Alrededor de la figura central se desarrolla la idea de la Redención, con los hechos históricos de la misma, expresados a través de más de veinte figuras de dos metros de altura cada una, en bajo relieve y en piedra caliza cordobesa.

El cuerpo inferior del retablo, correspondiente a la zona del zócalo, la nueva mesa de altar y las dos molduras que enmarcarían todo el conjunto, fueron realizados en mármol.



Boceto Altar Mayor. Octavio Vicent

El boceto sería primeramente plasmado en barro, vaciado en cera rojiza y pasado luego a escayola. El Retablo definitivo alcanza un peso aproximado de cincuenta toneladas, y contiene alrededor de cuarenta figuras. Según estimaciones del propio escultor, al ser de piedra caliza, su pervivencia aproximada oscilaría entre los dos mil y los tres mil años, es decir, más que la propia Iglesia. El escultor tuvo que habilitar un estudio especial, en Moncada, para realizar el proyecto. Fue el primer altar realizado por Octavio Vicent, y el más destacado entre su producción.

Distribuido en seis casetones a manera de hornacinas, desde la Expulsión del Paraíso hasta la Formación de la Comunidad Eclesial, Nuevo Pueblo de Dios, se exponen los momentos estelares de la Historia de la Salvación. De entre los recuadros, el párroco destacó los siguientes: El Paraíso, la Iglesia, Los Apóstoles junto al sepulcro de Nuestra Señora, La Anunciación y La Piedad, a la derecha y a la izquierda respectivamente de la imagen en bronce de la Asunción de María.⁷⁹⁰

ICONOGRAFÍA

El esquema básico de la estructura viene definido por dos frisos que ocupan la mitad inferior de la superficie total en los que se desarrollan diferentes escenas, conformando una disposición de continuidad narrativa. Su lectura tiene, pues, un sentido horizontal, con un orden espacial de izquierda a derecha.

La iconografía recorre la Historia de la Redención según la Biblia, desde la expulsión del Paraíso Terrenal de Adán y Eva, -por haber cometido el pecado original-, en el ángulo inferior izquierdo, en la zona basal, hasta el Misterio Asuncionista en la zona superior central bajo el arco de medio punto.

La primera escena del friso, por tanto, es la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Toda la disposición de las figuras en esta escena es frontal. El fondo deja entrever la caliza rústica del *non finito*, -en donde puede observarse el sistema de sacado de puntos para medir la profundidad del relieve-, frente a las imágenes pulidas. La composición de la escena está integrada por tres figuras, teniendo como eje central a Adán, quién se oculta su rostro, avergonzado, con la mano izquierda.

⁷⁹⁰ *La Verdad*, Alicante, dossier del 23 de agosto de 1974.

A la izquierda del espectador, el ángel indica con una mano de manera expeditiva la partida del Paraíso Terrenal, mientras con la otra sujeta una espada de fuego.

A la derecha del espectador, Eva, protege su sexo y sus senos con las manos, en una disposición que remite a Alessandro Botticelli. Al mismo tiempo, el modelo original de referencia es la Venus Capitolina de Praxíteles; aunque en el caso del relieve de Vicent el recato no está motivado por disponerse para ir al baño sino



como símbolo de contrición ante el pecado original. En el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid existía una copia en escayola a partir de la estatua original de mármol, la cual sirvió a Octavio Vicent para representar este modelo femenino.⁷⁹¹

Cierra el conjunto un árbol frutal que tiene enroscado en su tronco a la Serpiente helicoide. Mientras las figuras masculinas poseen un cierto tratamiento románico de los torsos, especialmente visible en Adán; Eva, por el contrario, no pierde la herencia clásica helénica, al tratarse de una Venus. La anatomía intercostal de Adán está emparentada con la pintura románica, concretamente con el arcosolio de la Iglesia de la Santa Cruz de Maderuelo, en Segovia. El paño que cubre la figura semidesnuda del Ángel, cincelado por franjas paralelas, denota también una cierta herencia románica. Por su parte, las extremidades superiores e inferiores de ambas efigies masculinas atisban el sesgo de Miguel Ángel.

El friso inferior se complementa con otra escena que representa El Pueblo de Dios, constituida por el pueblo creyente y en la que se incluye un conjunto de figuras que orientan su atención hacia el sacerdote que les instruye.⁷⁹² Octavio Vicent representó el concepto de La Iglesia Militante en relieve socavado. Es una compleja

⁷⁹¹ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, p. 168. Op. Cit.

⁷⁹² BAÑOS, F.: "Retablo de la Parroquia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona. Obra de Octavio Vicent". En: *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1995, pp. 143-145. Op. Cit.

composición integrada por siete imágenes, dispuestas en dos grupos. El eje de simetría está representado por una lozana mujer valenciana, a la manera de una *Madonna* con el Niño en brazos. El sopor en el que está sumido el infante muestra una disposición similar a la figura del dios Marte que Boticelli compone en su cuadro *Venus y Marte*, realizado hacia 1483. La figura masculina erguida que abraza a la mujer valenciana, probablemente un carpintero a tenor del atuendo que cubre sus



extremidades inferiores, un pantalón de trabajo, es así mismo una clara alusión a la Sagrada Familia, al encarnar éste a San José. Todas ellas ladean sus miradas y orientan sus pasos hacia el sacerdote con casulla que señala con el dedo índice de su mano izquierda la Asunción de la

Virgen. Esta imagen, por su iconografía, casulla de diácono y borlas, nos remite a San Vicente de Roda de Isábena, patrón de Valencia. Octavio Vicent, como puede observarse, hizo uso de una temática religiosa para plasmar la fe del pueblo valenciano.

Para completar la visión valenciana de esta hornacina, Octavio Vicent cinceló un labriego arrodillado que porta en su mano izquierda una azada, y en la derecha, sobre su rodilla, un sombrero de cáñamo, de agricultor levantino. El labrador cierra la composición en el plano inferior.

Hay un grupo individualizado de dos figuras que compensan la tensión centrífuga hacia el lado izquierdo de la escena y que está integrado por una madre con su hija conversando con displicencia, sonrientes. Los pliegues de sus ropajes y el *contrapposto* de las extremidades inferiores son claramente helénicos. Del mismo modo, el escultor no rehúnde el iris de ninguno de los rostros, con lo cual transmite un sesgo sereno, clasicista, en sus expresiones. Existe una cierta concomitancia temática con el relieve dedicado a la Ofrenda de los Infantes a la Patrona, ubicado en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, que Vicent realizaría como obra póstuma.

El segundo friso en altura corresponde al Sepulcro vacío de la Madre de Dios. En este panel, Vicent juega con el medio y el bajo relieve socavado. Es una escena compleja. La composición del conjunto está integrada por doce figuras, que representan a los Doce Apóstoles. El eje compositivo lo constituye el sepulcro de la Virgen, en derredor del cual hay tres apóstoles. La composición se puede dividir en tres secciones. Las figuras ubicadas en los extremos izquierdo y derecho, aunque en actitudes y miradas muy variadas, se complementan entre sí, cerrando el conjunto. Existen rasgos claros de primitivismo, presente sobre todo en la rudeza y tosquedad de las manos de algunos de los apóstoles; especialmente en aquellos que muestran las palmas de sus manos al frente y el que se las lleva a la cabeza. Por lo que a las actitudes respecta, los Apóstoles con las manos levantadas recuerdan a disposiciones franciscanas de Giotto di Bondone. En cuanto a la iconografía, Judas Iscariote ha sido sustituido por San Matías.⁷⁹³ Es probable que la figura más juvenil arrodillada junto al sepulcro en escorzo y en primer plano corresponda a San Juan evangelista; esta última nos remite a la figura femenina junto al fresco dedicado a la Muerte de Cristo de Giotto.

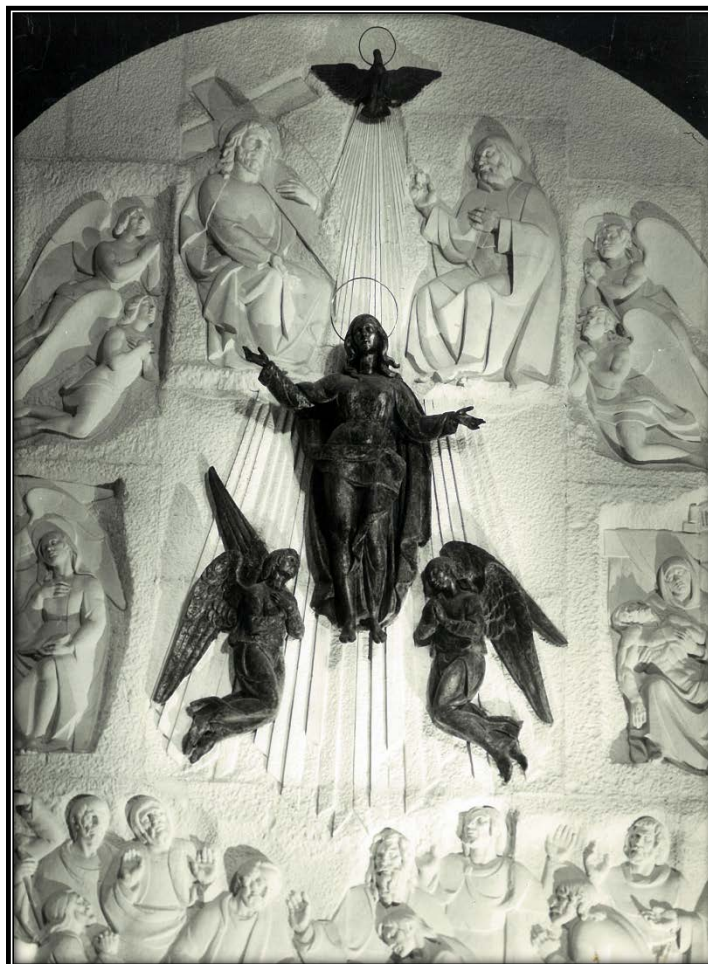


Algunas imágenes poseen indumentarias de inspiración clásica, romana, plasmadas también por Alessandro Botticelli en obras como la *Transfiguración de Cristo con San Jerónimo y San Agustín* del Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, en Roma, y la quinta escena de la serie "Conturbatio Moysi legis scriptae latoris", ésta última en el zócalo de la Capilla Sixtina, y que representa Moisés a punto de ser lapidado.⁷⁹⁴

⁷⁹³ Hechos (1, 12-26)

⁷⁹⁴ Recordemos que Octavio Vicent tuvo ocasión de contemplar estas obras en su visita a Roma.

Así, el Apóstol situado más a la derecha lleva una *toga togata*, como también el situado en el extremo izquierdo de la composición. Así mismo, también la figura que levanta las manos y detrás del Apóstol que contempla el Sepulcro vacío, arrodillado, posee otra toga romana. Al pie de la sepultura, el Apóstol cuya disposición es frontal, porta una estola, lo cual es un anacronismo y demuestra la inspiración variopinta de Vicent procedente de diferentes periodos historiográficos. Pese a los diferentes puntos de vista de las imágenes, la mayoría elevan su mirada hacia la escena principal que representa a la Madre de Dios en el la Gloria Celestial, perpendicular al sepulcro y enlazada con éste por medio de los haces de la luz proveniente del Espíritu Santo.



Inundada por la luz de la Gracia y siguiendo un eje vertical, sobre el centro superior encontramos el tema sustancial: la *Assumptio Beatae Mariae Virginis*. Es el Misterio de la Asunción de María. Aprobado como dogma por Pío XII, fue el Espíritu Santo quien encendiendo de supremo amor de María peregrina sobre la Tierra, hizo

que deseara ardientemente reunirse con el Hijo glorioso, disponiéndola así a conseguir dignamente, como coronamiento de sus privilegios, el de la Asunción en cuerpo y alma a la Gloria Celestial. Mas no terminó con la gloriosa Asunción la misión de María como asociada del Espíritu Santo en el misterio de la Salvación. Sumergida ahora en la contemplación gloriosa de la Trinidad bienaventurada, Ella sigue estando presente junto a todos los hijos de la Redención, siempre ungida en su nobilísimo oficio por el Amor Increado, alma y motor supremo del Cuerpo místico.⁷⁹⁵

Llegados a este punto, ha menester realizar una importantísima precisión, que el escultor Octavio Vicent respeta *ad pedem litterae*. Dado que la Asunción de María implica un cambio de estado de su cuerpo, el paso de la condición terrena a la condición gloriosa de la totalidad de la persona de la Virgen María, se encuentra unida al cuerpo espiritual y glorioso de su Hijo. Se trata de una anamorfosis. Por eso, dentro del regazo de la Virgen se adivina un joven con aureola en su cabeza y envuelto en una filacteria, que es en realidad Jesús. De hecho, los pies de la Virgen son los del joven Jesucristo:

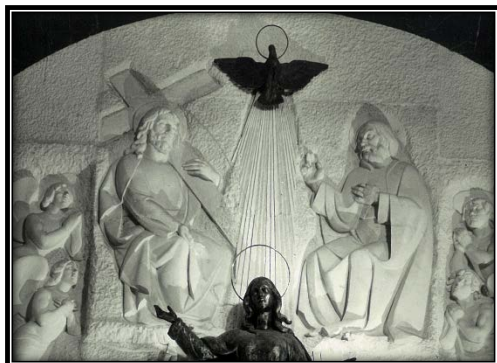
Más que de una nueva localización, se afirma un cambio de estado del cuerpo de María, y el paso de la condición terrena a la condición gloriosa de la totalidad de su persona, que se encuentra unida al cuerpo espiritual y glorioso de su Hijo.⁷⁹⁶

Las imágenes que conforman el misterio asuncionista están casi exentas, y son de clara inspiración renacentista. Conforman el eje compositivo de todo el altar. La efigie de la Virgen, flanqueada en su parte inferior izquierda y derecha por dos Ángeles en actitud dinámica y de adoración, es elevada a la Gloria Celeste. La figura central, dedicada a la Virgen, representa la doble idea de Asunción y Redención. La figura de María domina expresivamente todo el contexto por su etérea disposición y gesto, cuyos brazos abiertos en un modulante ritmo semidiagonal, simbolizan

⁷⁹⁵ MATEO-SECO, L. F.: "Teología Trinitaria: Dios Espíritu Santo", Madrid, ediciones Rialp, 2005, p. 285. (La cita la toma de la Constitución Apostólica *Munificentissimus Deus*, con la que el Papa de Pío XII definió el dogma católico de la Asunción de María el 1 de noviembre de 1950. Cfr.: Pío XII, Const. Apost. *Munificentissimus Deus*, 1.XI.1950)

⁷⁹⁶ BOURGEOIS, H., SESBOÛE, B., y TIHON, P. (SESBOÛE, B., S. J., dir.): *Historia de los dogmas. Tomo III. Los signos de la Salvación*. París, Desclée, 1995. (Traducción española: Salamanca, Secretariado Trinitario, 1996, p. 459).

tanto su entrega humilde al reino absoluto del Espíritu como su carácter mediador entre la divinidad y los hombres. Por su parte, los ángeles tienen una clara influencia botticelliana.



En la clave del arco de medio punto, acompañan al Espíritu Santo las otras dos formas de la Santísima Trinidad. Siguiendo la disposición iconográfica tradicional, encontramos a la izquierda del espectador al Hijo, a la derecha al Padre; y en el centro, en bronce, al Paráclito en forma de paloma, aprobada por la Iglesia como interpretación del Espíritu Santo desde el siglo XVIII.⁷⁹⁷ La Santísima Trinidad es acompañada por cuatro ángeles orantes en dos grupos de dos, cuya función compositiva es cerrar el conjunto. Entre ellos existe una clara isocefalia.

Tanto el grupo escultórico que representa la Asunción de la Virgen, como la Santísima Trinidad, están realizados siguiendo un plan compositivo renacentista, conformando cada uno de ellos un triángulo equilátero. Empero, no obstante, ha menester realizar otra precisión. La altura de ambos triángulos es común; esto es, está trazada sobre el mismo eje; ya que el haz de luces que inunda el Espíritu Santo conforma un triángulo isósceles con la figura de la Virgen, y funde ambos grupos, al tiempo que integra la figura asunta de María en la Gloria Celestial. Contribuye a éste efecto la elección del bronce como material escultórico para la representación del Paráclito y del Misterio Asuncionista.

A ambos lados de los Ángeles que acompañan a la Virgen, encontramos dos escenas de la vida de María insertas en casetones rehundidos. A la izquierda una Anunciación, también renacentista, concretamente del quattrocento; la Virgen sentada y llevando un misal en su regazo recibe la noticia del Ángel que se encuentra de pie. La Madre de Dios lleva la misma disposición que la *Annunciazione*

⁷⁹⁷ ÍÑIGUEZ HERRERO, J. A.: "La iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia Latina". En: *Scripta Theologica*, nº 30, 1998, vol. 2, p. 576. Pamplona, Facultad de Teología, Universidad de Navarra.

del políptico de terracota realizado por Andrea della Robbia en la cripta de Santa Maria degli Angeli de Asís, que Octavio Vicent debió contemplar, al igual que las obras de Il Giotto. El rostro del ángel, por su parte, demuestra una influencia botticelliana.⁷⁹⁸ Octavio Vicent ya realizó esta composición para la Iglesia de Aguas Vivas en Alzira.



A la derecha del espectador, encontramos una Piedad de clara alusión a la *Pietà* más clásica de Miguel Ángel, patente en la disposición del Cristo. En cuanto a la Virgen, demuestra una clara inspiración del gótico flamenco que no guarda relación con Miguel Ángel, sino que establece una similitud con la *Virgen de la Piedad* de Villeneuve-Les-Avignon, que Octavio Vicent debió admirar en el Museo del Louvre. En bajorrelieve, al fondo, la cruz con la inscripción INRI y la Sábana Santa. En lugar de representar la Piedad fuera de su contexto histórico, Octavio Vicent la sitúa en el monte Gólgota. El escultor realizó en 1965⁷⁹⁹ este mismo relieve en talla imaginera para el Paso Procesional de Nuestra Señora de la Piedad en el Iglesia de San José de los PP. Carmelitas de Burriana.



⁷⁹⁸ Véase Alegoría de la Fe. Capilla de los Uffizi (Catedral de Florencia).

⁷⁹⁹ El 12 de abril de 1965 tuvo lugar la bendición del Paso de la Piedad de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad, fundada el 16 de junio de 1963 por un grupo de antiguos alumnos del Colegio de los PP. Carmelitas en Burriana y con sede en la Iglesia de San José.

6.27.- VIRGEN DE LA PAZ

Madera de pino de Suecia. 1'60 m. Parroquia de la Virgen de la Paz. Cuenca. (1973).

Aunque Octavio Vicent reconoce en esta ocasión no haberse documentado sobre la iconografía mariana de la Virgen de la Paz, sin embargo el culto a esta advocación es muy popular en España y el orbe hispánico ultramarino, razón por la cual hemos creído conveniente hacer una breve introducción acerca del origen del mismo.



La celebración de Nuestra Señora de la Paz es una fiesta muy antigua. Data del año 1085, con la toma de la ciudad de Toledo por el rey castellano-leonés Alfonso VI. Cuando los musulmanes entregaron la ciudad, una de las cláusulas era el mantenimiento de la Mezquita Aljama para el culto islámico.

La esposa del monarca, la reina Doña Constanza, sin embargo, instauró el culto católico en dicha mezquita, ya que los cristianos consideraron indigno que, con la conquista de la ciudad, no les perteneciese la Catedral. Los musulmanes tomaron las armas, entendiendo que el rey Alfonso VI quebrantaba el tratado.

Cuando el monarca anunció que la catedral quedaría en poder de los musulmanes, tal y como había prometido, se produjo un acontecimiento extraordinario, que se interpretó en aquel momento como una señal divina. Los sarracenos enviaron

embajadores que se entrevistaron en Toledo ante Alfonso VI y prometieron devolver la catedral al culto cristiano. Por esa razón, el monarca castellano-leonés ordenó, con el beneplácito del arzobispo Don Rodrigo y de los fieles cristianos toledanos, que al día siguiente, el 24 de enero de 1085, se tomase posesión de la catedral y se hiciesen festividades especiales en honor a la Virgen María, a la que, por haber restablecido la paz, se la veneraría de ahora en adelante con el nombre de Nuestra Señora de la Paz. Por este motivo, el culto a la Virgen de la Paz se celebra en ese día de las calendas de enero.

Ya en el siglo XX, el Papa Benedicto XV, en la encíclica *Pacem Dei Munus*, en su epígrafe decimosexto, ordenó la advocación universal de la Virgen María como Reina de la Paz. La encíclica fue promulgada en Roma el 23 de mayo de 1920.

La Parroquia de la Paz conquense se halla situada en el barrio homónimo de la ciudad, donde antes de construirse había solares abandonados. El nombre de la edificación de este alledaño de Cuenca se debe a la ocasión de conmemorar los 25 años de paz tras la Guerra Civil española; por tanto, se circunscribe dentro de las campañas del Régimen franquista.⁸⁰⁰

Ha menester resaltar el papel que cobró el párroco que le encargó la imagen a Octavio Vicent, el Reverendo Domingo Muelas Alcocer. Fallecido trágicamente en un accidente de automóvil, el 2 de enero de 2003, este párroco destacó por ser un activo promotor de barriadas en la ciudad de Cuenca: el Barrio Obispo Laplana (inaugurado el 13 de noviembre de 1960) y el Barrio de la Paz, en 1964. Así mismo, impulsó la erección de parroquias en esas áreas colindantes conquenses. En el Barrio Obispo Laplana, la Parroquia de San Fernando;⁸⁰¹ en el Barrio de la Paz, la Parroquia homónima. También fue párroco de San José Obrero, en el Barrio de las

⁸⁰⁰ REDONDO, J.: "La paz perpetua del caudillo: el Régimen organiza una vasta campaña para celebrar los 25 años transcurridos desde el final de la Guerra Civil". En: LAVIANA, J. C., ARJONA, D. y FERNÁNDEZ, S. (Coord.): *Franco celebra sus XXV años de paz*. Madrid, Unidad Editorial, 2006, pp. 6-25.

⁸⁰¹ El Ayuntamiento de Cuenca bautizó con el nombre de Parque Domingo Muelas al anexo a la Parroquia.

Quinientas, inaugurado el 16 de noviembre de 1960 y constituido por quinientas viviendas, de ahí su nombre.

Este párroco conquense, que alcanzó el cargo de canónigo de la Catedral de la ciudad, fue también autor del "*Episcopologio conquense*", en donde se repasa la historia de los obispos que fueron de la Catedral de Cuenca entre 1858 y 1997.⁸⁰² Domingo Muelas Alcocer, además, abrió las dos primeras guarderías infantiles en Cuenca.⁸⁰³

La iglesia de la Virgen de la Paz se inauguró a la feligresía en 1973. Su primera imagen fue la que se le encargó a Octavio Vicent Cortina, una talla que representaba a la Virgen de la Paz para la Parroquia.

El coste de la obra alcanzó las 53.300 pesetas. Domingo Muelas Alcocer, el comitente, viajó a Valencia en dos ocasiones para contemplar la imagen en el propio taller del escultor. La talla fue sufragada, en esta ocasión, por aportación popular, y no por ningún organismo oficial.

La relación de Octavio Vicent con la ciudad de Cuenca databa desde antaño. Recordemos que nuestro artista entabló amistad con el conocido escultor conquense Luis Marco Pérez, -condiscípulo de Carmelo Vicent-, ya desde la confluencia de entrambos en los certámenes nacionales de escultura y que asesoró a Octavio Vicent. Por otra parte, en la ciudad del Turia existía una nutrida colonia de conquenses. De entre todos ellos, Octavio Vicent tenía una estrecha vinculación con Manuel Real Alarcón; con el imaginero de Pajaroncillo, Leonardo Martínez Bueno, y Luís Rolbal. Nuestro escultor disponía además de una excelente amistad con Don Buenaventura Juárez Sánchez, delegado por aquellos años del Ministerio de Información y Turismo. Así mismo, Octavio Vicent reconoció contar con varios discípulos de la provincia.

⁸⁰² MUELAS ALCOCER, D.: *Episcopologio conquense 1858-1997*. Cuenca, Diputación Provincial, 2002.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 530.

Del mismo modo, nuestro escultor recibió un encargo quince años previos a esta imagen, según afirma el propio Octavio Vicent.⁸⁰⁴ Se trataba de los Gigantes y Cabezudos, los cuales fueron encargados por el Consistorio Municipal de Cuenca y diseñados por Luís Rolbal. Por las mismas calendas en que el escultor valenciano realizó la talla de Nuestra Señora de la Paz, le fue encargada otra Virgen para una localidad cercana a la capital de la provincia.

En resumen: Octavio Vicent era un enamorado de Cuenca, a la cual anhelaba siempre tener la oportunidad de regresar.⁸⁰⁵ Confesaba sentirse en deuda con el Ayuntamiento, al que prometió una escultura para un posible Museo Municipal titulada "Homenaje a Cuenca". En realidad, se trataba de una *Virgen de las Angustias* realizada de una sola pieza en terracota. El escultor se inspiró para esta imagen durante el descenso hacia el santuario de la Patrona de la Diócesis, mientras veía un peñasco de la zona.

Como se verá más adelante, Octavio Vicent realizaría además el Paso de la Santa Cena de Cuenca. Nuestro artista ya manifestó en la década de los setenta su deseo de realizar un paso de Semana Santa en Cuenca.

A modo de anécdota, es curioso anotar que la imagen de la *Virgen de la Paz* fue trasladada a su Parroquia conquense en una ambulancia y que el primer año que llegó fue vestida por los valencianos ya que, según testimonio del párroco actual, José Valencia Martínez, los valencianos son muy amantes de vestir las imágenes.⁸⁰⁶ Por su parte, Luis Marco Pérez realizó también otra imagen, que hoy se encuentra custodiada en la Parroquia de la Virgen de la Paz. Se trata de una talla dedicada a María Auxiliadora, que en su día le encargaron los P.P. Salesianos.⁸⁰⁷

La imagen de Nuestra Señora de la Paz de Octavio Vicent ha sido restaurada en los últimos meses por María del Mar Brox Osma. Esta restauradora conquense

⁸⁰⁴ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 4 de febrero de 1973.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Entrevista a José Valencia Martínez, hoy párroco de la Virgen de la Paz, 31 de marzo de 2016.

⁸⁰⁷ Según testimonio de José Valencia Martínez, esta imagen dedicada a M^a Auxiliadora es de excesivo tamaño y debería ser instalada en el presbiterio de la parroquia.

se ha prodigado notoriamente en su ciudad. Entre sus trabajos destacan la restauración de la Capilla del Sagrario de la Catedral de la ciudad, la imagen de Jesús con la Caña para la Cofradía homónima en la Parroquia de San Antón, así como su labor restauradora para la venerable Hermandad de San Pedro Apóstol. Llegados a este punto, ha menester recordar la restauración de "El Cristillo", denominación popular del Cristo de las Misericordias, puesto que es obra de Luis Marco Pérez en la Iglesia de la Virgen de la Luz.

En el caso de la Virgen de la Paz, la restauración consistía en la limpieza de la imagen por el hollín debido a las velas que con el transcurrir de los años, habían oscurecido la talla de Octavio Vicent.

La imagen sale en procesión el día 24 de enero, que es su festividad propia. Antes lo hacía dos veces año, también en verano.⁸⁰⁸ Se cayó una vez en una procesión. Nemesio Pérez del Moral fue el autor de las andas.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Octavio Vicent realizó esta imagen en el taller de Valencia que se encontraba en la calle Conde de Trenor. En su ejecución invirtió dos meses.⁸⁰⁹

La talla, de madera de pino de Suecia policromada, alcanzaría una altura de 1,60 mts. En esta ocasión, Octavio Vicent se alejó de la técnica habitual imaginera consistente en el lijado y policromado de la talla. El escultor deseaba que en la



misma fuese patente la impronta de la gubia al vivo. De este modo, la escultura hace presente las incisiones del escultor. En ésta técnica empleada para la *Virgen de la Paz* descartó las carnes, las cuales sí se presentan lijadas, ya que el trabajo

⁸⁰⁸ Entrevista a José Valencia Martínez, hoy párroco de la Virgen de la Paz, 31 de marzo de 2016.

⁸⁰⁹ "Diario de Cuenca", 4 de febrero de 1.973.

con la gubia podía prestarse a sombras que desfigurasen el rostro.⁸¹⁰

La efigie ha sido estilizada, -según testimonia el escultor-⁸¹¹, con el fin de hacer concesión al aspecto moderno del templo barrial conquense, sin que perdiese por ello el sabor tradicional.

La Virgen de la Paz muestra una disposición frontal con un ligero *contrapposto* acentuado por la curvatura de la túnica. El Niño se dispone sobre un plano paralelo delantero, contemplando de manera juguetona, a la paloma que sostiene con su mano izquierda, mientras el ave come de la mano derecha del Niño Jesús.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent reconoció haber alcanzado en esta obra la concepción de la idea de la *Virgen de la Paz*. Según confiesa el escultor, se trata de una creación exclusiva, expresamente realizada para esta iglesia, ya que no disponía de una base iconográfica en la que poder inspirar el modelo iconográfico de Nuestra Señora de la Paz.⁸¹² El escultor testimonia que a las imágenes de antaño realizadas bajo esta advocación les han sido otorgadas la denominación de *Virgen de la Paz* como pudiese haber sido considerado cualquier otro.

Por tanto, para Octavio Vicent se presentaba el problema de acometer una escultura con los valores plásticos correspondientes y que, al mismo tiempo, representase la unción religiosa, vinculando ambos conceptos: la expresión religiosa y la escultura.⁸¹³

Pese a estas declaraciones de Octavio Vicent, nosotros consideramos que se inspira, *sensu lato*, en los modelos de las *madonnas* renacentistas, particularmente las de Rafael Sanzio. Si bien la composición no llega a alcanzar la forma de un triángulo isoscélico, tan característico del pintor de Urbino, sin embargo los

⁸¹⁰ Idem.

⁸¹¹ Idem.

⁸¹² Idem.

⁸¹³ Idem.

ademanos y los rasgos formales del Niño Jesús se emparentan especialmente con la *Madonna del Granduca* del pintor del *Cinquecento*. El recato de la imagen de la Virgen de la Paz, bien podría parangonarse a la idea estética de la *venustas* femenina rafaelesca, también denominada la *gracia*, si bien la Virgen de Octavio Vicent abre más los ojos al encaminar su mirada hacia los fieles.

6.28.- MONUMENTO AL ARZOBISPO OLAECHEA

Bronce y piedra, 2,40 m, Plaza Palacio Arzobispal, Valencia. (1977).

El monumento al Arzobispo Olaechea reviste una extraordinaria importancia en nuestro catálogo. Y lo es por razones intrínsecas antes que las extrínsecas. En las intrínsecas, es necesario hacer constar que el Arzobispo Marcelino Olaechea y Loizaga mantuvo una estrecha relación con la saga de los Vicent; y coadyuvó a multiplicar la producción imaginera de ambos escultores. Como se verá más adelante, las relaciones entre Marcelino Olaechea y la Orden de los Carmelitas Descalzos eran muy buenas, como lo fueron también en el caso de la familia Vicent. *Ítem* más, el Arzobispo participó en numerosos encargos imagineros y sus respectivas bendiciones, de obras concursadas por Carmelo y Octavio Vicent. El prelado vizcaíno



además, desempeñó un papel protagonista en la Coronación de la Virgen de los Desamparados. Por ello, no es casual que el Monumento a este Arzobispo de Baracaldo le fuese encargado a Octavio Vicent.

En las extrínsecas, Marcelino Olaechea hubo sido un prelado de especial relevancia en la Diócesis Valentina. No sólo por convertirse en comitente de numerosas obras religiosas, sino también por ser impulsor de la celebración del Sínodo Diocesano en 1951 y por la construcción del nuevo seminario en Moncada,

hecho este último que anduvo acompañado de una renovación de los estudios eclesiásticos en aras de mejorar la formación intelectual y pastoral de los futuros sacerdotes. Así mismo, durante el pontificado de Marcelino Olaechea hubo un notable incremento de templos en la ciudad de Valencia y en destacadas poblaciones de la diócesis.

Don Marcelino Olaechea y Loizaga nació en la localidad vizcaína de Baracaldo, -en la margen izquierda del río Nervión, una zona tradicionalmente obrera y fabril-, el 9 de enero de 1889. A sus 16 años ingresó en la Congregación Salesiana de San Juan Bosco. Más tarde, se trasladó a Madrid para cursar sus estudios de Filosofía en el Colegio de Carabanchel Alto, disciplina académica que amplió a la Teología cuando Marcelino Olaechea se trasladó al Estudiantado Internacional de Turín.

Con la llegada de 1912 fue ordenado sacerdote y los superiores le confiaron la dirección de importantes colegios. Prosiguió su formación académica, ahora con los estudios de Sociología en Lieja (Bélgica) y después fue elegido Provincial de Cataluña, Valencia y Madrid.

La Santa Sede le nombró en 1934 visitador de los Seminarios de las provincias eclesiásticas de Valencia, Granada y Sevilla. Y un año después, el 23 de agosto de 1935, fue preconizado como obispo de Pamplona. Recibió la consagración episcopal el 27 de octubre de dicho año en la Catedral de Madrid. Mientras ejerció el cargo como obispo de Pamplona, el salesiano promovió las licencias eclesiásticas para el funcionamiento de los conventos Carmelitas Descalzos en la capital navarra.⁸¹⁴

Marcelino Olaechea, siendo obispo de Pamplona, fue el primer religioso que definió el pronunciamiento militar de Franco, Mola y Sanjurjo, como una "Cruzada", en una circular publicada el 23 de agosto de 1936: *"ya no se ha tratado de una*

⁸¹⁴ MAQUIRRIÁIN, J. M.: *Historia de los Conventos de Carmelitas Descalzos en Pamplona*. Pamplona, PP. Carmelitas de Pamplona, 1994, p. 394.

Guerra Civil, sino de una Cruzada por la religión y por la Patria y por la civilización".⁸¹⁵

A partir de 1935, el prelado de la diócesis navarra entró en contacto con José María Escrivá de Balaguer.⁸¹⁶ Así, en diciembre de 1937 José María Escrivá de Balaguer fue huésped suyo.⁸¹⁷

El clima de reconciliación que supo inculcar en el pueblo navarro, dividido por la contienda civil de 1936, hizo que el papa Pío XII lo nombrase arzobispo de Valencia el 17 de febrero de 1946.

El 6 de junio de 1946 fue nombrado Arzobispo de Valencia, y lo sería hasta el año 1972. Diez días después de tomar posesión de la Diócesis Valencina, hizo su entrada solemne en la ciudad. Al llegar al cargo, comprendió enseguida que la religiosidad oficial, -expresada a través de la glorificación de la unidad de la Patria, de la historia de España, de las gestas del poder-, no llegaba al pueblo. Por este motivo, Olaechea decidió sustituir el nacionalcatolicismo, por una especie de regional o provincial catolicismo. Fue entendido como un intento de alternativa del imperial catolicismo para algunos así como un popular catolicismo valenciano.⁸¹⁸ La renovación espiritual y material de la Diócesis que propuso estuvo caracterizada por grandes manifestaciones e imponentes concentraciones.

Olaechea se caracterizó, además de por sus iniciativas pastorales, por otras de carácter benéfico y asistencial. Y como muestra los siguientes ejemplos: la creación en 1948 del Instituto Social Obrero, para la instrucción y formación de los trabajadores; la fundación en 1947 del Banco de Nuestra Señora de los Desamparados, para la ayuda a los necesitados, así como la construcción de

⁸¹⁵ DIONISIO VIVAS, M. A.: *El cardenal Isidro Gomá y la Iglesia Española en los años treinta*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis Doctoral, 2010, p. 34 (Consulta por internet a través del repositorio de la UAM, realizada el 14 de julio de 2016).

⁸¹⁶ DUTHEL, H.: *Opus Dei. Prelatura Personal Opus Dei*. Roma, Church of Our Chapel, IAC Society, 2015, segunda edición, pp.35-57

⁸¹⁷ ESCRIVÁ DE BALAGUER, J. M.: *Camino*. Madrid, Instituto Histórico José María Escrivà, Ediciones Rialp, 2004, pp. 1-22.

⁸¹⁸ PELLISSER ROSSELL, N.: *El solc de l'escritura. El discurs mediàtic de Martí Domínguez i Barberà*. València, PUV, Universitat de València, 2011. p.254

viviendas protegidas. Todo ello mostraba el deseo sincero del Arzobispo en aras de remediar las muchas necesidades sociales. Otras de las numerosas actividades de este Arzobispo fueron varias reformas parroquiales, amén del incremento de templos en la ciudad de Valencia y en las poblaciones importantes de la Diócesis como ya hemos mencionado.

Un detalle que merece la pena apuntar en su biografía por cuanto vincula al Arzobispo Olaechea con los Vicent,⁸¹⁹ una vez más, al tiempo que muestra su idea de la religiosidad popular valenciana, fue la propia imagen de la Virgen de los Desamparados. Sería la Peregrina la que mostraría en aquellos tiempos la vitalidad de la Iglesia y su capacidad de convocatoria. Una imagen que recorrería las calles de Valencia con ocasión de las Bodas de Plata de su coronación canónica.

En 1952, el alcalde de Valencia Baltasar Rull Villar proponía a la Corporación el nombramiento de Hijo Adoptivo de la Ciudad a favor de Marcelino Olaechea.

Entre los actos marianos que defendió el vizcaíno cabe apuntar también que en 1953 decretó la declaración como Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, donde le fue encargada a Octavio Vicent Cortina la realización de la imagen homónima, semejante a la Peregrina.

Quizás convenga resaltar un aspecto nada desdeñable de la relación entre la saga de los Vicent y Marcelino Olaechea: durante su prelatura, el salesiano encargó numerosísimas obras a ambos escultores, tal como puede observarse en los bocetos que incluimos en el apéndice documental.

Otro aspecto destacado de la persona del Arzobispo Marcelino Olaechea y Loizaga fueron sus conexiones con periodistas y políticos de adscripción tradicionalista y democristiana durante la II República Española. El Arzobispo creó la Escuela de Periodismo de la Iglesia. Así mismo, y en su dimensión relacionada con el periodismo y la política, hubieron conexiones entre el prelado y Luís Lucía Lucía, quién fundó la derecha regional valenciana durante la II República Española,

⁸¹⁹ Véase, en este catálogo, la *Peregrina*.

un partido conservador que se integró en la CEDA. Marcelino Olaechea empezó a hacer gestiones para la edición del libro más importante del político castellonense, titulado *Salterio de mis horas*. Luís Lucía escribió este libro durante su estancia en la cárcel modelo de Barcelona, en 1940. Gracias a las gestiones del Arzobispo se publicó en Valencia en 1956.⁸²⁰

Durante aquellos años en que el vizcaíno estuvo al frente de la Diócesis, se experimentó un notable auge del laicado católico, especialmente con la consolidación de las cuatro ramas de Acción Católica, que fueron muy eficientes, colaborando con los sacerdotes en múltiples formas de apostolado. En su última etapa de pontificado, el apostolado se ramificó en los movimientos especializados con la consecuente crisis que le siguió, coincidiendo con el Concilio Vaticano II.

Al cumplir los 75 años de edad, según las normas del Concilio Vaticano II, que exhortaba a los obispos a presentar la renuncia de sus diócesis, Olaechea lo hizo, aceptándosela el Papa Pablo VI el 19 de noviembre de 1966. Falleció en Valencia el 21 de octubre de 1972. Sus restos mortales descansan en la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la Iglesia Catedral.

Pocos años después del óbito del Arzobispo, el Ayuntamiento de Valencia, presidido por Miguel Ramos Izquierdo, acordó la erección del monumento conmemorativo.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El Monumento dedicado al Arzobispo Olaechea está ubicado en la Plaza del Arzobispo, -llamada antes Plaza del Cardenal Benlloch, entre los años 1923 y 1939-, en las inmediaciones del palacio prelal, en el mismo lugar donde se creó el jardín que databa del año 1943. Allí figuró anteriormente el Monumento al músico Salvador Giner hasta 1960, y tras su traslado se construyó una alberca alimentada

⁸²⁰ COMES, V.: En el filo de la navaja: Biografía política de Luis Lucía Lucía, 1888-1943. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 22 y 443.

por agua que desborda una taza románica.⁸²¹ Este jardín hace de fondo al Monumento al Arzobispo Olaechea, el cual mira de frente a la sede que sirvió.



El monumento está constituido por un alto pedestal prismático de sección cuadrada, sobre un plinto y surmontado por otro, debajo de la estatua, todo de la misma sección, rematado por la efigie del prelado.

Se trata de una escultura de tamaño superior al natural, que representa al arzobispo valenciano en pie, con esclavina y manteo terciado, que le permite levantar el brazo derecho en actitud, muy suya, de entre saludo y bendición; con solideo y, sobre el bronce de la figura, un delicado esgrafiado o diseño apenas perceptible.

El hecho de que la imagen esté realizada a tamaño superior al natural obedece a la intención del escultor de tener en cuenta el punto de vista desde el que la obra iba a ser contemplada. Una vez más, Octavio Vicent reparó en la altura del pedestal y la que debía tener la imagen. Un rasgo óptico que ya fue practicado por los escultores del Renacimiento.

Al frente del pedestal, de cara al Arzobispado, la inscripción "Valencia a su Arzobispo Marcelino MCMLXXVII".

ICONOGRAFÍA

Salvador Octavio Vicent Cortina pretendió ensalzar más allá de los caracteres físicos, los humanos del prelado vasco de la Diócesis Valentina.

Para dejar el realismo reducido a su mínima expresión, el escultor eliminó elementos anecdóticos. Por un lado, suprimió las gafas, como hiciera también en el

⁸²¹ Boletín de Información Municipal, año XV, 4º trimestre, 1960, nº 56, p. 79.

Monumento a Paul Harris. Por otro lado, omitió aditamentos que le confiriesen al Arzobispo su rango, tales como la mitra y el báculo. Está caracterizado como un obispo sencillo, que se aproxima a la religiosidad popular valenciana, en sintonía con la visión de este Arzobispo español durante los años de su preladuría valenciana. Por este motivo, Octavio Vicent destacó en la imagen más el gesto que simbolizaba su quehacer pastoral que sus propios rasgos fisionómicos.



6.29.- MONUMENTO MEDALLÓN A ANTONIO LLEÓ DE LA VIÑA

Parque Zoológico de Madrid, 2'50 x 3'50 m el conjunto. Medallón en altorrelieve de bronce, 0'55-0'60 m de diámetro. (1981).

Para comprender en toda su dimensión el monumento-homenaje realizado al ingeniero y empresario Antonio Lleó de la Viña, ha menester bosquejar una breve introducción para explicar por qué dicha obra se encuentra en el Parque Zoológico matritense.



El rey Carlos III fundó en 1774 el Real Botánico, antecesor de la Casa de las Fieras. Recordemos que, si bien el insigne monarca no era aficionado a la Música, - sí lo era, en cambio, su hermano, Don Luis de Borbón, y su malogrado hijo, el infante don Gabriel-, era en cambio un gran amante de la Arquitectura y de la Historia Natural.

Y así, Carlos III comenzó la colección animalística por la fauna hispánica, que pronto se fue enriqueciendo con animales traídos de allende los mares, especialmente de América. Consiguió hacer de Madrid una verdadera capital mundial de Historia Natural. De hecho, fue el segundo zoológico europeo tras el palatino austriaco de Schönbrunn.

Años más tarde, Fernando VII, tras la Guerra de Independencia, trasladó la Casa de Fieras hasta el lugar que ocupa en la actualidad, convirtiéndose en el

principal parque de animales de la *Villa y Corte* hasta la inauguración del que sería luego el recinto bestiaro de la Casa de Campo.

El verdadero promotor y creador del nuevo Parque Zoológico de Madrid fue el Ingeniero de Caminos Antonio Lleó de la Viña, bajo cuya dirección y coordinación se construyeron las actuales instalaciones. Empero, no obstante, la personalidad profesional del ingeniero es compleja y con numerosas ramificaciones, por lo que hemos creído necesario detenernos sucintamente en su biografía.

Antonio Lleó de la Viña fue hijo de un Ingeniero de Montes, el valenciano Antonio Lleó Silvestre (1868-1959), a la sazón Secretario de la Comisión Nacional de Mutualidades y Cotos Escolares. El progenitor del homenajeado en este monumento ya fue considerado en su día como el primer ecologista de España. En 1960, para enaltecer su memoria, la Comisión Nacional de Mutualidades y Cotos estableció el Premio Antonio Lleó para directores escolares y profesores distinguidos en las obras de los Cotos,⁸²² con una cantidad puesta, a disposición del referido organismo, por su hijo Antonio Lleó de la Viña.

Pero aún diremos más. Ha menester agregar que Antonio Lleó era hermano de Jaime Lleó de la Viña, a su vez Ingeniero de Caminos como su fraterno consanguíneo, quien había heredado la vocación ecologista del padre, pues fue un destacado experto tanto en ordenación del territorio como en la defensa del medio ambiente,⁸²³ autor de varias publicaciones sobre este tema.⁸²⁴ El proyecto y ejecución del Parque Zoológico no fue confiado a Jaime Lleó de la Viña, como el lector bien podría suponer, sino a su hermano, Antonio Lleó de la Viña; debido a que éste último era uno de los propietarios de TABASA, empresa que se encargaba

⁸²² Antonio Lleó Silvestre (1888-1959) pensaba firmemente en la formación social del niño a través de quehaceres prácticos que hubiesen de prepararle para la vida adulta. Los Cotos escolares educaban al niño en la cooperación, dándole a conocer las ventajas de la solidaridad social. En enseñanza, -según el propio Lleó Silvestre-, no se debe olvidar este doble postulado: "El hombre es ser activo y un ser social".

⁸²³ DUQUE, A. : *El mito de Doñana*. Madrid, Ministerio de Educación, 1977, p. 190

⁸²⁴ Cfr. LLEÓ DE LA VIÑA J.: *Protección del Medio Ambiente*. Madrid, B.A.C., 1982. ISBN: 978-8422010548.

de numerosos proyectos de ingeniería de túneles y autopistas en Barcelona y provincia, y que a su vez participó en la construcción del Zoo de Madrid.

En su formación académica, que no empresarial, Antonio Lleó de la Viña alcanzaría el Doctorado de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. Bien pronto adquirió cargos institucionales y negocios empresariales. Así, fue Vocal del Gobierno de la Asociación Mutualista de la Ingeniería Civil (A.M.I.C.). Más tarde, se convirtió en propietario de COMYLSA, empresa que construyó los primeros aparcaderos subterráneos en Barcelona y Valencia.

El hecho de ser copropietario de TABASA, le procuró a Antonio Lleó de la Viña una extensa red de contactos políticos e institucionales. Pero repasemos el asunto. En julio de 1967 se creó TABASA (Túneles y Autopistas de Barcelona S.A.). Sus propietarios fueron el Banco Unión, el Banco Atlántico y el propio Antonio Lleó de la Viña. El presidente del Consejo de Administración era Alfonso López Rodó, hermano del entonces Comisario del Plan de Desarrollo, Laureano López Rodó, futuro Ministro de Asuntos Exteriores, entre el 11 de junio de 1973 y el 30 de enero de 1974. El abogado de TABASA hubo sido Miquel Roca Junyent; de manera que en el mes de junio de 1970 se dieron poderes a Roca Junyent para actuar como abogado en representación de TABASA.⁸²⁵ Esta empresa guarda así mismo vinculaciones con otras obras públicas de magnitud en Estados Unidos.

Pese a tener obras de alcance internacional, la organización corporativa no descuidó sus negocios en Cataluña. Así, construyó diversas obras públicas en Barcelona ciudad y provincia, a saber: en la Sierra de Collserola (Vallvidrera), Tibidabo y Horta, obras de acceso a Barcelona, (Túnel Urbano del Turó de la Rovira), y otros accesos y autovías de enlace a la Ciudad Condal.⁸²⁶ Fruto de sus negocios industriales, Antonio Lleó de la Viña, socio copropietario de TABASA, entabló contacto con José María de Porcioles, último alcalde franquista de Barcelona.

⁸²⁵ En: www.elpais.com/diario/1979/01/06/espana/284425217_850215.html. (Consultado el día 17 de abril de 2016).

⁸²⁶ GASCÓN, L.: "Cómo se gestó la construcción de los Túneles del Tibidabo". En: AA.VV.: *Doctor Luís Pérez Pardo: el geógrafo*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Colecció Homenatges, nº 27, 2005, pp.140-142

Por consiguiente, y a la luz de lo expuesto, la vinculación de Antonio Lleó de la Viña con la construcción del Parque Zoológico de Madrid no es un asunto baladí, como tampoco lo es el hecho de que los participantes fuesen catalanes.

El verdadero punto de partida del Zoológico de la Casa de Campo, viene constituido por la aprobación por parte del Ayuntamiento de Madrid, el 29 de noviembre de 1967, del pliego de condiciones para la adjudicación mediante concurso público de la construcción, conservación y explotación de un Parque Zoológico en la Casa de Campo. El Boletín Oficial del Estado lo publicó el 25 de abril de 1968, de manera que a partir de dicha fecha, y hasta el día 17 de agosto del mismo año, quedaba abierta la presentación de propuestas al respecto.⁸²⁷

Aunque la mayor parte de los proyectos presentados estaban inspirados, al menos parcialmente, en la idea de un Zoo-Safari para ser recorrido en automóvil, el proyecto fue concedido a Antonio Lleó de la Viña y Antonio Jonch Cuspiner, a la sazón director del Parque Zoológico de Barcelona y prestigioso zoólogo, con planos del arquitecto catalán Jordi Mir Valls. En aquél momento, el alcalde de Madrid era Carlos Arias Navarro, desde 1965 a 1973, quien encargó finalmente el proyecto al ingeniero Lleó de la Viña.

Con la llegada del estío de 1968 nació el nuevo Zoo de la Casa de Campo. El proyecto arquitectónico contó con la colaboración de escultores, diseñadores de paisajes y jardineros.⁸²⁸

Antonio Lleó de la Viña agregó al equipo de colaboradores notables a otro arquitecto catalán: Josep María Subirachs i Sitjar, a la sazón heredero del cubismo, quien desarrolló su actividad como escultor, pintor, grabador, escenógrafo y crítico de arte. Subirachs i Sitjar intervino en el diseño e instalaciones de tigres y leones en el Parque Zoológico de Madrid en el año 1970. Diseñó arquitecturas, como el

⁸²⁷ DEL PINO, M.: *Cuando Madrid tuvo Casa de Fieras*, 5 de noviembre de 2014. En: www.libertaddigital.com. (Consultado el día 17 de abril de 2016).

⁸²⁸ BELL, C.E. (Ed.): *Encyclopedia of the World's Zoos. Vol.3*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 1379.

foso de los tigres que hoy figuran entre los modelos de estudio imprescindibles a la hora de planificar instalaciones zoológicas vanguardistas.

La idea general era crear un bestiario en donde los animales estuvieren divididos por áreas geográficas. Antonio Lleó de la Viña optó por el cemento como material de integración con el entorno que, junto con la vegetación que lo adornase, mantuviera siempre su rabiosa actualidad; un concepto novedoso que distaba de la idea de los parques zoológicos de aquel momento. Las instalaciones fueron consideradas excepcionales en aquel tiempo; porque el diseño de Antonio Lleó de la Viña se alejaba del falso naturalismo al introducir el hormigón como material noble incardinado en el paisaje que marca la accidental topografía y la jardinería artificial.

El nuevo Zoológico fue inaugurado el 23 de junio de 1972. Aunque falleció sin llegar a ver concluida su obra, Antonio Lleó de la Viña la vio nacer y crecer tal y como lo había planificado. El actual Zoo ha perpetuado desde entonces una importante labor de estudio y conservación de las especies amenazadas de extinción en estado libre, además de enriquecer su colección gracias a donaciones y regalos de otros países.

Para completar la biografía de Antonio Lleó de la Viña diremos que contrajo nupcias con María Casanova y tuvo siete vástagos: Beatriz, Mariam, Antonio, Jorge, Belén, Mónica y Rocío. Uno de ellos, Antonio Lleó Casanova, ha proseguido en cierta medida con los negocios empresariales de su padre. Así, ocupa 107 cargos en empresas⁸²⁹ y hoy en día ha heredado otra empresa que fundó su progenitor: PLURINVER S.A., y que a su vez también tuvo proyectos constructivos en América. Fue el propio Antonio Lleó de la Viña el promotor y desarrollador de PLURINVER. Recordemos que esta empresa era participadora en otra que ya hemos mencionado: COMILSA EMPRESA CONSTRUCTORA; quien a su vez fue la encargada de ejecutar la construcción de los primeros aparcamientos de SABA en Barcelona.⁸³⁰

⁸²⁹ BORNE, del Registro Mercantil de Madrid, Boletín 58, referencia 136980.

⁸³⁰ Don Antonio Lleó de la Viña, promotor y desarrollador de PLURINVER S.A., lo fue también de SABA aparcamientos, según se desprende de la Escritura de Constitución de la Sociedad con fecha

Antonio Lleó de la Viña falleció en Houston (Estados Unidos) el 14 de enero de 1981. El funeral se celebró el 21 de enero de ese mismo mes, miércoles, a las 20 horas, en la parroquia de San Francisco de Borja (PP. Jesuitas), calle Serrano, 104.⁸³¹

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento-homenaje a Antonio Lleó de la Viña fue donado por el Ayuntamiento de Madrid el mismo año en que falleció el ingeniero promotor del Zoológico.

Lo encontramos en un espacio céntrico del bestiaro, vinculado a una arteria estructural y en una reducida glorieta tangente a la fauna asiática y los leones marinos. Así mismo, y cercano a los equipamientos próximos a la entrada del Parque, el monumento se yergue en el camino, y se presenta más bien como un accidente natural del terreno que como un elemento diseñado, dada su conformación geológica granítica.

Se trata de una gran roca plutónica natural, es decir, no sometida a diseño, manipulación o tratamiento artificial, aunque su forma podría asimilarse a una combinación triangular que recuerda la cabeza de un animal, de 2'50 x 3'50 m, unas dimensiones globales aproximadas que en la lejanía se constituyen en sorprendente y natural imagen del conjunto, pareciendo surgir del recinto inferior circular, de 4'30 m de diámetro, tratado como anular tapiz de tierra y vegetación arbustiva de escaso porte, cercado por un encintado perimetral de cemento y una baja empalizada de troncos de madera de 0'20 m de alto y sección semicircular de 0'07 m de diámetro.

7 de diciembre de 1975. PLURINVER, S.A., a través de su participada COMILSA, procedió a la construcción y explotación de distintos estacionamientos en ciudades como Madrid, Valencia, Castellón, Málaga, Barcelona y la ciudad de Buenos Aires en Argentina. Debido a la consolidación de las inversiones y a la demostrada solvencia y capacidad de gestión, la compañía está en proceso de expansión tal y como lo demuestran las últimas operaciones realizadas, con la incorporación de aparcaderos en explotación en las ciudades españolas de Guadalajara, Palencia, Zaragoza, Orense y Majadahonda. Dicha operativa se ha llevado a cabo a través de nuestra participada Inmobiliaria París S.A., participada igualmente (en un 30%) por COMFERSA (Sociedad perteneciente a RENFE-ADIF INFRAESTRUCTURAS), una sociedad que se constituye para la construcción, explotación y gestión de aparcamientos. En: www.plurinver.com/aparcamientos.php.

⁸³¹ *ABC*, Madrid, 20 de enero de 1981, p. 85.

En el frente principal de la roca de granito dorado, un medallón de bronce recrea el rostro del personaje homenajeado, al que también está dedicada la lápida de granito hincada en el terreno de asiento.



Dentro del conjunto puede considerarse como motivo principal el medallón circular, de perfil irregular y 0'55 – 0'60 m de diámetro, que recrea en altorrelieve la efigie en perfil del personaje conmemorado, Don Antonio Lleó de la Viña, en uno de los lechos o frentes de la roca granítica soporte; en un lateral inferior figura, con letras toscas incisas en el bronce, la firma del autor.

ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent realizó este altorrelieve el mismo año en que presentó el Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente, sito así mismo en el zoo madrileño.



Una primera contemplación del medallón nos indica que, en apariencia, el busto de Antonio Lleó de la Viña ha sido plasmado de perfil. Sin embargo, no es exactamente así. Octavio Vicent ha ladeado ligeramente la efigie hacia el espectador con la pretensión de ofrecer una visión más completa de su rostro, recurriendo al altorrelieve en perspectiva, recordándonos a los modelos renacentistas, -tan admirados por Vicent-, en los que en algunos rostros de personajes enaltecidos se adoptaba idéntico punto de vista.

Los rasgos faciales del ingeniero son severos y con una mirada penetrante. Aunque desconocemos el modelo en el que se basó Octavio Vicent para la representación de este medallón, todo parece indicar que la psicología del retratado corresponde a una persona de talante decidido y enérgico.

Respecto a los contornos del medallón, su perfil irregular, tal vez haya sido premeditado por parte de Octavio Vicent para intentar asemejarlo a la numismática romana. *Ítem* más, el uso de contornos irregulares está en sintonía con las formas de la naturaleza, como el propio granito al que está asido el medallón. Esta irregularidad forma parte del credo estético de Octavio Vicent, quien consideraba que preservaba la esencia de la naturaleza.

Igualmente, significativa y complementaria es la lápida de granito blanco con aristas redondeadas (de 0'50 x 0'80 x 0'15 m) incrustada oblicuamente en la tierra del recinto inferior ajardinado, con la leyenda que sigue en caracteres de bronce dorado en relieve y clavados sobre la placa: A / D. ANTONIO LLEÓ DE LA VIÑA / DOCTOR INGENIERO DE CAMINOS / 14 DE ENERO DE 1981 / CREADOR Y REALIZADOR DE ESTE PARQUE // ZOOS IBÉRICOS CONCESIONARIA DEL / EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID / LE DEDICA ESTE HOMENAJE.⁸³²

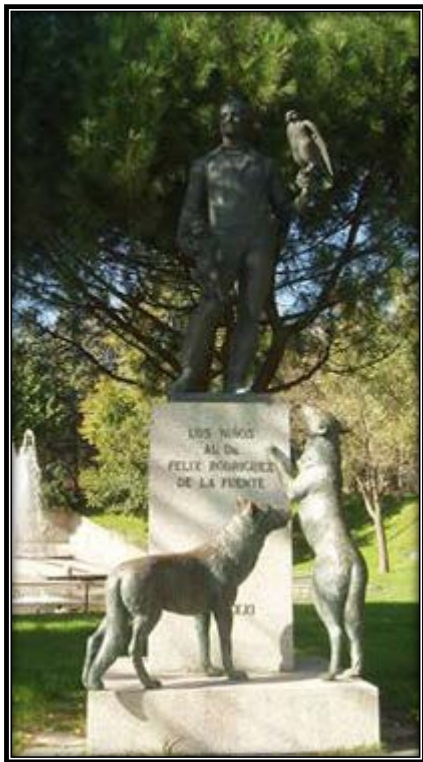
⁸³² www.monumentamadrid.es/AM_Monumentos5/AM_Monumentos5_WEB/index.htm#mon7.8638. (Consultado el 17 de abril de 2016).

6.30.- MONUMENTO A FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA FUENTE

Bronce y granito, 1'50 x 0'80 x 0'70 m. Base inferior: 1'40 x 1'50 m. Madrid. (1981).

Para poder comprender mejor la iconografía del monumento, hemos creído conveniente resumir la biografía del homenajeado.

Félix Samuel Rodríguez de la Fuente (Poza de la Sal, Burgos, 14 de marzo de 1928- Shaktoolik, Alaska, 14 de marzo 1980) fue un naturalista, defensor de la fauna y realizador de documentales para radio y televisión, destacando de entre ellos la exitosa y famosa serie televisiva *El Hombre y la tierra* (1974-1980). Fue un personaje polifacético de gran carisma cuya influencia ha perdurado a través del paso de los años. Su saber abarcó campos como la cetrería y la etología, destacando en el estudio y convivencia con los lobos.



Su padre, el notario Samuel Rodríguez, se ocupó él mismo de educar a sus hijos en casa durante la Guerra Civil, por lo que las incursiones de Félix en la naturaleza virgen, apenas hoyada por el hombre, fueron continuas durante su niñez, cuando frisaba los diez años de edad. Aunque comenzó su educación en régimen de internado, en 1938, el ansia de Félix por la naturaleza le llevó a convertirse en un gran conocedor de la zoología, y en una de sus excursiones campestres, al observar como un halcón capturaba un pato, comenzó su afición por la cetrería.

En 1946, por consejo de su padre, estudió la Licenciatura de Medicina en la Universidad de Valladolid. En sus años universitarios causó una gran influencia sobre Félix Rodríguez de la Fuente el biólogo José Antonio Valverde, quien alcanzaría una enorme repercusión internacional a finales de los años 50 al enfrentarse a los planes del Ministerio de Agricultura para desecar las marismas del Guadalquivir, lo que llevaría a la creación

del espacio protegido del parque de Doñana. Valverde y Félix Rodríguez de la Fuente compartían ambos su pasión por la cetrería, arte que por aquél entonces llevaba siglo y medio sin practicarse en España. Félix se propuso recuperarla con la ayuda de los escritos medievales sobre el tema, especialmente el Libro de la caza de las aves, de Pedro López de Ayala y el Libro de la Caça, del infante Don Juan Manuel. En 1954 fue uno de los firmantes del acta de fundación de la Sociedad Española de Ornitología.

En 1957, se gradúa en estomatología en Madrid, consiguiendo el Premio Extraordinario Landete Aragón, pionero de la especialidad en España. Durante dos años ejerció como odontólogo en la madrileña clínica del doctor Baldomero Sol, aunque siempre a media jornada, para poder seguir dedicándose diariamente a su gran pasión cetrera. Sin embargo, en 1960, tras fallecer su padre, abandona el oficio de dentista para dedicarse definitivamente a la cetrería y a la divulgación científica. En 1961 trabaja como asesor de cetrería en la película *El Cid*. En 1964, gracias a sus cada vez mayores contactos internacionales con científicos de toda Europa, presenta en el Congreso Internacional para la Protección de las Aves de Presa, celebrado en Caen (Francia), un estudio sobre la situación del halcón peregrino en España. Publica ese año su primer libro titulado *El arte de la cetrería*. En 1962, es encargado por el gobierno español para capturar dos halcones peregrinos y ofrecérselos como regalo al rey Saúd de Arabia Saudita, viajando a ese país para entregárselos. En octubre de 1964, organiza las Jornadas Internacionales de Cetrería, que por vez primera se celebraban en España, en la provincia de Guadalajara. El diario *ABC* le dedica su foto de portada del día 21 de octubre de 1964 con el título de "Cetrero Mayor del Reino", y en la que aparece lanzando a Durandal, una hembra de halcón entrenada por el propio Félix Rodríguez de la Fuente. Al resultar ésta ganadora de la competición, unos días después es invitado a un programa de Televisión Española, donde comenzaría a ser conocido y admirado por el gran público. Félix entró en los estudios con un halcón en el puño enguantado y, aunque se trataba de una simple entrevista de tres minutos para explicar los rudimentos de la cetrería, demostró ante la audiencia sus amplísimos conocimientos con tal pasión y oratoria que más tarde el popular periodista Joaquín Soler Serrano

pidió para él un puesto en el Real Academia de la Lengua por ser “el español de mejor prosodia”. A los pocos días se recibieron miles de cartas en Televisión Española solicitando nuevas intervenciones suyas en la pequeña pantalla, empezando así a colaborar en el programa Fin de Semana, donde, en un breve espacio de unos cinco minutos, cada dos semanas, habla de caza, pesca, excursionismo y temas relacionados con los animales en general.

Su colaboración en ese programa dura cuatro años. En 1966, se inicia en televisión el espacio Televisión Escolar y Félix fue el encargado de la clase de zoología, presentado como “Félix, el amigo de los animales”, con el que se transforma en un personaje tremendamente popular. Es el primero que empezó a hablar de la fauna y la flora del país, por sus valores intrínsecos, al margen del valor económico, el único que primaba entonces. Además, en una época de desarrollismo industrial, consiguió conectar con una población trabajadora que estaba emigrando desde el campo a la ciudad y que siente como cercanas, por haberlas vivido en carne propia, las experiencias y conocimientos que Félix les transmite. Y todo ello adornado con una oratoria magistral y con un sentido del tiempo televisivo, que se ajustaba siempre, en intervenciones improvisadas y que se emitían en directo, a los pocos minutos de que disponía, pero logrando acabar siempre con la frase apropiada para mantener vivo el interés del espectador.

En ese mismo año de 1966 consiguió rodar su primer documental, titulado “Señores del espacio”, dedicado a la cetrería y realizado gracias al rey de Arabia Saudita y de varios aristócratas. El 5 de agosto de 1966, se casó con la francesa Marcelle Geneviève Parmentier Lepied (París, 1937), con la tendría tres hijas: María de las Mercedes Geneviève⁸³³ (nacida en 1967); Leticia Jimena (nacida en 1969) y Odille Patricia (nacida en 1973).

Durante los años 1966 y 1967, continua sus colaboraciones en varios programas de televisión, tales como “Imágenes para saber” y “A toda plana”, en donde muestra su interés por los pueblos indígenas. En 1966, consigue la protección en España del halcón peregrino y de las rapaces nocturnas, lo que le convirtió en

⁸³³ El nombre de la hija corresponde al de la hermana menor de Félix Rodríguez de la Fuente.

un referente, pues fue el primer país que aprobó una normativa de este tipo. En 1967, Félix Rodríguez de la Fuente comenzó a escribir artículos en la revista *Blanco y Negro*, dominical del diario *ABC*, englobados bajo los epígrafes de Serie Ibérica (1967), y Serie Africana (1968), que consiguen aumentar en gran medida la tirada de la revista.

Estos éxitos le permitieron dedicarse a otra de sus pasiones: el estudio de los lobos. Así, y tras poseer en 1965 dos lobeznos que salvó de morir apaleados en un pueblo, los crio ayudado por su mujer, y consiguió convertirse en el lobo alfa (jefe), lo que luego repetiría con varias manadas en los montes aledaños al barranco del río Dulce, en la localidad de Pelegrina (cerca de Sigüenza, Guadalajara). Comenzó de este modo a divulgar lo que él consideraba como *la verdad del lobo*, en una época en que era un animal perseguido y acosado por considerársele enemigo del hombre y, concretamente, de la ganadería y de las especies cinegéticas. Sus estudios sobre este mítico animal profundizaron en la etología de esta especie.

En 1968, Televisión Española le encarga un programa propio titulado Fauna. Ese mismo año se le comisiona, gracias a sus conocimientos en cetrería, un plan inédito en España: utilizar aves rapaces para el control de aquéllas potencialmente peligrosas en los aeropuertos. Entre 1970 y 1974 realizaría la primera de sus grandes series que le darían reconocimiento mundial, especialmente en el ámbito hispanohablante: Planeta Azul. En diciembre de 1973, comienza su colaboración en la radio con el programa La aventura de la vida. Durante estos años, se entrega a diversas causas conservacionistas de relevancia, como el salvamento de distintas especies de animales en peligro de extinción, muy especialmente el lobo, que probablemente le debe su supervivencia en la Península Ibérica, al contrario de la mayoría de países de Europa occidental, en donde sí se ha extinguido.

Otros animales que se esforzó en proteger fueron el oso ibérico, el lince, el águila real y el águila imperial. Durante los años 70, emprendió diversos proyectos editoriales; el más famoso fue la coordinación de la Enciclopedia Salvat de la Fauna (1970-1973), realizada con un equipo de jóvenes biólogos. Solo en España se vendieron durante esos años dieciocho millones de volúmenes. Posteriormente,

sería traducida a catorce idiomas y publicada en los cinco continentes, convirtiéndose en una obra de referencia. Entre 1973 y 1980, realizó para televisión la que sin duda fue su serie más famosa *El hombre y la tierra*, dividida en tres partes: las series Ibérica, sudamericana y norteamericana. La serie se convirtió en un referente mundial y filmó algunos animales por primera vez en la historia, tales como El desmán de los Pirineos. Utilizaba animales troquelados (acostumbrados a la presencia humana pero que no han sido domesticados), entre los que cabe destacar la caza de diversos animales por parte de las manadas de lobos, de las que Félix Rodríguez de la Fuente era el jefe.

Ejerció además como expedicionario, guía de safaris fotográficos en África, conferenciante y escritor. Contribuyó en gran medida a la concienciación ecológica de España en una época en la que el país todavía no contaba con un movimiento de defensa de la naturaleza. Su repercusión no solo a nivel nacional, sino a nivel internacional, calcula que sus series de televisión, emitidas en numerosos países y plenamente vigentes hoy en día, han sido vistas por varios cientos de millones de personas. Murió en Alaska (EE.UU.) junto con dos colaboradores y el piloto al accidentarse la aeronave que los transportaba mientras realizaban una filmación aérea para uno de sus documentales.

EL MONUMENTO A FÉLIX

La estatua-homenaje a Félix Rodríguez de la Fuente fue erigida por iniciativa del diario madrileño *El Imparcial*, en colaboración con el Zoológico de la capital de España.

El autor del monumento, Octavio Vicent, renunció a todo tipo de honorarios que pudieran corresponderle, uniéndose así a la suscripción popular iniciada por *El Imparcial*:

Hoy pocos saben que el zoo tuvo unos comienzos difíciles, y hasta de oposición en algunos círculos madrileños a su nacimiento. Tampoco sabe mucha gente que Félix Rodríguez de la Fuente fue uno de los mayores defensores de la idea de que Madrid tuviera un zoo digno, un zoo que en estos momentos puede ser considerado como el mejor de Europa.

Lo que hizo la empresa concesionario del zoo cuando éste no estaba aún terminado fue organizar un viaje para los cronistas especializados en información local para visitar el entonces zoo más importante de Europa, el de Frankfurt. A este viaje asistió Félix Rodríguez de la Fuente, que colaboró en aclarar las ideas de los periodistas sobre la distinción que existe entre lo que era la vieja casa de fieras del Retiro y un zoo serio como era el de Frankfurt. [...] Félix Rodríguez de la Fuente explicó a los informadores las ventajas del nuevo zoo [...] Por ello, el zoo de Madrid tiene una deuda de gratitud con Félix Rodríguez de la Fuente. Esa es la razón de que no haya lugar en Madrid más idóneo para instalar su monumento que el propio zoo. [...] Félix Rodríguez de la Fuente fue, en los momentos de su nacimiento, uno de los mayores defensores del zoo de Madrid.⁸³⁴

El propio artista, Octavio Vicent, nos explica las características del monumento al naturalista burgalés. Dado que el texto periodístico, una entrevisté, lo ha recogido Carlos García Osuna, nos ha parecido ético respetarlo en su integridad:

- ¿Qué significado tenía para usted Félix Rodríguez de la Fuente?

- Era un científico al que sus programas televisivos le habían introducido un poco en nuestros corazones, y considero que su labor divulgadora del respeto a los animales, junto con su preocupación por la ecología merecen los mejores elogios. Por eso la escultura que voy a realizar como homenaje permanente, y que se emplazará en el zoo madrileño, la haré poniendo en el empeño todo el cariño del mundo.

- ¿Tiene esbozado al conjunto escultórico ya? ¿O por lo menos imaginado?

- Partiré de dos conceptos forzosos: la figura de él y la de los animales, pero sin olvidar sus viajes ni el desgraciado accidente que le costó la vida, e intentaré unir todos estos conceptos, con la dificultad que supone...

- ¿Cuál será la disposición del conjunto?

- Toda la figura, porque da más la sensación de vida. Me resulta inconcebible Rodríguez de la Fuente como un simple busto. Mi deseo sería integrar al "amigo de los animales" en la naturaleza....

- ¿Se tratará de un monumento colosalista?

- No, porque le quitaría calor humano. Yo tendería a algo de tipo místico. Con mi escultura deseo perpetuar su recuerdo, pero también

⁸³⁴ *El Imparcial*, Madrid, 22 de marzo de 1980, p. 23.

quisiera que a la hora de contemplarla provocase en los espectadores el respeto a la ecología y a los animales que él encarnaba.

- ¿Las anécdotas?

- Lo anecdótico del personaje quedaría relegado a un segundo término. Y solo sería recogido en cuanto a temas de actitud, aunque no podemos prescindir de la evolución sentimental.

- ¿En qué material?

- Creo que el bronce es lo idóneo

- ¿Qué idea maneja para pertrechar el cuerpo del naturalista?

- Debería ir vestido como él acostumbraba a hacerlo en sus expediciones

- ¿Cuánto tardará en dar por concluido el trabajo?

- Calcule alrededor de seis meses

- Entiendo que el monumento estaría presidido por la austeridad

- Bueno, lo que quiero es hacer una cosa sencilla, poética, una escultura que los niños sepan comprender y que tenga a la vez un sentido ornamental. En suma, que no se trate de un panteón a Rodríguez de la Fuente, sino de algo que intente representar sus convicciones, y que realizaré con todo el cariño y admiración que por él sentía

En el futuro creativo de Octavio Vicent se encuentra un proyecto ya aprobado del Retablo del Altar Mayor de la Iglesia de San Juan de la Cruz, regentada por los Padres Carmelitas, en Valencia, que significará un canto a la obra poética del santo, en la que la figura de San Juan de la Cruz superará los 2'40 metros y estará acompañada por otras 17 figuras. Octavio Vicent tiene obra en museos de Valencia, Alicante, Crevillente, Jijona, Castellón, Benicassim, Sevilla, Guadalajara, Teruel, Alzira y Burriana, entre otros.⁸³⁵

La suscripción popular se centralizó en la cuenta corriente abierta en el Banco Central número 2075-70, perteneciente a la agencia urbana

⁸³⁵ GARCIA OSUNA, C.: "El escultor Octavio Vicent realizará el monumento a Félix Rodríguez de la Fuente". En: *El Imparcial*, Madrid, 26 de marzo de 1980, p. 21.

de Madrid número 94, sita en la calle Zaratán, número 2, bajo la denominación –Monumento Homenaje a Félix Rodríguez de la Fuente.⁸³⁶

Las aportaciones dinerarias del monumento a Félix Rodríguez de la Fuente comenzaron a llegar durante la última semana del mes de marzo de 1980. La primera lista de donantes fue publicada por el periódico *El Imparcial* el 30 de marzo de 1980 en la página 28. Octavio Vicent andaba entonces enfrascado en el encargo que le había realizado el presidente Tarradellas⁸³⁷, consistente en dos obras a su taller. Entre la lista de aportaciones al monumento a Félix destacaron:

| | |
|--|----------------|
| Editora Independiente | 50.000 pesetas |
| El zoo de Madrid | 50.000 pesetas |
| Jefatura local de la O.J.E. | 1.000 pesetas |
| Hermanos José Ezequiel y Belén Ortega Cuevas | 2.000 pesetas |
| Hermanos Eduardo y Verónica Gómez de la Mata | 5.000 pesetas |

En total, al día 30 de marzo 115.645 pesetas.⁸³⁸

El 20 de abril de 1980 los donativos ascendían ya a la cantidad de 233.569 pesetas. Las aportaciones, en pequeñas cantidades, provenientes de ciudadanos corrientes, oscilaban entre las 500 y las 1.000 pesetas. Dieciséis niños en el zoo hicieron una aportación de 1.900 pesetas. Destacan también dos colegios nacionales: Elena Sánchez Tamargo, en la localidad asturiana de Pola de Laviana, con 2.368 pesetas y el de Colegio Nacional "B", en la localidad granadina de Figares.⁸³⁹

El 25 de mayo de 1980 el montante de los donativos superó las 400.000 pesetas, concretamente 434.876. Entre las nuevas donaciones varios colegios, la Escuela mixta Ifach, de Alicante con 1.275 pesetas; el Colegio Nacional Carmen Jiménez, de Cádiz, 1.000 pesetas; los alumnos del tercer y cuarto curso de la EGB

⁸³⁶ *Ibíd.*

⁸³⁷ *ABC*, Madrid, 30 de marzo de 1980.

⁸³⁸ *El Imparcial*, Madrid, 30 de marzo de 1980, p. 28.

⁸³⁹ *El Imparcial*, Madrid, 20 de abril de 1980, p. 16.

del Colegio de Escuelas Verdes, 1.900 pesetas. Como dato curioso, una donación anónima por importe de 5.000 pesetas. Hubo hasta donaciones de extranjeros, como es el caso del italiano Michelle Luigi Turco, con un donativo de 1.000 pesetas. Por su parte, el zoológico de la Casa de Campo de Madrid continuó haciendo donaciones, en esta ocasión la nada desdeñable cantidad de 23.370 pesetas. El escultor manifestó su renuncia a los honorarios que pudieran corresponderle por la realización de su obra, uniéndose así de forma generosa y entrañable a la suscripción popular que sufragará los costes del monumento.⁸⁴⁰

Por su parte, la corporación municipal matritense, en un pleno corporativo, aprobó por unanimidad la iniciativa de poner el nombre del naturalista Félix Rodríguez de la Fuente a una calle, plaza o jardín de la localidad para unirse así al homenaje.⁸⁴¹

En una entrevista realizada por Juvenal, Octavio Vicent nos aporta una interesante información sobre la génesis de la escultura:

- ¿Conocías personalmente a Félix?

- No. No le conocía. Pero Félix ya no pertenece a nadie. Ni siquiera a los niños. Es de todos. Es del pueblo.

- ¿En qué aspecto de su persona, en qué momento de su existencia quieres congelar el recuerdo con tu bronce?

- He querido hacer una síntesis abstracta. Personalidad y vida al mismo tiempo. He querido liberarlo de un gran peligro que acecha ahora mismo a su tremenda, a su increíble popularidad. Ese peligro es la anécdota.

- Pero Félix ha sido un aventurero, es decir, un "Hombre de anécdotas", y de anécdotas contadas al pueblo apasionadamente en sus series de televisión.

- Sí, en efecto. Pero este monumento tiene que quedar. Por eso he hecho un planteamiento estatuario y he tratado de encontrar un

⁸⁴⁰ *El Imparcial*, Madrid, 25 de mayo de 1980, p. 18.

⁸⁴¹ *Ibíd.*

equilibrio, en el que sigan encontrando verdad quienes, dentro de unos años, no le hayan conocido.

- Sin embargo, Octavio, algo anecdótico veo en tu espléndida obra. Me refiero al pájaro que le has colocado en una mano, al cachorrillo que lleva en la otra, y a los dos lobos.

- Los animales en este caso no son solo anécdotas. Son mucho más. Son atributos, como sucede con la iconografía de los evangelistas. Los animales, y de un modo muy especial los lobos, pertenecen a su persona.

- ¿Te ha resultado fácil dar con el diseño final?

- No. Me he encontrado con grandes dificultades. Felizmente, han quedado vencidas.

- ¿Has pensado que Félix ha sido y es ante todo un "hombre de la naturaleza"?

- Sí. Lo he pensado. Pero si hubiera llevado esa idea al contexto material de la obra habría caído en la escenografía. Ten en cuenta que el monumento mismo estará en plena naturaleza, en un cruce de caminos del Zoo donde chocar con él será inevitable. Va a estar allí, al mediodía, sin contraluces ni silencios.

- Supongo que el pueblo te va a exigir que la cara de Félix sea un retrato.

- Y llevan razón. En la cara estoy atrapado. Y he de "dar" el parecido físico. Pero en el resto del cuerpo, no. Félix es un mito, y tengo perfecto derecho como artista a devolver en bronce al pueblo la imagen moral que él mismo se ha formado.

- ¿Cómo le has vestido?

- Va de montañero. Con su cazadora, su suéter, pantalón, calcetines y botas de montaña. Como ves, un atuendo "todo tiempo" que no le deje al descubierto ni en verano ni en invierno.

En el altar mayor de los Carmelitas (monumento nacional) de la ciudad de Valencia Octavio Vicent situará un retablo inspirado en el "Cántico espiritual" y la "Noche oscura del alma", de San Juan de la Cruz.

Solo falta que el Ministerio de Cultura apoye el proyecto y coopere a su financiación.⁸⁴²

El 5 de octubre de 1980, se conocían los gastos totales que costó el monumento a Félix Rodríguez de la Fuente, desglosados de la siguiente manera:

| | |
|-----------------|---|
| 660.000 pesetas | fundición |
| 190.000 pesetas | pedestal |
| 10.000 pesetas | boceto en escayola |
| 140.000 pesetas | gastos de realización del monumento e imprevistos |

En esa fecha, la cuantía alcanzó las 657.189 pesetas, por lo que faltaban aún 342.811 pesetas.

A fines del mes de septiembre, Octavio Vicent comunicó que la estatua se hallaba ya en su fase final: la de fundición, en un taller de Arganda del Rey.⁸⁴³

La estatua, previa a su inauguración, fue contemplada en una *première* artística dentro de la exposición de sus obras que realizó Octavio Vicent en una galería de arte Kreisler matritense,⁸⁴⁴ inaugurada el 16 de octubre. La inauguración estaba prevista para las festividades navideñas, en aras de que los niños pudiesen participar en la misma,⁸⁴⁵ aunque finalmente sería inaugurado en la primavera del siguiente año.

El 19 de octubre hubo una notable aportación de 2.666 niños de Madrid, a través de los buzones situados en el Zoológico de la Casa de Campo, cuyo montante total ascendió a 13.330 pesetas. La cantidad a cubrir era aún considerable, porque ascendía a las 325.931 pesetas.⁸⁴⁶

⁸⁴² JUVENAL: "Octavio Vicent, juglar de la escultura". En: *El Imparcial*, Madrid, 25 de mayo de 1980.

⁸⁴³ *El Imparcial*, Madrid, 5 de octubre de 1980.

⁸⁴⁴ Calle Serrano, 29.

⁸⁴⁵ Ídem.

⁸⁴⁶ *El Imparcial*, Madrid, 19 de octubre de 1980.

En la puerta del Zoológico, se dispuso un buzón donde los niños pudieran depositar sus donativos, junto con un libro de firmas que también estaría en su entrada. La idea del emplazamiento del monumento fue debida al entonces director de *El Imparcial*, César de Navascués: un monumento, pagado por los niños, al lado de sus amigos los animales. El artista Octavio Vicent, que mostró también su maestría en el tratamiento de los animales, quería colocarlo en la zona del zoológico en donde se ubicaba el *hermano lobo*; no pudiendo ser así, se emplazó finalmente en la zona de los flamencos, en un alto rodeado de verde, en donde se encuentra un pequeño estanque.⁸⁴⁷

El miércoles 24 de marzo de 1981 fue inaugurado el monumento. Según el rotativo dirigido por Torcuato Luca de Tena, fue un evento muy entrañable:

El encapotado cielo de Madrid fue cediendo y el sol se hizo presente. Parece como si Félix Rodríguez de la Fuente hubiera descornado la cortina de nubes para presenciar desde las alturas a ese nutrido grupo de chicos que cantaban casi rompiendo sus pulmones <amigo Félix, cuando vayas al cielo>. Abajo, todas las especies animales del zoo madrileño, como sobrecogidas por la algarabía infantil, mientras que los adultos dejaban escapar alguna que otra lagrima al descorrerse la bandera española que cubría el pedestal donde se yergue la figura en bronce del amigo de los animales, de los niños, de todos. Los niños llevaron hasta el pedestal de Félix la primavera de Madrid en forma de cientos de flores nuevas. Marcelle Parmentier y sus dos hijas seguían emocionadas el homenaje al marido y al padre. Es como si los madrileños quisieran romper con su calor todo el hielo de esas tierras de Alaska que se llevaron a Félix. El alcalde de Madrid tuvo palabras breves, pero entrañables, <para este amigo de todos, que amó y respetó la vida>. César de Navascués, nuestro entrañable colega de la crítica municipal, promotor del monumento a Félix, había cambiado su voluminosa entereza de hombre bueno por una emoción perceptible en su rostro.⁸⁴⁸

Costeado en su mayor parte por suscripción popular, especialmente por los niños, presidió el acto el alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, acompañado de su esposa; el duque de Calabria, Carlos de Borbón y dos Sicilias, presidente de ADENA y del Zoo madrileño; y algunos concejales de la corporación municipal. Así mismo asistieron la viuda, Marcelle-Geneviève Parmentier y las hijas menores del

⁸⁴⁷ *ABC*, Madrid, 19 de octubre de 1980.

⁸⁴⁸ *ABC*, Madrid, 25 de marzo de 1981.

desaparecido doctor, Leticia y Odile.⁸⁴⁹ Durante la inauguración tomó la palabra el presidente de los zoológicos ibéricos, Ángel Pérdigo de Ygual; el alcalde de Madrid, Tierno Galván, la viuda del malogrado doctor y un sacerdote que rezó un Padre Nuestro por el alma del homenajeadó a título póstumo. El monumento se inauguró conmemorando el año del fallecimiento del naturalista, acaecido el 14 de marzo de 1980. Tres mil niños depositaron un ramo de flores ante el monumento inaugurado. A la ofrenda floral se sumó la actriz Marcia Bell.⁸⁵⁰

En recuerdo a Félix Rodríguez de la Fuente, el catedrático de Derecho y alcalde Don Enrique Tierno Galván pronunció unas palabras donde pronunció el amor del burgalés a la naturaleza y su dedicación total a la defensa de la vida, en los siguientes términos:

Hay que respetar la vida, porque la vida es respetable. No hay derecho ni a matar ni a torturar nada que viva. Estamos en el mundo para gozar de la vida y no para destruirla [...] No vivimos solos, sino en compañía de un espacio natural en el que nos debemos respetar los unos a los otros.⁸⁵¹

Unos días después, la prensa recogió los detalles de la inauguración:

Es "el amigo de los animales" y, a la vez, el "amigo de los niños": Félix Rodríguez de la Fuente. Cuando toda España se sobresaltó al enterarse de la muerte del popular naturalista ocurrida en Alaska, un hombre del periodismo, César de Navascués, hijo de César González Ruano, lanzó la idea de levantar un monumento "entre todos", incluso contando con las pequeñas aportaciones de los chiquillos en edad escolar.

La idea cuajó, y Marcelle Parmentier, llevando a sus dos hijas menores de la mano, inauguró el monumento homenaje a Félix enclavado en el Zoo de Madrid. Ella, de riguroso luto, descorrió con el alcalde Enrique Tierno Galván, las dos banderas españolas que cubrían el frente del grupo escultórico.

El monumento consta de una pilastra de granito, labrado en San Pablo de los Montes (Toledo). El pedestal lleva una inscripción, con letras

⁸⁴⁹ La hija mayor de Félix Rodríguez de la Fuente, llamada Mercedes, no asistió al acto por tener exámenes académicos. (Diario *Ya*, 25 de marzo de 1981).

⁸⁵⁰ *Ya*, Madrid, 25 de marzo de 1981.

⁸⁵¹ *El Pueblo*, Madrid, 25 de marzo de 1981, portada.

en bronce, cuyo texto reza: "Los niños al doctor Félix Rodríguez de la Fuente. MCMLXXXI".

Dos lobos, fundidos también en bronce, se sitúan a ambos lados de la pilastra. Sobre el granito se levanta la escultura del naturalista vestido de montañero [...]. El doctor Rodríguez de la Fuente sostiene un halcón en su mano izquierda, mientras que con la otra sujeta un oseño, apoyado en su cuerpo.

El propio Octavio Vicent, catedrático de Bellas Artes, ha dicho que la fundición se hizo en Eduardo Capa, de Arganda del Rey (Madrid) y que la altura total del grupo es de cerca de los cuatro metros.

El monumento se inauguró a mediodía con temperatura de primavera alta. Entre otros, pronunció unas palabras el alcalde Tierno Galván que, pensando en la vida de Félix, dio a los escolares asistentes una lección sobre la naturaleza e invitó a seguir investigando "como hacía Rodríguez de la Fuente", puesto que quedan muchas sorpresas, muchos misterios.⁸⁵²

El mes de noviembre de ese año, Octavio Vicent explicó la concepción de la obra en estos términos:

Es complicado el trabajo que he tenido que hacer. Era una figura que existe, porque todos le han conocido y le recuerdan. He tenido que atar muchos conceptos: lo que representa como amante de los animales, como científico y como pedagogo. En estos casos hay que prescindir de las anécdotas para hacer un estudio plástico adecuado.⁸⁵³

El 30 de noviembre de 1980, hubo una aportación extraordinaria más de 2.350 niños en los buzones, que habían depositado su pecuniaria en el Zoológico de la Casa de Campo. Esa aportación estuvo cifrada en 12.650 pesetas. Pero aún faltaba por cubrir 307.308 pesetas.⁸⁵⁴

⁸⁵² *Heraldo Español*, Madrid, 2-8 de abril de 1981.

⁸⁵³ *El Imparcial*, Madrid, 30 de noviembre de 1980, p. 20.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

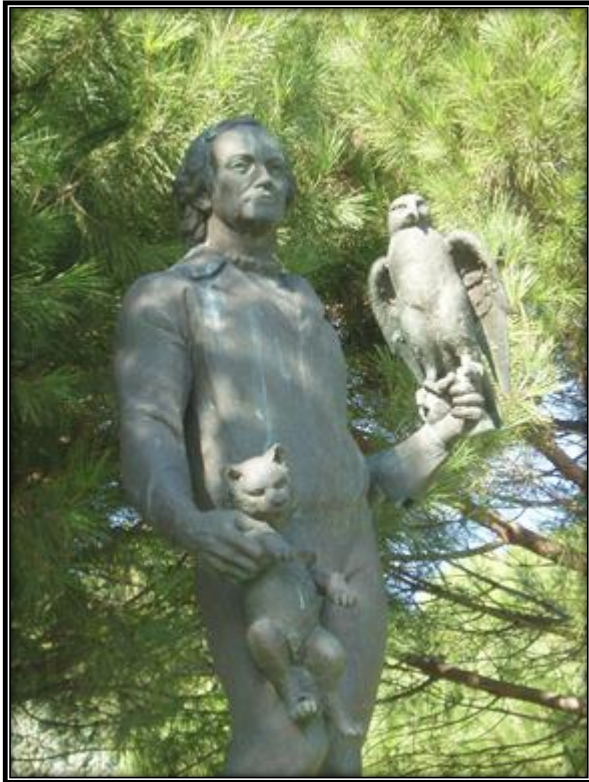


Bocetos Monumento a Felix Rodríguez de la Fuente

ESQUEMA COMPOSITIVO

La figura de Félix Rodríguez de la Fuente se erige, a través de la placa de asiento, sobre un pedestal granítico y prismático de traza vertical que descansa a su vez sobre una gruesa base inferior de disposición horizontal, así mismo granítica y sobresaliente en sus bordes y, sobre todo, por su borde frontal en el que apoyan las figuras de dos lobos. Sobre el frente principal del prisma, figura la inscripción en caracteres de bronce en relieve fijados a la superficie pétrea, expresando el entrañable recuerdo de los niños: "LOS NIÑOS / AL DR. / FÉLIX RODRÍGUEZ / DE LA FUENTE"; y más abajo, la inscripción inferior en similares caracteres: "MCMLXXXI".

El monumento está compuesto por tres elementos, a saber: un monolito sobre un pedestal de piedra caliza, en donde reza la inscripción y la fecha de realización del monumento; la efigie del homenajeado; y los animales que lo acompañan. Estos últimos muestran una variopinta disposición. Los lobos, en el plinto del edículo, uno de ellos dispuesto en paralelo al mismo y otro rampante, tratando de reptar por él, de perfil. Por su parte, el halcón, mirando al frente, en la mano izquierda del naturalista burgalés. Por último, un oseño asido por la mano derecha del homenajeado, de frente al espectador.



El esquema compositivo es frontal y realizado con dos planos paralelos señalados por el lobo dispuesto sobre el borde del plinto, y el segundo eje paralelo formado por la estatua de Félix Rodríguez de la Fuente. La función del cánido rampante es cerrar el esquema compositivo y los planos paralelos.

Hay también un juego de ejes visuales. Mientras el naturalista, el halcón y el oseño miran al frente, los lobos dispersan sus miradas, uno hacia Félix y el otro contempla a su pareja.

ICONOGRAFÍA

La imagen completa en bronce de Félix Rodríguez de la Fuente se alza sobre una base o placa rectangular, también de bronce, de 0'07 x 0'62 x 0'52 m, con la superficie frontal tratada a modo de sutil bajorrelieve en el que parecen percibirse la silueta de un árbol, un posible fondo vegetal y la probable figura de una mujer, con la inscripción, en caracteres en relieve del fundidor: "E. CAPA / FUNDIÓ / MADRID", además de una segunda inscripción incisa con la firma del autor: "OCTAVIO VICENT".⁸⁵⁵

El naturalista aparece de pie, ataviado con una vestimenta atemporal de montañero, -cazadora, suéter, pantalón, calcetines y botas de montaña-, Octavio Vicent lo ha plasmado así para ubicarlo en su ambiente de trabajo, por el que fue más recordado: un naturalista en su trabajo de campo.

⁸⁵⁵ ALVAREZ RODRÍGUEZ, M.: "Madrid recupera la cultura universal. Monumentos con espíritu conciliador y restitución de la memoria colectiva". En: *El Viso*, num.73, 1982, pp. 42-46.

El rostro es una imagen fidedigna de Félix, la más característica, en los años en que era conocido por la *mass-media*. El hundimiento del iris contribuye a insuflar realismo a su rostro, noble. El resto del cuerpo obedece sin embargo a una representación arquetípica helénica del *Doríforo* de Policleto. Así, en la mano izquierda de Félix, en la que el *Doríforo* portaba su lanza levantada, es usada ahora para sostener las garras del halcón. Por su parte, la mano derecha, pegada al cuerpo, es empleada para sostener al osezno. Existe un *contrapposto* general, al igual que en la escultura policletiana, formado por una leve caída trasera del torso y una inclinación delantera de las extremidades inferiores. Éstas simulan el movimiento por medio del adelantamiento del pie derecho, como sucede también con el *Doríforo* de Policleto.

De hecho, existía una reproducción en escayola del *Doríforo* de Policleto en el museo Nacional de Reproducciones Artísticas. La estatua helénica original representa a un joven de complexión atlética, característica que Octavio Vicent deja traslucir en la escultura dedicada a Félix pese a que esta última la encontremos ataviada. El nombre de *Doríforo* corresponde a un lancero de la guardia de los emperadores persas, porque en su mano derecha debió llevar, apoyándola en el hombro, una lanza, de la que toma el nombre.⁸⁵⁶

En la realización de los animales, atributos que han convertido a Félix en un mito, Octavio Vicent evita las anécdotas. Como hemos referido en la biografía de Félix, dos son los lobos a los que salvó, convirtiéndose él mismo en el macho alfa. Por este motivo, uno de los dos lobos del conjunto escultórico le rinde pleitesía al naturalista.

Así mismo, el halcón representa la pasión por la cetrería del naturalista desde sus años de formación académica como galeno. Probablemente, este halcón peregrino sea una referencia a Durandal, la hembra de halcón que formó Félix en 1964 y que le valió el título de "Cetrero Mayor de del Reino". Dado que Félix se

⁸⁵⁶ ALMAGRO GORBEA, M. J.: *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 94. Op. Cit.

convirtió también en un defensor de las rapaces nocturnas, la cabeza del halcón peregrino tiene un pico más largo, similar al del búho ibérico.

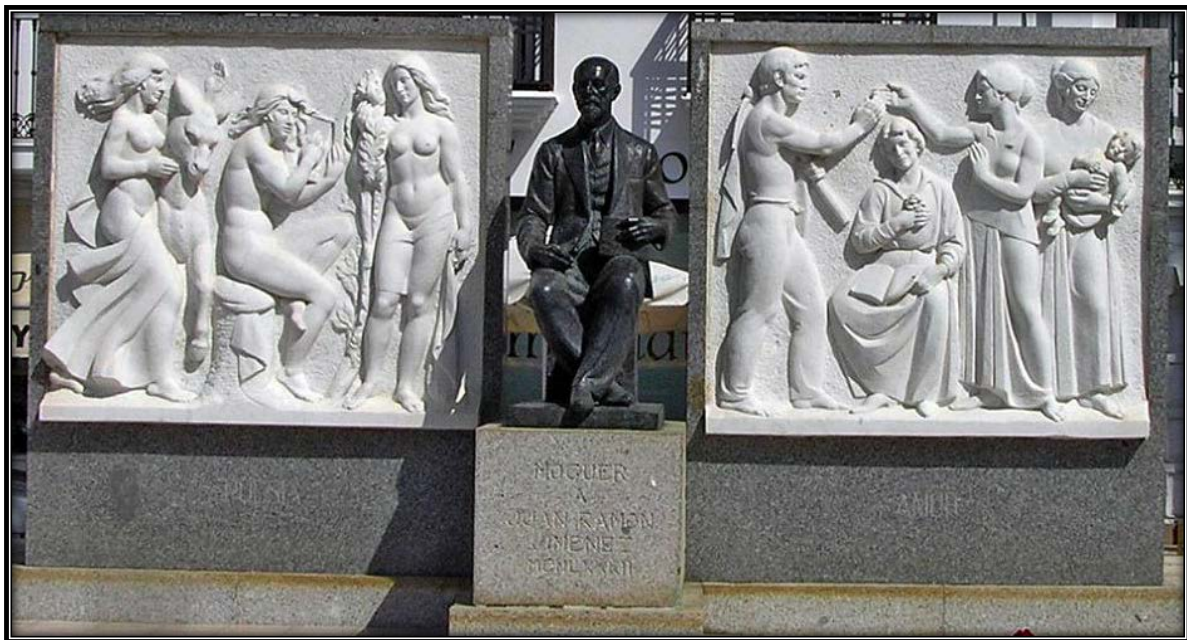
Por su parte, el osezo macho ibérico que sostiene en su mano izquierda es una alusión a una de las especies a las que Félix contribuyó fervientemente a su conservación.

Por último, cabe destacar que el homenajeado, los animales y la naturaleza forman un conjunto armónico y equilibrado entre la escultura y el espacio que la circunda, un rasgo característico que una vez más demuestra en nuestro artista la predilección por el lugar adecuado en donde la obra hubiese de ser emplazada.

6.31.- MONUMENTO A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Palos de Moguer (Huelva) 1'30 m x 1'30 m x 14 cm de grosor. Mármol Pi de Carrara. (1981-1982).

El monumento dedicado al poeta Juan Ramón Jiménez Mantecón fue un encargo del Ayuntamiento de Palos de Moguer, con ocasión del centenario de su nacimiento. Dada la complejidad de la iconografía, nos ha parecido conveniente balbucear en la biografía del poeta onubense.



Juan Ramón Jiménez nació en el seno de una familia acomodada de cultivadores y exportadores de vino. Llegó al mundo en Moguer (Huelva) el 23 de diciembre de 1881. En septiembre de 1896 parte para Sevilla con la intención de estudiar la carrera de Derecho, aunque su mayor interés radicó en la pintura y la poesía. De hecho, pintó bodegones, paisajes, algunos retratos y copió a Diego Velázquez. En 1903, el poeta entabla relación con Joaquín Sorolla. Sin embargo, su inclinación a la poesía le convertiría en un referente de la Generación del 27. De hecho, está caracterizado como un poeta enamorado. Muchas son las mujeres que ganaron su corazón, y él correspondía a las mismas por vía de su literatura, tanto hispanas como hispanoamericanas. Entre las primeras, su amor más temprano fue Blanca Hernández-Pinzón Flores, próxima a su familia, pues Victoria, hermana del poeta, era novia del hermano de aquélla. El segundo romance, esta vez epistolar, fue el de Georgina Hübner, que analizaremos más adelante.

Entre 1908 y 1913, Juan Ramón brinda su amistad a Platero, un burrillo pequeño y peludo que acaba convirtiéndose en medio de transporte y compañero indispensable para ir de Moguer a Fuentepiña, localidad en donde estaba ubicada la finca de su familia. De sus salidas al campo moguerense y de aquél contacto con el asno, empezarán a fluir las páginas de "*Platero y Yo*", el libro que inmortalizó al poeta, cuya primera edición menor apareció el 11 de diciembre de 1914. Ya en Madrid, en ese mismo año, conocerá en la Pensión Arizpe a Zenobia Camprubí Aymar, quien se convertiría en el gran amor de su vida. Ha menester agregar que el padre de Zenobia Camprubí, ingeniero de caminos, fue destinado a Puerto Rico, cuando la isla boricua era aún una colonia española. Allí conoció a la que a la postre sería su esposa, Isabel Aymar Lucca, procedente de una acomodada familia de ascendencia estadounidense. Así puede entenderse por qué luego el matrimonio formado por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí se trasladase primero a Estados Unidos y después a Puerto Rico. Ella siempre tuvo la conciencia de pertenecer por igual a ambas orillas del Atlántico.⁸⁵⁷

Cuando Juan Ramón Jiménez conoció a Zenobia Camprubí, éste se había trasladado a la residencia de estudiantes, al tiempo que trabajaba en el editorial Calleja. El 2 de marzo de 1916, Juan Ramón y Zenobia contrajeron matrimonio en la Iglesia de St. Stephen de Nueva York. Tres meses pasaron por tierras americanas: Boston, Philadelphia, Baltimore, Washington... Fue en este viaje cuando escribió "*Diario de un poeta recién casado*". En 1924, invitados por la familia García Lorca, Zenobia y Juan Ramón viajan a Granada. Son los años en que Juan Ramón publica varias revistas poéticas: *Índice*, *Sí*, y *Ley*. En ellas colaboraron un grupo muy selecto de escritores y poetas ya consagrados, -Azorín, Gómez de la Serna, los hermanos Machado, Ortega y Gasset-, junto a otros más jóvenes, -Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillem, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Carmen Conde, Antonio Espina y Corpus Barga-. Y además de

⁸⁵⁷ "*Zenobia Camprubí, amor y dependencia*". En: *Clarín, Revista de Nueva Literatura*, 6 de noviembre de 2007. (En: www.revistaclarin.com). Consultado el 13 de diciembre de 2015.

ellos, artistas tales como Benjamín Palencia, Juan Bonafé, Francisco Bores y Salvador Dalí.

A comienzos de los años treinta la existencia del poeta se complica con el drama en que se vieron envuelto los esposos cuando, en julio de 1932, y tras esculpir el busto de Zenobia, se quita la vida Marga Gil Roësset, la joven escultora enamorada de Juan Ramón con un amor que sabe imposible.

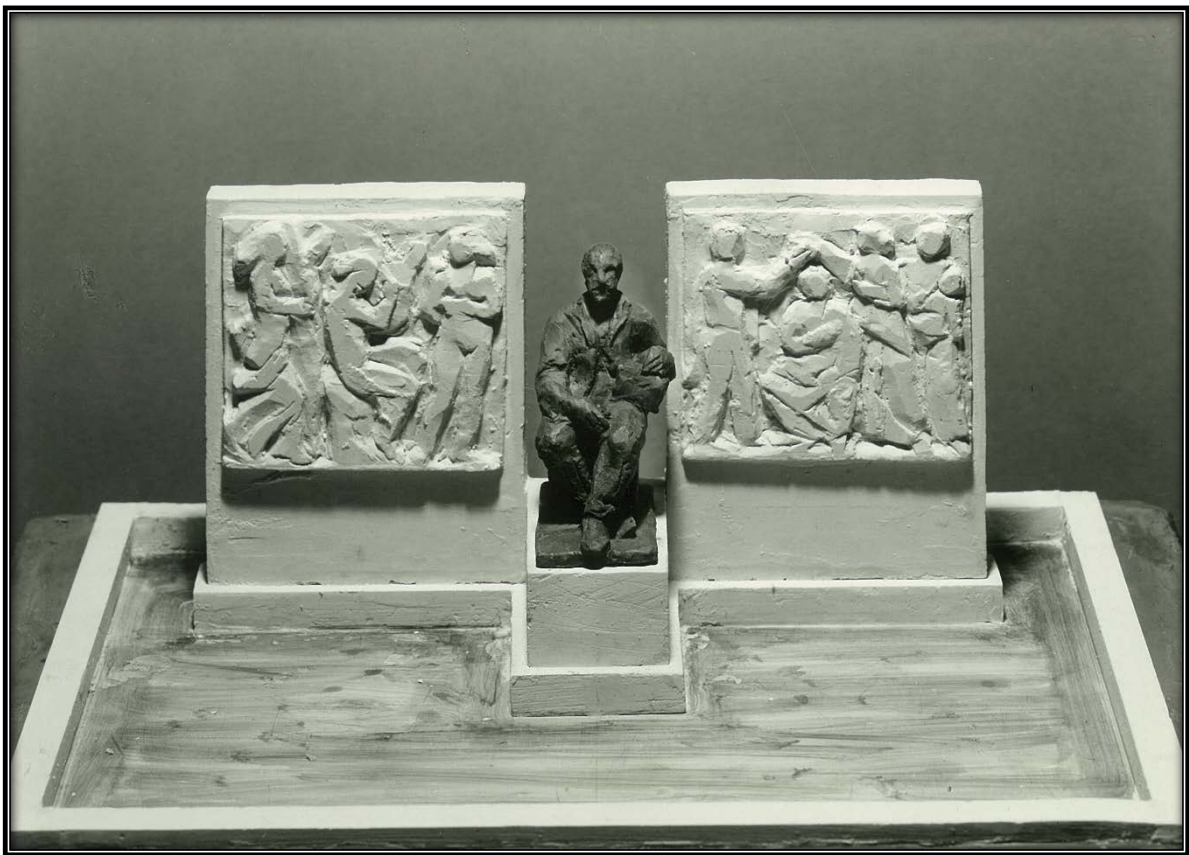
En 1936 estalla la Guerra Civil española y se mantiene fiel en el lado republicano, llevando el matrimonio una importante labor de acogida de niños huérfanos. El 19 de agosto de 1936, y tras una entrevista de Juan Ramón Jiménez con Manuel Azaña, -a la sazón presidente de la República-, le otorgaron al poeta un pasaporte diplomático de agregado cultural honorario a la embajada de España en Washington. El 26 de ese mismo mes de agosto, embarcaron en el puerto de Cherburgo, en el vapor Aquitania, rumbo a Nueva York. En ese mismo año, el matrimonio embarcó con dirección a Puerto Rico. A finales de noviembre se trasladaron a Cuba.

En enero de 1939, Zenobia y Juan Ramón dejaron Cuba para siempre y se instalaron en Coral Gables (Miami). En marzo de 1943, abandonaron Coral Gables y regresaron de nuevo a Washington. Sin embargo, en marzo de 1951, los esposos Jiménez se trasladaron definitivamente a Puerto Rico. En agosto de ese año, Zenobia empezó a trabajar en la Universidad de Puerto Rico, mientras Juan Ramón reanudó su vida intelectual y lírica. El 25 de octubre de 1956, la academia sueca concedió a Juan Ramón el Premio Nobel de Literatura. El 28 de las mismas calendas murió Zenobia de cáncer. El 29 de mayo de 1958 falleció el poeta en Puerto Rico; sin embargo, los restos mortales de Zenobia y del poeta fueron trasladados a España y descansan en el cementerio de Moguer, donde recibieron sepultura el 6 de junio de 1958.

El monumento-homenaje a Juan Ramón Jiménez está ubicado en la céntrica Plaza del Cabildo de la localidad onubense. Fue inaugurado en 1982, tal como indica la inscripción de su pedestal: "Moguer a Juan Ramón Jiménez, MCMLXXX".

Sabemos, por la prensa de la época, que a finales de enero del año 1982, solamente estaba ubicada en la Plaza del Cabildo la estatua sedente del insigne poeta.⁸⁵⁸ Posteriormente, se agregarían los altorrelieves y la alberca que circunda el conjunto escultórico.

El conjunto escultórico consta de dos partes: la estatua del poeta propiamente dicha, realizada en bronce, y dos paneles en altorrelieve que simbolizan, respectivamente, el Amor y la Poesía de Juan Ramón Jiménez, ubicados a ambos lados de la estatua. Ante ellos, la alberca que flanquea la figura del poeta, aún a el conjunto.



Boceto Monumento a Juan Ramón Jimenez

El coste de la obra ascendió a 2.500.000 pesetas. El monumento fue inaugurado el 16 de octubre de 1982, a las 19 horas. Al acto asistieron las primeras autoridades provinciales y locales. La presentación del conjunto artístico corrió a cargo del alcalde de la localidad, Julián Gamón, quien manifestó a los asistentes que

⁸⁵⁸ "Monumento a Juan Ramón Jiménez". *Notas de Arte. Ya*, Madrid, 28 de enero de 1982, p. 40.

"*Esto es solo un grano de arena por lo que Juan Ramón ha realizado*". El evento concluyó con una entrega floral de rosas amarillas⁸⁵⁹ que realizó la poetisa vitoriana Ernestina de Champourcín Morán de Loredó, amiga personal del poeta moguerense y a quién la poetisa vasca consideró siempre su mentor. Ernestina de Champourcín entró en contacto con los poetas de la Generación del 27. En su alocución, recordó la estancia de Juan Ramón Jiménez por tierras americanas, de las cuales ella fue protagonista de excepción.

En declaraciones a *El Correo de Andalucía*, Octavio Vicent manifestó que había tardado un año en ejecutar el monumento escultórico, ya que los materiales que se habían empleado en el mismo provenían de diversas zonas del extranjero, como el mármol Pi de Carrara, llegado de Italia, hecho que había supuesto una tardanza en la construcción. Así mismo, Octavio Vicent reconoció que la Corporación Municipal de Moguer le había dado completa libertad para la realización de la obra.⁸⁶⁰ Además del mármol italiano, el bronce procedía de Valencia, el granito de Segovia y la cerámica de Sevilla y de la propia localidad onubense. La obra de ingeniería corrió a cargo del arquitecto moguerense Pelayo Cáceres.

Francisco Garfias -cultivador de la lírica- definió a Juan Ramón Jiménez como el poeta del amor y de la poesía, con sus cancelas y rejas, con sus geranios y con su luz. Al tomar la palabra en el acto inaugural, Garfias manifestó que a Moguer le faltaba el eslabón del que ahora dispone con el nuevo monumento escultórico, y que por eso "*El arco en torno a Juan Ramón se ha cerrado*".⁸⁶¹

También asistieron a la inauguración el gobernador civil, Pedro Núñez Morgades; el gobernador militar, Carlos Aymerich; el presidente de la Audiencia Provincial de Huelva, Roberto Hernández; el presidente de la Diputación Provincial de Huelva, Emiliano Sanz Escalera y el obispo de Huelva, monseñor Rafael González Moralejo. Otros ediles que asistieron al evento fueron la alcaldesa de Palos y el

⁸⁵⁹ "Ayer fue inaugurado en Moguer el monumento a Juan Ramón". *Diario de Huelva*, edición de Odiel, domingo, 17 de octubre de 1982.

⁸⁶⁰ "Inaugurado el monumento a Juan Ramón en Moguer". *El Correo de Andalucía*, Huelva, 17 de octubre de 1982, p. 13.

⁸⁶¹ *Ibidem*.

alcalde de Cartaya. Acompañaron también diputados provinciales y diversos Directores Provinciales de Ministerios, entre los que se encontraban los de Cultura, Educación y Sanidad.

Otros poetas que intervinieron en el acto fueron Mena Cartera y Carlos Muriano. Por su parte, Félix Grande, así mismo cultivador de la lírica, dio una magna lección magistral, haciendo un recorrido por la poesía hasta llegar a la figura de Juan Ramón Jiménez.

Cerró el acto el presidente de la Diputación, Emiliano Sanz Escalera, y tras él intervino la coral de Trigueros. Al día siguiente fueron entregados los Premios de Poesía de la Diputación Provincial de Huelva en el Convento de Santa Clara en recuerdo del poeta.⁸⁶²

Como colofón, y para recordar la estancia de los últimos días del poeta en la isla boricua, el Ayuntamiento de Moguer donó un busto de Juan Ramón Jiménez a la Universidad de Puerto Rico.



Octavio Vicent preparando los paneles del monumento

⁸⁶² "Ayer fue inaugurado en Moguer el monumento a Juan Ramón". *Diario de Huelva*, edición de Odiel, domingo, 17 de octubre de 1982.

ESQUEMA COMPOSITIVO

El Monumento a Juan Ramón Jiménez está compuesto por cuatro elementos, como ya hemos apuntado anteriormente. A saber: una alberca rectangular, la figura sedente de Juan Ramón Jiménez en el centro y dos paneles alegóricos en altorrelieve a cada uno de sus lados.





Panel derecho

Sendos paneles cuadrangulares manifiestan una tensión centrípeta mirando al poeta. Si los observamos de frente, desde el punto de vista del espectador, el ubicado a la derecha representa al Amor. Está compuesto por cuatro figuras cuyo eje compositivo es la fémina sedente. A ambos lados de la misma, un hombre y una mujer, ambos de perfil, se miran mutuamente y estrechan sus manos sobre la cabeza de la fémina anterior, sedente, conformando un frontón imaginario. A la derecha, cierra el conjunto una madre con su vástago. Octavio Vicent sigue el principio clásico del movimiento contrario o contrapeso compositivo con la intención de equilibrar el conjunto; pues las figuras no solamente orientan sus ademanes sino también su atención en sentidos opuestos. El altorrelieve dedicado al Amor está conformado como un conjunto cerrado en derredor de una imagen sedente, siguiendo un plan *quattrocentesco* y *botticelliano* debido a sus ademanes: la mano derecho posada sobre el pecho, mientras que la izquierda sostiene en su regazo una obra literaria.



Panel izquierdo

Por su parte, el panel ubicado a la izquierda del espectador, el cual representa la prosa poética, tiene como eje compositivo de nuevo al personaje sedente. En su derredor se agrupan tres figuras. Dos de ellas, situadas en el extremo izquierdo, - una musa y Platero-, que destacan por su acentuado movimiento, miran hacia el centro, como también el poeta-músico sedente; mientras que, la musa ubicada a la derecha del panel cierra la composición encaminando su mirada hacia el exterior del monumento y otorgando serenidad frente a las dos anteriores.

ICONOGRAFÍA

El monumento dedicado a Juan Ramón Jiménez es interpretado por Octavio Vicent bajo la óptica humanística de la confrontación entre lo sacro y lo profano.

Como analizaremos más adelante, el panel dedicado al Amor ha sido plasmado como una coronación mariana, con diversos elementos alusivos a la Virgen María, ora en la figura sedente, ora en la Madonna del extremo derecho. Sin

embargo, la coronada no es otra que su propia esposa, Zenobia Camprubí Aymar. Por su parte, el panel dedicado a la Poesía que rinde un homenaje formal a la escultura helenística, representa la admiración hacia la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Con esta interpretación iconográfica, Octavio Vicent realza los dos aspectos que conforman la vida del poeta, el Amor y la Poesía, bajo su prisma particular. El Amor sereno y casto de la personalidad tímida de Juan Ramón, -representado por figuras ataviadas con túnicas-, junto con la liberación de sus sentimientos en los poemas, encarnados por ninfas desnudas de carácter profano.

En cada uno de estos paneles hay sendas inscripciones: "Amor" y "Poesía", que transmiten al espectador la esencia lírica de Juan Ramón Jiménez. En efecto, la temática amorosa recorre toda la poesía de Juan Ramón Jiménez, así como su propia biografía. Sin embargo, y aunque el moguerense escribió *Libros de Amor* entre 1911 y 1912,⁸⁶³ -una colección de 104 poemas de carácter autobiográfico que revelan aventuras amorosas con mujeres solteras, casadas, españolas y extranjeras-, subsumirse en el concepto del amor para Juan Ramón Jiménez es una tarea similar a hallar una gota de agua en el océano de su vasta producción lírica.

El panel dedicado al Amor está relacionado con el poema de Juan Ramón Jiménez titulado "La única rosa". El poeta onubense asocia el Amor a la Rosa, en los siguientes términos:

LA ÚNICA ROSA

Todas las rosas son la misma rosa,

Amor, la única rosa.

Y todo queda contenido en ella,

Breve imagen (sic) del mundo,

⁸⁶³ PALAU DE NEMES, G.: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La Poesía desnuda. Vol. II.* Madrid, Gredos, 1974, pp. 404, 412, 460.

¡Amor!, la única rosa⁸⁶⁴

Ha menester agregar que el libro favorito de Zenobia Camprubí, -esposa del poeta-, era "Canción", publicado en 1936, uno de cuyos poemas hace referencia a la Rosa asociada al Amor y que reproducimos a continuación⁸⁶⁵:

SOL Y ROSA

Rosa completa en olor.

Sol terminante en ardor

Serenidad de los uno

(Rompevida del amor)

Tú queriendo y sin poder.

Yo pudiendo y sin querer

¡Pobre rosa con el hombre!

¡Triste sol con la mujer!⁸⁶⁶

Octavio Vicent recoge el atributo de la rosa en la figura sedente del altorrelieve dedicado al Amor, mientras en su regazo sostiene un libro que representa los poemas de Juan Ramón. La musa del Amor, representa a la esposa del poeta, Zenobia Camprubí. Aunque en el recuerdo colectivo Zenobia parecía la esposa y sombra de Juan Ramón Jiménez, fue en realidad, la luz y guía del gran poeta español.⁸⁶⁷

Para plasmar el Amor del poeta Octavio Vicent se basa en una fotografía antigua, del año 1916, que se conserva en la Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de Moguer, en donde Zenobia está sentada leyendo un libro en su regazo,

⁸⁶⁴ JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado: (1916). Vol. 3.* Madrid, Calleja, 1ª ed., 1917.

⁸⁶⁵ FOGELQUIST, D. F.: *Juan Ramón Jiménez.* Michigan, Twayne Publishers, Universidad de Michigan, 1976, p. 14.

⁸⁶⁶ JIMÉNEZ, J. R.: *Canción.* Madrid, 1936.

⁸⁶⁷ MANRIQUE SABOGAL, W.: Zenobia Camprubí sale de la sombra de Juan Ramón Jiménez. En: El País, Madrid, 27 de octubre de 2015.

mientras lleva una rosa en el pecho, de igual manera como la vemos en el altorrelieve.⁸⁶⁸

Zenobia está coronada por las manos del labriego y por una musa. Es el Amor casto. La efigie del labriego, -el poeta dedicado al Amor, el propio Juan Ramón Jiménez, quien, recordemos, procedía de un medio rural vitivinícola-; mientras que la musa que acompaña al poeta y corona así mismo a Zenobia Camprubí, representa la inspiración literaria del moguereno. Al fin y al cabo, ella es la única rosa.

En la predilección escultórica de Octavio Vicent, el peinado del labriego guarda relación con la estatuaria griega de fines del arcaísmo; y su torso y brazo nos recuerdan a la escultura miguelangelesca. Por su parte, la musa ubicada frente a éste nos remite por los *diplois* de su *jitón* a las acanaladuras columnarias helénica, ahora convexas; mientras un tenue *contrapposto* deja entrever una pierna desnuda, al igual que su torso nos remite a las Venus del periodo clásico. Por su parte, ha menester agregar que la figura sedente guarda así mismo una disposición que ya encontramos en la "Anunciación" de Octavio Vicent. La Madonna que completa el panel refuerza el sentido casto del Amor.

Por su parte, el altorrelieve dedicado a la poesía contiene tres ninfas desnudas. El árbol al que se aferra la musa se trata de una acacia. En efecto, Juan Ramón Jiménez dedica el capítulo 45 de *Platero y Yo*, titulado *El árbol del corral*, a esta especie vegetal del género de las mimosas. El representado por Octavio Vicent corresponde a la acacia farnesiana, comúnmente conocida como espinillo blanco o *aromo*. La acacia farnesiana representa la juventud del poeta, o, como él mismo afirma, "*el mejor sostén de mi poesía*".⁸⁶⁹

Otro atributo iconográfico presente en el relieve de Octavio Vicent es la lira. El poeta moguereno, autor de "*Platero y Yo*", asocia la lira a la acacia, en el mismo capítulo 45. *Item* más, aunque la relación primera con la lira bebe de la fuente literaria de "*Platero y Yo*", no es baladí recordar que Octavio Vicent quería hacer

⁸⁶⁸ La fotografía está reproducida en: blogs.elpais.com/mujeres/2015/Zenobia.camprubi-brilliosa.html.

⁸⁶⁹ JIMÉNEZ, J. R.: *Platero y Yo*. Sevilla, Facediciones, 2012, p. 94. (Cfr. Capítulo 45).

una alusión al género literario que cultivaba Juan Ramón Jiménez: la poesía lírica. El género cultivado por Alceo y Safo nació en Grecia en el siglo VII a.C., y debe su nombre a que en sus orígenes era un género literario que se recitaba o se cantaba al son de la lira, y por este motivo lo interpreta Vicent con un propósito helenístico:

Capítulo 45

El árbol del corral

Este árbol, Platero; ésta acacia que yo mismo sembré, verde llama que fue creciendo, primavera tras primavera, y que ahora mismo nos cubre con su abundante y franca hoja pasada de sol poniente era, mientras vivía en esta casa, hoy cerrada, el mejor sostén de mi poesía. Cualquiera rama suya, engalanada de esmeralda por abril o de oro por octubre, refrescaba, solo con mirarla un punto, mi frente, con la mano más pura de una musa. ¡Qué fina, qué grácil, qué bonita era!.

Hoy, Platero, es dueña de casi todo el corral.

[...]

Nada me dice hoy, a pesar de ser árbol, y árbol puesto por mí [...] Un árbol que hemos amado tanto, que tanto hemos conocido, no nos dice nada vuelto a ver Platero. Es triste; más es inútil decir más. No, no puedo mirar ya, en esta fusión de la acacia y el ocaso mi lira colgada.⁸⁷⁰

Juan Ramón Jiménez, además, creía que los *aromos* producían la tisis. De hecho, en la prosa poética que continua a *El árbol del corral*, el capítulo 46 está dedicado a *La tísica*. Ha menester agregar que la referencia a "La tísica" y no se trata de una minucia; ya que está relacionado con la biografía del poeta.

Pero aún diremos más. "La tísica" representa la admiración que se siente por la poesía de Juan Ramón Jiménez. En 1903, el poeta moguerense publicó *Arias tristes*. Un libro que provocó el episodio que durante años se tuvo por leyenda: su romance epistolar con Georgina Hübner, una muchacha limeña de veinte años.

El origen de la historia, -que puede calificarse como broma de buen gusto-, parte de la admiración que dos peruanos jóvenes sentían por Juan Ramón Jiménez.

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

Eran el poeta y diplomático José Gálvez Barrenechea y el abogado Carlos Rodríguez Hübner. Gálvez y Rodríguez Hübner eran asiduos lectores y se sentían limitados por la falta de circulación de libros de poesía española en la ciudad Lima a comienzos de la pasada centuria. Ansiosos por conocer las obras recientes de Juan Ramón Jiménez, ambos decidieron escribir al poeta, quién vivía entonces en Madrid, para pedirle que les enviaran sus libros. Empero, ¿era posible que el poeta moguerño tomara en consideración a dos remotos lectores peruanos interesados en su obra? Rodríguez Hübner y Gálvez no lo creían así y, para atraer la atención del poeta, derivaron la autoría de su pedido a una lectora imaginaria, pero real. El 8 de marzo de 1904, decidieron redactar una carta de admiración y de amor a Juan Ramón Jiménez firmada por una prima de Rodríguez Hübner, la señorita Georgina Hübner. Georgina era una dama de buen trato, sencilla y con un corazón de oro. Era también una mujer atractiva, sensible y de gustos refinados. Tenía además un nombre sonoro. Estas condiciones les parecieron a ambos suficientes para escribir una carta de admiración escrita por ellos, pero con el nombre de ella. Gálvez y Rodríguez Hübner así mismo, prosiguieron con la correspondencia epistolar. En ellas mezclaban declaraciones de afecto con relatos de episodios cotidianos, solicitaban y acusaban recibos de libros, y se dirigían con un lirismo conmovido al poeta. Estas misivas consiguieron el efecto deseado. Juan Ramón Jiménez no solo les enviaba sus libros, sino también encendidas respuestas de amor.

Cuando unos estudiantes peruanos pasaron por Madrid en el verano de 1904, Juan Ramón Jiménez les preguntó si conocían a Georgina Hübner. La respuesta fue letal para el corazón del poeta: "*Sí, la conocemos. Es buena y bella como un lirio. Pero ocultando siempre una romántica pena por no ser amada*". Es entonces cuando Juan Ramón le escribió una carta urgente, comunicando su intención de viajar lo más rápido posible a Lima. A partir de entonces, las cartas de Georgina se interrumpieron y poco después llegó un cable al cónsul peruano en Madrid. Contenía una frase imperativa: "*Comunique al poeta Juan Ramón Jiménez que Georgina Hübner ha muerto*".⁸⁷¹ La causa fue una "tisis galopante". Juan Ramón inmortalizó

⁸⁷¹ CUETO, A.: "Carta al cielo de Juan Ramón Jiménez". *Revista de la universidad de México*, UNAM, num.67, septiembre de 2009, pp. 35 y ss.

este romance en su famosa "Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima", del libro "*Laberinto*". El relieve de Vicent manifiesta esta cabalística al estilo helenístico, utilizando el trasunto de Platero, -el cuadrúpedo más amado por Juan Ramón Jiménez elevado a la categoría de equino-, aunando al mismo tiempo la representación escultórica a los sentimientos más profundos del poeta:

Capítulo 46

La tísica

Estaba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba. Le había mandado el médico salir al campo, a que le diera el sol de aquél mayo helado; pero la pobre no podía.

[...]

Yo le ofrecí a Platero para que diese un paseíto. Subida en él, iqué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!⁸⁷²

El relieve dedicado a la tísica muestra una curvatura del drapeado a la altura de las extremidades inferiores similar a Iris, la mensajera de Zeus, que con un rápido movimiento muy marcado en el tratamiento de sus ropajes que parecen ondear al viento contribuyen a darnos una idea de ligereza. La citada mensajera se encontraba en el tímpano oriental del Partenón, datada entre los años 438 y 432 a. C., actualmente en el Museo Británico. Una copia de la misma en escayola estaba emplazada en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de Madrid.⁸⁷³

La estatua del poeta moguereno está acompañada, pues, por estos dos paneles decorativos separados por una pequeña alberca que flanquea el conjunto, y éste, a su vez, por un jardín. El hecho de encontrar la alberca en el conjunto definitivo parece guardar relación con el capítulo 57 titulado *Paseo*, de la inmortal obra "*Platero y Yo*":

⁸⁷² JIMÉNEZ, J. R.: *Platero y Yo*. Sevilla, Facediciones, 2012, pp.94 y ss. Op. Cit.

⁸⁷³ ALMAGRO GORBEA, M.J. *Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, p. 76. Op. Cit.

Ya en la alberca, yo lleno mi vaso y bebo aquella nieve líquida.
Platero sume en el agua umbría su boca, y bebotea, aquí y allá, en lo más
limpio, avaramente...⁸⁷⁴

El poeta, sedente en el centro de la alberca, sobre un pedestal, mira al frente, asiendo un libro en su mano izquierda. Es probable que éste libro sea "*Platero y Yo*", ya que el resto del monumento obedece a referencias continuas a esta obra literaria. La postura del insigne Premio Nobel de Literatura es similar a la que encontramos en el monumento dedicado al Maestro Serrano. Si bien éste último busto fue realizado por Benlliure, la disposición del protagonista fue plasmada por Vicent. De nuevo, -al igual que en el caso del Maestro Serrano-, en el rostro y en las manos de Juan Ramón, el escultor refleja el tránsito de la edad, concretamente los momentos de la vida en que Juan Ramón Jiménez ya era un poeta encumbrado. Así mismo, la postura del poeta guarda concomitancia con la disposición que escogiese Miguel Ángel, -tan admirado por nuestro escultor-, en la estatua dedicada a Lorenzo di Medici, sita en la *Capilla Medicea* florentina, con las piernas cruzadas a la altura del talón. Si bien la de Buonarrotti representa a *Il pensieroso*, ensalzando su inclinación filosófica, en el caso de la obra de Octavio Vicent loa la vertiente literaria.

Por último, el conjunto suele ir acompañado al igual que de rosales, -que enaltecen esta idea del Amor-, de geranios carmesí, los cuales son de nuevo un referente a la obra de Juan Ramón Jiménez. Así, el poema titulado *Susto* en la obra "*Platero y Yo*" se refiere a ellos:

SUSTO

Era la comida de los niños. Soñaba la lámpara su rosada lumbre tibia sobre el mantel de nieve, y los geranios rojos y las pintadas manzanas coloreaban de una áspera alegría fuerte aquél sencillo idilio de caras inocentes.⁸⁷⁵

⁸⁷⁴ JIMÉNEZ, J.R.: "Paseo". En: *Platero y Yo*. Sevilla, Face3diciones, 2012, p.120. Op. Cit.

⁸⁷⁵ JIMÉNEZ, J. R.: *Susto*. En: "*Platero y Yo*", Edición de Jorge Urrutia. Clásicos de Biblioteca Nueva, vol. 1, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997, p. 253.

6.32.- BUSTO DE PAUL HARRIS

Granito y bronce, 1'80 x 0'60 x 0'60 m. Parque del Oeste (Madrid). (1983).

El monumento-homenaje dedicado a Paul Percy Harris fue donado en 1983 al municipio de Madrid por el *Rotary Club* de la ciudad.

Con el propósito de hacer un estudio completo sobre el monumento-homenaje a Paul Percy Harris, ha menester explicar sucintamente tanto su biografía como su participación en la fundación del *Rotary Club*. Al cabo, los miembros de esta organización fueron los donantes del citado monumento llevado a cabo por Octavio Vicent. Como el lector podrá observar, el papel del *Rotary Club* ha sido muy destacado en la fundación de organismos internacionales, magnos foros mundiales que vieron la luz tras la Segunda Guerra Mundial. Paralelamente, la biografía de Paul Percy Harris es relevante en nuestro análisis, por cuanto se trata de una personalidad poliédrica, de ricos matices y, sobre todo, porque es el ideólogo y "padre espiritual" del credo que conforma el *Rotary Club*.

Paul Percy Harris nació en la localidad norteamericana de Racine (Wisconsin), el 19 de abril de 1868. Sus progenitores fueron George N. Harris, comerciante, y Cornelia Bryan, farmacéutica. Paul fue el segundo de seis hijos. Sus hermanos fueron, por orden cronológico, de mayor a menor: Cecil, Nina May, Guy, Claude y Reginald.

Sin embargo, fue su abuelo quien dejó una huella indeleble en la trayectoria académica y la idiosincrasia de Paul Harris. Debido al estilo de vida derrochador de su padre, Paul Harris y su hermano mayor, Cecil, tuvieron que irse a vivir con sus abuelos paternos, Pamela Rustin y Howard Harris,⁸⁷⁶ a Wallingford, Vermont, en julio de 1871. Su abuelo, Howard Harris, lo envió a la Black River Academy, en Ludlow, pero lo expulsaron al cabo de pocas semanas por mala conducta. Hubo sido enviado entonces a la Vermont Military Academy, y esta vez cosechó buenos

⁸⁷⁶ LIBBY, S.: "Wallingford, then and now". En: *The Rotarian*, Vol. 140 nº 2, febrero de 1982, pp. 22-26.

resultados. Sin embargo, fue nuevamente acusado, esta vez injustamente, y expulsado.⁸⁷⁷

Posteriormente, se inscribió en la Universidad de Vermont en Burlington, donde de nuevo hubo sido expedientado y desalojado en diciembre de 1886, junto con tres compañeros, por ser miembros de una sociedad secreta. En septiembre de 1887, Paul Harris se inscribió en Princeton University. Empero, no obstante, debió interrumpir sus estudios tras el óbito de su abuelo, acaecido en marzo de 1888. Aunque Harris concluyó el semestre, ya no regresó para el siguiente curso académico. Concluiría la Licenciatura de Derecho en julio de 1891, en la Universidad de Iowa.

Paul Percy Harris, después de haber obtenido su título de abogado, se permitió cinco años con la intención de viajar y adquirir experiencia de la vida antes de establecerse como jurisconsulto. Curiosamente, en ese tiempo, desempeñó diversos trabajos: periodista, actor, vaquero y representante de mármoles y granitos, entre otros oficios varios. A la edad de 28 años, en 1896, decidió establecerse en Chicago, donde ya intentaban abrirse paso unos dos mil abogados sin clientela.

Harris, aunque se hizo con una pequeña cartera de personas, no lograba desarrollar la carrera profesional de prestigio que deseaba.

Por otro lado, él había observado cómo distintos pequeños comerciantes de su barrio se hubieron "asociado" con el fin de colaborar, apoyando sus respectivos negocios. Estas pequeñas "asociaciones" organizaron un sistema de recomendaciones entre sí. Esto le proporcionó a Harris la idea de constituir un grupo de profesionales del comercio y de actividades liberales, unidos en "social estimación", donde cada uno dentro del grupo tuviese la representación exclusiva

⁸⁷⁷ FIGUEROA, P.: "Las enseñanzas de Paul Harris". En: Rotary Club Santa Cruz-Las Palmas. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, distrito 4690. En: www.es.slideshare.net/PabloJavierFigueroaB/las-enseanzas-de-paul-harris. Consultado el 23 de abril de 2016.

de su negocio o de su profesión particular, con la finalidad de prestarse ayuda mutua entre ellos.

El 23 de febrero de 1905, el abogado Paul P. Harris, se reunió con tres mercaderes: Silvester Schiele, un comerciante de carbón, Gustavus Loehr, un ingeniero de minas y Hiram Shorey, un sastre comerciante. Cada uno de los cuatro



Los cuatro primeros rotarios

primeros miembros era relativamente un extraño en la ciudad, sintiendo la necesidad de ampliar el círculo de sus amistades sociales y personales además de gozar de los medios para cultivarlas. En sucesivas semanas, los cuatro amigos se fueron reuniendo "rotativamente" en las oficinas respectivas. Se había fundado así el

primer Club Rotario, que adoptó el nombre de *Rotary Club* precisamente por la costumbre de reunirse *rotando* en los diversos establecimientos de los socios.

Aún hoy en día se debate acerca de la pertenencia masónica de Harris. Empero, no obstante, existen importantes indicios que hacen creer que sí que fue un *iniciado*. Es muy conocida la relación que existió en sus orígenes entre el *Rotary Club* y la Masonería. En algunas localidades, por ejemplo, para ser rotario previamente se debía ser masón. Esto no significa, sin embargo, que exista dependencia entre estas dos organizaciones. Aparte de tener miembros con doble pertenencia, nunca se ha llegado a presentar ningún argumento para demostrar que la masonería maneja a los rotarios.⁸⁷⁸

En otro orden de cosas, y por lo que respecta al orbe familiar más íntimo, ha menester agregar que Paul Harris contrajo nupcias el 2 de julio de 1910 con Jean Thomson, escocesa. No tuvieron hijos. Jean falleció en Edimburgo, Escocia, en el

⁸⁷⁸ FRANCO CRESPO, A.: *100 masones. Su palabra*. Ecuador, ELAPLEPH.com. 2010, p. 188.

año 1963 y Paul Harris había fallecido bastantes años antes, en Chicago, el 27 de enero de 1947.

El primer Club Rotario organizado en España y en el continente europeo fue el de Madrid. Se creó el 20 de octubre de 1920, por Ángel R. Cuesta, rotario de Tampa (Florida), con los españoles Gabriel Gancedo y Crótido de Simón, instalándose la sede del club en el Hotel Palace. El de Valencia fue creado ocho años después.

A finales de los años veinte surgió en España la polémica suscitada por parte de algunos eclesiásticos españoles en torno a la naturaleza de la "doctrina" y la finalidad de los clubes rotarios, y su supuesta relación con la masonería. Una polémica que se alargó durante la II República con repercusiones después de la guerra, aunque más discretamente y dentro de círculos integristas católicos afines al nacionalismo vasco. Esta polémica no era más que el eco de otra similar entablada en el ámbito europeo, especialmente en Italia.⁸⁷⁹

Rápidamente adquirieron muchos miembros. Pronto, Paul se fue convenciendo de que el Rotary Club podría ser transformado en un movimiento importante de servicio y trató de expandirlo a otras ciudades. Cuando Harris murió, su sueño había crecido de una reunión informal de cuatro miembros a más de 6.000 clubes. De hecho, con el paso de los años, esta organización ciudadana se extendió por todo el globo, especialmente en Estados Unidos e Hispanoamérica, donde tiene una importante sede en Buenos Aires. Se presenta como entidad con finalidad comercial y filantrópica, que desarrolla programas especiales de apoyo a la juventud, de promoción a la mujer, y por la paz y el desarrollo de los países.

Rotary Club, tal y como se proyectó en sus inicios, es una red mundial de voluntarios al servicio de la comunidad. Los rotarios son líderes empresariales y profesionales que proporcionaban servicios humanitarios, alientan la práctica de

⁸⁷⁹ FERRER BENIMELI, J. A., (Coord.): "La masonería en la España del siglo XVIII. *Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*. (17 al 20 de abril de 1995). Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, Cortes de Castilla la Mancha, Ministerio de Educación y Ciencia, 1996. pp. 38-40.

elevadas normas de ética en todas las ocupaciones y contribuyen a promover la buena voluntad y la paz en todo el mundo.

El *Rotary Club* patrocina el programa internacional de becas más importante del mundo, auspiciado por una entidad del sector privado. Otros programas son la permuta de Grupos de Estudio y el Programa de Intercambio de Jóvenes.

Uno de los magnos logros del *Rotary Club* ha sido su colaboración en la fundación de dos grandes organismos internacionales: la ONU y la UNESCO.

Durante la Segunda Guerra Mundial, numerosos clubes se vieron forzados a disolverse, mientras que otros se aprestaron a proporcionar socorro a las víctimas de la guerra.

Pero también adquirieron otra dimensión durante aquellos duros días. Así, en el temprano año de 1942, los clubes rotarios de 21 países organizaron una Conferencia en Londres a la que asistieron Ministros de Educación de diversas naciones, en aras de desarrollar propuestas con la finalidad de promover la Educación, la Ciencia y la Cultura en todas las naciones del mundo. Esta reunión sería la piedra de toque de lo que se conoce hoy como la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), que sería finalmente fundada el 16 de noviembre de 1945.

Así mismo, durante la misma anualidad en la que finalizó la II Guerra Mundial, las delegaciones de rotarios ayudaron a redactar la Carta de las Naciones Unidas en San Francisco, dándole un fuerte apoyo durante sus primeros años. En efecto, en ese año prestaron servicio 49 rotarios en 29 delegaciones ante la Conferencia para la Fundación de la Organización de las Naciones Unidas. Fruto de todo ello, la ONU fue fundada oficialmente el 24 de octubre de 1945 en la citada ciudad norteamericana.

Sin embargo, la llegada de la Guerra Fría convirtió la ONU en un campo de batalla ideológico y la participación del *Rotary Club* disminuyó en las décadas

siguientes, en consonancia con el credo del mismo, que defiende el aislacionismo político.

Una vez finalizada la Guerra Fría, la chispa que restauró el interés del *Rotary* por la ONU fue el lanzamiento de la campaña para la erradicación de la polio en 1985, y la colaboración subsiguiente con la Organización Mundial de la Salud y la UNICEF.

Debido a estos motivos, el *Rotary Club* tiene una representación permanente con derecho a voz en la institución. Y de hecho, aun participa directamente en las conferencias de esta entidad hoy en día, mediante el envío de observadores a las reuniones importantes e incluye información sobre la ONU en sus publicaciones.

En 2002, *Rotary Club* inauguró el programa Centros de Rotary para Estudios Internacionales sobre la Paz y la Resolución de Conflictos, una iniciativa destinada a contribuir a la formación de mediadores y diplomáticos del futuro. El lema del Rotary es: *Dar de Sí antes de pensar en Sí.*

ESQUEMA COMPOSITIVO

El monumento-homenaje a Paul Percy Harris se encuentra en el Paseo de Rosales, en la Glorieta de remate dedicada al Marqués de Urquijo. La ubicación del monumento es ajena al Parque, ya que está emplazado en su borde urbano y no guarda relación simbólica con el paisaje ajardinado.

Se trata de un pequeño monumento consistente en un pedestal, obra del arquitecto municipal Joaquín Roldán, de granito con cima escalonada, sobre la que se posa la cabeza en bronce, a tamaño natural, del homenajeado. Al frente, una placa bronceada proporciona los datos de la dedicatoria:

A / PAUL P. HARRIS / FUNDADOR DEL ROTARY INTERNATIONAL / EL CLUB DE MADRID.

Debajo de la misma, un engranaje en bronce representa el emblema del club: ROTARY / INTERNATIONAL.

Finalmente, a la derecha, otra placa de bronce asimétrica a la anterior en cuanto a su tamaño, ofrece los datos de un segundo homenaje:

LOS CLUBES ROTARIOS / DE LA / COMUNIDAD DE MADRID / EN EL 50
ANIVERSARIO / DE LA MUERTE DE / PAUL P. HARRIS / 27-1-1997

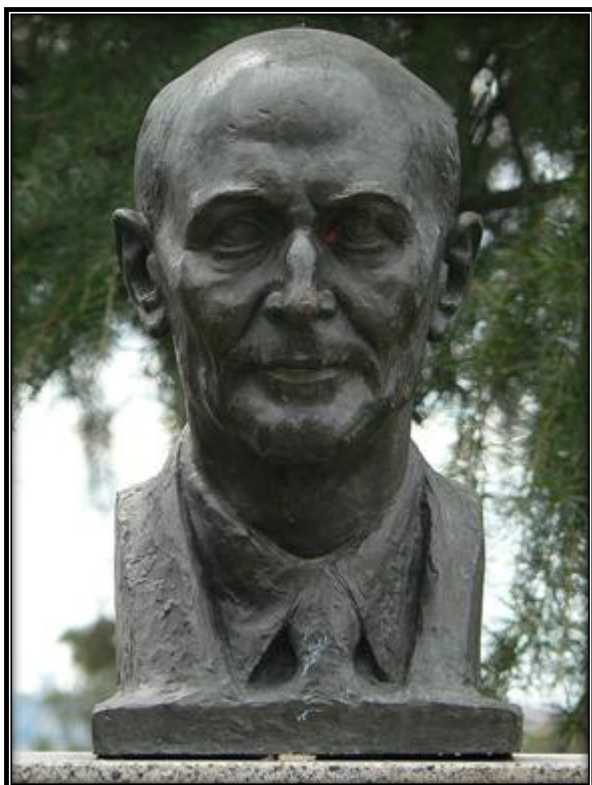
Octavio Vicent realizó el que sería su último monumento conmemorativo urbano en la época en que le fue concedida la Medalla de Oro de la Facultad de Bellas Artes de San Fernando, el 26 de junio, fecha en la que se jubila como profesor.

En ese año se inauguró: un "*Busto de Paul Percy Harris*", fundador del *Rotary Club*, una donación a Madrid por el Club Rotario de la ciudad, ubicado en el Paseo del Pintor Rosales de Madrid. Asimismo, realizó la talla de una imagen de "*Nuestro Señor Caído*" para la Iglesia de Santa Bárbara de los PP. Jesuitas de Santa Fe de Antioquia, en Colombia, por acuerdo del Instituto de Cooperación Iberoamericana.



ICONOGRAFÍA

Octavio Vicent realizó este busto a escala natural. Creemos que el escultor debió inspirarse en un documento gráfico que caracteriza a Paul Percy Harris en su edad adulta, cuando fundó el Rotary Club; si bien idealizó sus rasgos siguiendo la dignidad del retrato clásico romano, suprimiendo las gafas y ataviándolo con un traje característico similar al de la fotografía que adjuntamos. Destaca su prominente frente de cráneo dolicocefalo, barbilla prominente, nariz carnosa y triangular y el arco superciliar realzado por prominentes cejas. Para resaltar la alopecia de Harris, Octavio Vicent ha modelado levemente los folículos pilosos en



las regiones laterales occipitales. El iris ha sido rehundido con una sola incisión circular para recoger la mirada penetrante del homenajeado.

Para completar la descripción de Paul Percy Harris como fundador del Rotary Club, Octavio Vicent incorporó al pedestal el emblema en bronce de la iconografía rotaria, que creemos es necesario explicar aquí.

La historia de su diseño arranca en 1905, cuando Montag M. Bear, grabador de profesión y socio del Club

Rotario de Chicago, ideó una rueda de carreta con 13 radios. Cuando los demás socios se quejaron de que ésta era estática e inerte, Bear le dio una nueva apariencia, pues parecía rodar sobre un colchón de nubes. Empero, no fue del agrado de todos los socios.

Seis años después, en 1911, el entonces secretario Chesley R. Perry recomendó que la Asociación Nacional tomara las medidas pertinentes para que la rueda formase parte del diseño básico del emblema de todo Club Rotario. Se invitó a las diferentes sedes a proponer diseños a un Comité, designado a tal efecto, previo a la Convención de 1912, celebrada en Duluth, Minnesota (Estados Unidos). En dicha Convención se tomó la decisión de adoptar la rueda dentada, proyectando una imagen de poder al parangonar los engranajes dentados a las máquinas de la Revolución Industrial.

Desde aquel momento, la palabra *Rotary* aparecía arriba y la leyenda *International Association*, abajo. Se animó a los clubes a añadir el nombre de la correspondiente ciudad en lugar de *International Association*.

Al no alcanzarse un acuerdo uniformador, en 1918 todavía se utilizaban diversas variantes del emblema. La Directiva designó entonces a Charles Mackintosh, del Club Rotario de Chicago, y a Oscar Bjorge, del Club Rotario de Duluth, para formar y gestionar un Comité Especial que estandarizase el emblema de Rotary.

Bjorge diseñó un emblema que redujo la rueda a 6 radios y 24 engranajes, lo cual incrementaba su solidez. En noviembre de 1919, la directiva adoptó el dibujo de Bjorge, adjunto a una descripción detallada, y la Convención de 1921 otorgó su aprobación al respecto.

En 1924, el diseño de Bjorge había sido modificado para incluir un chavetero, elemento cuya adición se atribuye a Will R. Forker, del Club Rotario de Los Ángeles. Finalmente, la Convención de 1929 aprobó una descripción estándar del dibujo modificado de Bjorge, con la inclusión del chavetero.

6.33.- PASO PROCESIONAL DE LA SANTA CENA.

Hermandad de la Santa Cena, Catedral de Cuenca. (1983).

Con el fin que la investigación del paso dedicado a la Santa Cena conquense sea exhaustiva y completa, hemos creído conveniente ahondar en los antecedentes del conjunto escultórico que talló Octavio Vicent. Así mismo, dado que la constitución de la Hermandad de la Santa Cena anduvo íntimamente asociada al encargo que se le hizo al escultor valenciano, es de justicia reflejar sucintamente la historia de la misma.

Durante el bienio 1929-1930 el imaginero Luis Marco Pérez entregó a la Venerable Hermandad de la Santa Cena el paso homónimo que estuvo custodiado en la Iglesia de San Antón.⁸⁸⁰ Ha menester agregar que el escultor de Fuentelespino de Moya tuvo relación con la ciudad de Valencia. Así, fue Vocal de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, salvando numerosas obras en Valencia por encargo directo de la Junta Delegada del Gobierno Republicano, presidido por Martínez Barrio.

Este paso primigenio nunca fue policromado, puesto que a Marco Pérez le gustaba dejar sus conjuntos procesionales en madera virgen, ya que veía en el propio material un vigor superior, cercano a las cualidades de las carnaciones sin precisar colores, con los que tradicionalmente se reviste a la imaginería religiosa. Por esta razón, se empezó a denominar este primer conjunto escultórico procesional con el apelativo de "la merienda de negros", ya que estaba realizado íntegramente en madera de nogal.⁸⁸¹

El escritor cubano Alejo Carpentier, quien hizo un viaje a Cuenca en 1935, describe el paso de Luís Marco Pérez como "una fabulosa Cena", tallada de una sola

⁸⁸⁰ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, pp. 16-17.

⁸⁸¹ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016. (Según testimonio del entrevistado, Armando Martorell conoció a Octavio Vicent durante su juventud, cuando el primero era bancario del año inaugural del Paso. Toda su familia ha estado muy vinculada a este Paso procesional y, aunque no conoció exhaustivamente a Octavio Vicent, afirma acordarse muy bien de él).

pieza, según él, hecho del tronco de una encina⁸⁸² gigantesca, y calificado como "surrealista" por el novelista.⁸⁸³ La más completa descripción del conjunto dedicado al Santo Cenáculo del escultor conquense fue publicada en el diario *ABC* el día 23 de marzo de 1930 salido de la pluma de Luis Martínez Kleiser. Según este articulista, el paso de la última Cena de Jesús con los Apóstoles es parangonable al que Francisco Salzillo hiciese en el siglo XVIII para la semana Santa de Murcia, su ciudad natal. La diferencia entre ambos, desde el punto de vista iconográfico, estriba en que Marco Pérez presenta al grupo de Jesús y los Apóstoles en el instante en que se experimenta una fuerte convulsión emocional producida por las palabras solemnes del Maestro.

Durante la Guerra Civil, la Santa Cena fue destruida por el fuego, como lo fueron también la práctica totalidad de los Pasos procesionales conquenses. Aunque el artista de Fuentelespino de Moya fue rehaciendo nuevos conjuntos imagineros para el desfile de la Semana Santa, encargados por la Junta de Cofradías, hasta un total de diecinueve, el propio escultor no pudo reconstruir su Santa Cena.

En el año 1946, la Junta de Cofradías de Cuenca le encargó un nuevo Paso de la Santa Cena que sustituyese al que ya había hecho él mismo en los años treinta y que había sido destruido en la Guerra Civil. Sin embargo, cuando Luis Marco Pérez presentó los dos bocetos realizados para aquél Paso, la Junta los desestimó por encontrarlo demasiado voluminoso, de coste excesivo y, por ende, muy pesado. Se le encargaría en esta ocasión un nuevo proyecto en el que debía estilizar y reagrupar a las figuras para conseguir la aceptación de la Junta de Cofradías. Él, con mucha ilusión, dedicó un importante tiempo a ello y, obsesionado por la idea, propuso que el Paso estuviese hecho para la Semana Santa de 1949, siempre y cuando se le abonase la cantidad de 800.000 pesetas para realizar la maqueta y siempre a cuenta del montante total que ascendía a 2.500.000 de pesetas, cantidad que cobraría al final por toda la obra.

⁸⁸² El literato cubano confundió el nogal con la encina

⁸⁸³ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la Llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, pp. 19-20.

Sin embargo, el dinero no le llegaría, a pesar de la promesa que le habían hecho. El artista manchego, contrariado por ello, cayó entonces en una triste melancolía, lo que le acarreó un proceso de ansiedad. Marco Pérez había realizado un maravilloso boceto de la Santa Cena, que recordaba a la del gran artista italiano Leonardo da Vinci y seguía ilusionado porque un día la Junta de Cofradías le volviera a llamar para llevar a cabo su anhelado encargo.

Los años pasaron. Un fallido intento por parte de la Junta de realizar el encargo al escultor de Gascuña, Fausto Culebras, parecía llevar al traste con aquella iniciativa; sin embargo, tampoco tendría un final feliz. Marco Pérez seguía insistiendo con aquel primitivo proyecto en su soledad, esperando que algún día llamaran a su puerta.

Recuperado de su debilitada salud por aquél frustrado proyecto, Don Luis prosiguió con su trascendente carrera. En 1947, había sido nombrado Director de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid sita en la calle Don Ramón de la Cruz, donde se le pagaba la cantidad de 3.000 pesetas al año. En mayo de 1948 volvería a intervenir en la Exposición Nacional de Bellas Artes, formando parte del Jurado de Admisión, así como Vocal del Tribunal de las Oposiciones convocadas para adjudicar las plazas de pensionados de grabado en hueco en Roma.

Ha menester agregar que un año después, en 1948, Octavio Vicent hubo sido premiado con la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, con dos relieves: *La Música Profana y La Música Religiosa*.⁸⁸⁴ Entre el jurado que premió esta obra se encontraban Juan Bautista Adsuara, Enrique Pérez Comendador, Luí Marco Pérez, José Francés y Fructuoso Orduña.

Octavio Vicent, en una entrevista publicada en el periódico valenciano *Las Provincias* reconoció la amistad que trabó con Luis Marco Pérez. *Item* más, creemos que no es casual la relación entre Octavio Vicent, Luí Marco Pérez y Francisco Salzillo. Nuestras arduas investigaciones han dilucidado que entre los documentos

⁸⁸⁴ BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". Op. cit, p. 62. (Posteriormente, una réplica broncea de los mismos se expone actualmente en el Museo de Medallística Enrique Giner de la localidad castellonense de Nules).

conservados de nuestro escultor se encontraban folletos y estudios del imaginero de Fuentelespino de Moya. El propio escultor valenciano reconoce que Luís Marco Pérez le asesoró en numerosas ocasiones. Pero aún diremos más: Luís Marco Pérez fue condiscípulo del padre de Octavio Vicent, Carmelo Vicent Suria.⁸⁸⁵

Pero volvamos a las tribulaciones y prolegómenos que acompañaron al proyecto procesional de la Santa Cena, relacionado también con la fundación de la Hermandad homónima.

El 30 de marzo de 1953 quedó inscrita en el Gobierno Civil de Cuenca la Hermandad con el nombre de "Real e Ilustre Cofradía de la Sagrada Cena". El 25 de febrero del año siguiente, la Junta de Cofradías sacó a concurso la realización de la imagen representativa de la nueva Hermandad. La decisión de la Junta recayó sobre otro escultor conquense: Fausto Culebras. Así, el 26 de enero de 1955 se firmó el contrato definitivo entre la Junta y el artista nacido en Gascueña. Sabemos, por los detalles del contrato, que las figuras de los Doce Apóstoles debieron de tener una altura de 1'70 m, y la de Cristo, un poco mayor que las otras, representaba el momento exacto en que Jesús instauraba el sacrificio de la Eucaristía.⁸⁸⁶ Al mismo tiempo, ésta era la única de las trece imágenes que permanecía de pie, pues todas las demás estarían sedentes. La materia prima escogida para el nuevo Paso fue la madera de pino bien curada. La forma de la Santa Cena describiría un arco de medio punto para que hubiese una cierta perspectiva visual. Al contrario que la obra de Luis Marco Pérez, se especificaba en el contrato que el Paso de Fausto Culebras tenía que estar policromado. El precio de esta obra ascendería a 200.000 pesetas. No había fecha de entrega prefijada.⁸⁸⁷

⁸⁸⁵ Todo ello puede comprobarse en la entrevista que se encuentra reproducida en la biografía.

⁸⁸⁶ La representación de la Última Cena tiene su momento cumbre en la denuncia de la Traición de Judas, que arranca desde las representaciones iconográficas de la Edad Media, y no en el momento propiamente eucarístico, que data del siglo XVI. (Cfr.: ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de Iconografía*. Madrid, Istmo, 2002, p.237)

⁸⁸⁷ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la Llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, pp. 27-29.

Lamentablemente, el imaginero de Gascueña falleció en 1959, a causa de un desgraciado accidente en Ecuador y solo dejó ocho de los apóstoles modelados en escayola, de los cuales únicamente tres habían sido convertidos en madera.⁸⁸⁸

La Junta de Cofradías prosiguió haciendo gestiones para llevar a buen fin el Paso de la Santa Cena que Fausto Culebras había dejado inconcluso. Y así, por mediación de Manuel Real Alarcón, ceramista conquense afincado en Valencia, la Junta de Cofradías, -y en representación de ella su asesor religioso, Santos Saiz- firmó el 28 de diciembre de 1983, el mismo año que falleció Luis Marco Pérez, el contrato con Salvador Octavio Vicent Cortina, que en aquél momento se encontraba domiciliado en Madrid, para la ejecución del Paso de la Santa Cena de Cuenca. Empero, no obstante, la decisión final se tomó mediante concurso-subasta, al cual se hubieron presentado, además del futuro ganador, Faustino Sanz Herranz, Federico Coullaut Valera, e hijos de Emilio Tudanca.

Por aquellos días, la Hermandad del Santo Cenáculo afirmaba su personalidad e independencia. Así, Aurelio Cabañas, presidente de la Junta de Cofradías de la Semana Santa de Cuenca, afirmó que la Hermandad no sería absorbida por ninguna otra de las existentes, sino que se fundaría con el nombre de "Hermandad de la Santa Cena". Aun cuando estaban por decidir las tonalidades de las túnicas y capuces, ya estaban inscritos en la misma más de doscientos jóvenes.⁸⁸⁹

Pero volvamos a la génesis del Paso y ofrezcamos más datos sobre la relación de Octavio Vicent con la ciudad de Cuenca y los artistas manchegos. Ha menester agregar que el círculo conquense de amistades que sostuvo Octavio Vicent se ampliaba a Leonardo Martínez Bueno, por el que sentía una gran admiración, y a Luís Rolbal, por mediación del cual realizó para la ciudad de Cuenca los Gigantes y Cabezudos, a partir de los bocetos del propio Luís Rolbal. Sin embargo, destaca sobremanera la relación de Octavio Vicent con el ceramista Manuel Real Alarcón quien, como acabamos de reseñar, desempeñó un papel crucial en la gestación del Santo Cenáculo. Por otro lado, Octavio Vicent también reconoció mantener una

⁸⁸⁸ Las imágenes y los bocetos de este escultor se hayan actualmente en el Museo de Cuenca.

⁸⁸⁹ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5.

excelente amistad con Don Buenaventura Juárez Sánchez, a la sazón delegado del Ministerio de Información y Turismo de Cuenca, nombrado el 18 de marzo de 1970.⁸⁹⁰ En última instancia, Octavio Vicent reconocía tener varios discípulos pertenecientes a la provincia de Cuenca.⁸⁹¹

Nuestro escultor fue un gran enamorado de esta ciudad manchega. De hecho, prometió también la realización de una escultura para un posible Museo Municipal. Esta obra, titulada *Homenaje a Cuenca* representaba a una Virgen de las Angustias, patrona de la ciudad, moldeada en una sola pieza de terracota. Según testimonio de nuestro escultor, la idea le surgió "*bajando hacia el santuario de la Patrona de la Diócesis, al ver un peñasco de los que hay por allí*".⁸⁹²

Para la realización del Paso de la Santa Cena, el contrato con Octavio Vicent constaba de trece apartados. El conjunto debía de constar de trece figuras talladas en madera de pino de primera calidad. Dicha materia prima sería entregada por el Ayuntamiento de Cuenca, o bien, si así lo requería el artista, podría proceder de cualquier otro origen que él mismo considerase oportuno. Aurelio Cabañas, presidente de la Junta de Cofradías, estimó que era necesario esperar la respuesta del imaginero valenciano, aunque era muy posible que el material procediese de los propios talleres de madera del Ayuntamiento. En caso de no poder llegar a buen puerto con tales gestiones, se barajó el uso de maderas de Suecia, y fácilmente podía tratarse del cedro.⁸⁹³

⁸⁹⁰ BOE, nº 83, de 7 de abril de 1970, p. 5399

⁸⁹¹ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 4 de febrero de 1973, p. 5.

⁸⁹² *Ibidem*.

⁸⁹³ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5.



Las figuras, de un tamaño medio de 1'60 m, y huecas por dentro, con el fin de intentar disminuir en lo posible su peso, deberían atenerse a la maqueta de barro presentada en su día por Octavio Vicent, con las correspondientes correcciones que sobre ella se hicieron, las cuales analizaremos posteriormente. También se incluyen dentro de este contrato la construcción de las andas en madera de pino. Fueron realizadas en unos talleres de Cuenca por los hermanos Soria, los hijos de Esteban Soria. El tallista fue José Hernández.⁸⁹⁴

El peso de todo el conjunto no debía superar de ningún modo los dos mil kilos. La obra tenía que estar entregada con antelación suficiente para que pudiese desfilarse en la Semana Santa de 1985. Según testimonio del propio escultor, tenía año y medio para realizarla. Para poder efectuarla, en los dieciocho meses siguientes, Octavio Vicent aseguró que se dedicaría a ella *"en cuerpo y alma"*. Calculaba que invertiría de ocho a diez horas diarias en este empeño, al cual le ayudaría un grupo de colaboradores muy preparados. Aurelio Cabañas, presidente de la Junta de Cofradías de la Semana Santa de Cuenca referenció el Paso destruido

⁸⁹⁴ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

tallado por Luís Marco Pérez y cómo añoraban la representación de la Santa Cena en la Semana Santa de Cuenca. Sin embargo, aseguró que pusieron los medios necesarios para decantarse por el mejor escultor y los mejores materiales para la realización del nuevo Paso. Aurelio Cabañas estaba seguro que iba a ser de gusto de la feligresía.⁸⁹⁵



Octavio Vicent consideró que el Paso de la Santa Cena de Cuenca se convertiría su *opus magnum* imaginero, al cual dedicaría toda su atención. Consideró que fue un acierto que la Junta de Cofradías de Cuenca tomara parte en la decisión de este proyecto tan trascendente.⁸⁹⁶

El presupuesto, según el contrato, ascendía a 8.600.000 pesetas, y debía de ser financiado del siguiente modo: 7.500.000 a cargo del Ayuntamiento de Cuenca (de los cuales 3.500.000 eran fruto del acuerdo de la Comisión Municipal Permanente con fecha 8 de abril de 1983; y los otros cuatro millones restantes en virtud del acuerdo del pleno del Ayuntamiento, con fecha 8 de septiembre del mismo

⁸⁹⁵ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

año), y 1.100.000 pesetas, que era el resto del importe, sufragado por la Junta de Cofradías. En el caso de que la madera utilizada fuera proporcionada por el consistorio municipal conquense, se deduciría el valor de todos los metros cúbicos lignarios del importe que esta institución edilicia tenía que pagar al artista. Se establecieron para el pago total de la obra siete plazos, el último de los cuales coincidiría con la entrega de la obra completa, ya policromada. Una vez concluida la obra, y previo informe afirmativo de la Comisión Diocesana de Arte, se abriría un periodo de garantía de diez años, transcurridos los cuales se realizaría la recepción definitiva de la misma, formalizada en un acta.⁸⁹⁷

El coste del Paso sería sufragado por la propia Junta de Cofradías, con la ayuda de un donativo del Ayuntamiento. Era previsible que incluso los propios conquenses colaborasen, por lo que se dispuso exponer una maqueta en barro en el escaparate de un establecimiento de Carretería, donde pudiese ser contemplado por cuantos lo desearan y contribuir así a los gastos de elaboración del mismo. Las expectativas eran buenas y se esperaba que la ciudad participase solidariamente.⁸⁹⁸

Empero, no obstante, tras la presentación de la maqueta en el mes de noviembre, la misma fue devuelta al escultor el mismo día en que se firmaba el contrato. Hasta el momento, nadie había dicho nada en contra del boceto, que se presentó y que contó con la complacencia general. Sin embargo, sobrevino una tormenta. Se desencadenó una agria polémica en la prensa local que fue la causante de la modificación parcial de la iconografía. La diatriba fue desatada por Carlos de la Rica,⁸⁹⁹ de una parte, y por los miembros de la Junta de Cofradías, por otra.⁹⁰⁰ El primero, apuntaba en sus "Cartas conquenses" que el boceto le había gustado "*por la solución de la perspectiva que da, pensando en su paseo por las calles de*

⁸⁹⁷ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, p. 35-36. Op. Cit.

⁸⁹⁸ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5

⁸⁹⁹ Quizás convenga precisar que Carlos de la Rica era un profundo conocedor de la cultura judía, así como de los Evangelios. Este sacerdote asturiano, párroco de la localidad conquense de Carboneras de Guadazaón, fue un destacado poeta, representante del postismo, y editor. Fue presidente de la Real Academia de las Artes y las Letras de Cuenca. Pronunció el Pregón de Semana Santa de Cuenca el 25 de marzo de 1983, en la Iglesia de San Miguel.

⁹⁰⁰ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, p. 36. Op. Cit.

Cuenca”⁹⁰¹ aunque quería que desapareciese algo de su iconografía. Se trataba del detalle -tan humano- de un Apóstol dando un trozo de carne a un perro. Según de la Rica: “*A quienes conozcan medianamente lo que era un Seder o Cena Pascual, esto les sugiere poco menos que la idea de un sacrilegio*”.⁹⁰²

Le respondió Aurelio Cabañas, quien alegaba que el boceto del nuevo Paso de la Santa Cena estaba bien ejecutado, y que Carlos de la Rica se encontraba en un error. Cabañas advirtió el cuidado de Octavio Vicent con la transmisión del mensaje cristiano en la representación plástica. Aclaró que el boceto en cuestión fue escrupulosamente examinado por la Comisión de Arte Diocesano, quienes apreciaron claramente que lo que el Apóstol ofrecía al animal no se trataba un trozo de carne, sino de pescado y, por otro lado, el animal esbozado no era un perro sino un gato, de forma que todo estaba en orden.⁹⁰³

Pero Carlos de la Rica volvió de nuevo a las andadas. Argumentó en esta ocasión que la presencia de la bestia era para él alejarse del contexto de la Cena Pascual. Creyó que no fue consultada toda la Comisión, pues en ella había componentes que no hubiesen estado de acuerdo y que quienes lo hicieron emitieron su opinión desde el punto de vista meramente artístico y no histórico. Según de la Rica, la Cena de Cristo fue un *Pesaj* judío donde existían unas normas precisas. Así, la *Haggadah* del *Pesaj* indica un ceremonial, en la sala, disposición de la mesa, los adornos y aquello que se come. El desarrollo de los ritos servía para una vivencia comunitaria y religiosa y se pedían blancos manteles, candeleros y ramilletes de flores. En tiempos de Jesús, se comía el cordero (carne) acompañado de hierbas amargas, la verdura, la sal y el *haróset* o salsa terrosa, el vino (tinto) y el pan. Hoy en día, el plato ceremonial hebreo consiste en un hueso asado de cordero, un huevo cocido, hierbas amargas, las verduras y el *haróset*. De ningún modo, ni antes ni después, jamás, pescado. En mesa supletoria, el lavamanos. El presidente repartía el plato ceremonial, la copa de *kiddús* y los tres *massot* (panes que cubre un paño blanco). Se encendían las velas (lo hacía la madre de familia,

⁹⁰¹ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 21 de enero de 1984, p. 3.

⁹⁰² *Ibidem*.

⁹⁰³ *Ibidem*.

que las bendecía), se procedía a las bendiciones y se llenaba la primera copa de vino (*kiddús*). Mojábase la verdura en el agua salada y se presentaba el primer pan prosiguiendo la ceremonia con las clásicas cuatro preguntas. Tras las ceremonias y la homilía se comía el cordero. A Jesús le interesaba cumplir exactamente lo prescrito, a lo que añadió ciertos gestos y palabras que inauguraban su Memorial. No podía, pues, dejarse al albur de un artista la seriedad del relato pascual. La atmósfera reinante en la Cena de Cristo no permitía distracciones que evitaran la atención de cuanto allí acontecía, a lo que se sumaba la tristeza del anuncio de la traición de Judas, que predisponía a los asistentes a un estado especial de ánimo, tenso y convulso.⁹⁰⁴

El papel desempeñado por la Junta de Cofradías en todo este asunto fue más importante de lo que parece; pues todos los contactos previos que había tenido el escultor para llevar a cabo la elaboración del Paso habían sido tomados de común acuerdo con la Junta de Cofradías y no con la Hermandad.⁹⁰⁵



⁹⁰⁴ DE LA RICA, C.: "La Santa Cena conquense". En: *Diario de Cuenca*, Cuenca, 1 de febrero de 1984, p. 4.

⁹⁰⁵ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la Llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, pp. 36-37. Op. Cit.

Por tal motivo, a Octavio Vicent aún le restaba una carta por jugar, pues sí se había documentado acerca de la iconografía. Analicemos el asunto con detenimiento. En las representaciones de la Santa Cena la Traición viene representada por, -además de la bolsa en donde Judas Iscariote guarda los treinta denarios de plata-, por el hecho de que Judas lleva la mano al plato o traga el bocado acusador que le alcanza Jesús, mientras el traidor oculta detrás de su espalda un *pez* robado (símbolo de Cristo al que Judas ahoga de manera traicionera, mientras finge comulgar con Él). Otro modo de representar la Traición es que mientras Jesús ofrece el bocado, puede aparecer un *perro* al que se acaricia. Quizás el can, símbolo iconográfico de la fidelidad, esté destinado en este caso a resaltar por contraste la falsedad. También podría tratarse de una alegoría del diablo, aliado de la Traición, o incluso se puede ver en él una alusión al pasaje del Evangelio de San Mateo, (Mateo, 7, 6): "*No deis cosas santas a perros...*"⁹⁰⁶

Pero tan importante como este aspecto es otro que se desprende de una lectura reflexiva de los Evangelios. Lo que Jesucristo tenía que decir en aquella Cena era de tal trascendencia, que la atención de todos los asistentes no podía detenerse ante una escena tan secundaria como esa. Así las cosas, el propio Octavio Vicent, ante esta polémica, decidió sustituir en la obra definitiva al animal por un cántaro de vino.

Otro de las modificaciones realizadas por Octavio Vicent fue cambiar la posición de la imagen de San Juan, quien se encontraba en un principio recostado sobre el Maestro. La Junta de Cofradías quería que el Evangelista adquiriese una disposición más distante y respetuosa con Jesucristo.⁹⁰⁷

La Hermandad celebró una reunión el 7 de febrero de 1985 y se aprobó que una Comisión viajase a Madrid con el fin de poder visitar en su taller al escultor Octavio Vicent para comprobar así con sus propios ojos, sin intermediarios, el estado de ejecución del *Paso Procesional de la Santa Cena*. El paso de la Santa Cena podría

⁹⁰⁶ UZQUIZA RUIZ, T.: "Simbología iconográfica de los santos". *Revista Sembrar*, Burgos, 2012, p. 371.

⁹⁰⁷ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

desfilan la próxima Semana Santa si se agilizaba el encargo de las andas, único elemento que estaba pendiente de concretar. Octavio Vicent tenía ya a punto nueve imágenes, otras tres se encontraban a falta de los últimos retoques y la última quedaba en boceto; tal como pudieron comprobar tanto los miembros de la Hermandad como el concejal Mariano Buendía en sendas vistas realizadas al taller.

El paso contaba ya con seiscientos cofrades integrantes de la Hermandad.

Con los estatutos adaptados al nuevo Derecho Canónico, aprobados en Asamblea General y solo pendientes del visto bueno de monseñor Guerra Campos, quien, según se esperaba, firmaría en breve, la Hermandad de la Santa Cena daba por hecho que el Paso desfilaría en la próxima Semana Santa, dependiendo, en última instancia, de la premura de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento y del seguimiento del encargo de las andas, trabajo para el que Vicent buscó entonces los carpinteros adecuados.

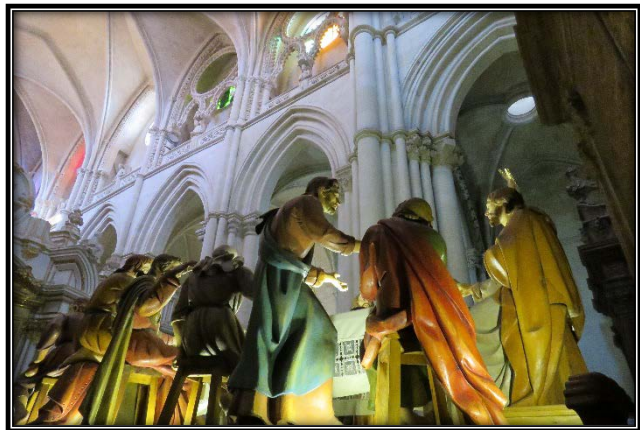
Finalmente, el Paso alcanzó un coste de nueve millones de pesetas, incluidos el grupo escultórico y las andas; de los que 7'5 millones los aportó el Ayuntamiento y el millón y medio restante se consiguió de una colecta popular convocada por la Junta de Cofradías. Esta cantidad se alcanzó sin problemas, dada la popularidad que tenía la Santa Cena y la tradición que arrastraba, pese a llevar tantos años sin tener un Paso propio.

Los cuatro banzos de 9'80 metros de longitud, el carro para trasladar el Paso y las tulipas estaban ya dispuestas, según José Miguel Segovia y Julián López, secretario y vicesecretario respectivamente de la Hermandad. Su ilusión era ver muy pronto todo el Paso completo, que sin duda resultaría monumental con sus 4'50 x 2'20 m, en la Capilla de los Apóstoles de la Catedral, que fue el recinto primigenio que lo albergó.

Precisamente, la subasta de banzos e insignias y la designación de los Hermanos Mayores tendrían lugar en una Asamblea General de la Hermandad de la Santa Cena convocada el 3 de mayo cuyo propósito fue preparar la Semana Santa de 1985.

Paralelamente, el día 2 de febrero de aquél año, el Cabildo Catedralicio adoptó el acuerdo de autorizar la ubicación del Cenáculo imaginero en la Capilla de los Apóstoles. Poco tiempo después, el 9 de marzo, se hizo saber que las andas estaban siendo realizadas por los artesanos conqueses Nemesio y Modesto Pérez del Moral, autores de la mayoría de las andas de la Semana Santa de la ciudad manchega. Fue el propio Octavio Vicent quién indicó expresamente elegir a estos ebanistas. Sin embargo, surgieron ciertos problemas económicos, provocados por el impago a Octavio Vicent de buena parte del dinero que se le debía según lo estipulado en el contrato. Empero, el 16 de marzo ya se habían solventado dichos problemas. El 28 de marzo se anunció que, por fin, llegaba a Cuenca el ansiado *Paso Procesional de la Santa Cena*. Por consiguiente, el Miércoles Santo de ese año pudo por fin desfilarse el Paso ya concluido.

Cabe decir que una parte de la feligresía no acogió de buen grado este nuevo conjunto imaginero procesional. La razón estribaba en las dimensiones más modestas de las imágenes del Paso de Octavio Vicent, de 1'50 m de altura, comparadas con las de



Marco Pérez, cuya altura era cercana a los 2 m. Sin embargo, Octavio Vicent sabía lo que hacía. Consideró que una Santa Cena de mayores dimensiones haría prácticamente imposible mantener la tradición, por completo respetada en Cuenca, de que las imágenes eran llevadas a hombros.⁹⁰⁸ De hecho, el único criterio que se le exigió a Octavio Vicent fue que la obra fuese "procesionable", es decir, que pudiese salir en procesión y que por ello, tuviese que adaptarse en sus dimensiones y peso, ya que el Paso de Luis Marco Pérez era muy pesado y lo alzaban costaleros

⁹⁰⁸ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la Llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, pp. 40-41. Op. Cit.

fornidos, trabajadores de las fábricas de madera conqueses, y solamente transcurría por la parte baja de la ciudad.⁹⁰⁹

Otra de las cuitas de la Hermandad de la Santa Cena fue encontrar un lugar digno donde el paso pudiera ser venerado durante el resto del año. El primer emplazamiento, la Capilla de los Apóstoles, no fue del agrado de una parte de los miembros del Cabildo Catedralicio, los cuales intentaron que el conjunto imaginero estuviera fuera de la Catedral. Finalmente, se aprobó su traslado al Arco de Jamete⁹¹⁰ como el lugar más apropiado. Sin embargo, el Paso ha transitado por diferentes ubicaciones. La última es el trascoro catedralicio, donde se encuentra actualmente. Tras encontrarse en el Arco de Jamete descansó también en la girola, bajo las vidrieras catedralicias. En la primera ubicación del paso, la Capilla del Espíritu Santo, estuvo solo para su exposición, no sin dificultades para poder meterlo allí.⁹¹¹

Según Raúl Pérez Caballero en su artículo "Fue hace diez años", el Miércoles Santo de 1985, las Puertas de la Catedral se abrieron, giraron sus grandes hojas para que el nuevo Paso de la Cena saliera por primera vez en procesión. Setenta hombres, sin saber realmente cuanto iba a pesar, agarraron con fuerza sus cuatro banzos. Hoy en día ha sido posible incluso a sesenta y seis, cuatro menos, más adecuados a las dimensiones del Paso.⁹¹² Por encima de un mar de capuces blancos, la Santa Cena abrió la Procesión del Silencio, en esa noche de los pasos grandes de Cuenca.⁹¹³

⁹⁰⁹ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

⁹¹⁰ Esteban Jamete (su nombre real fue Étienne Jamete) fue un escultor, imaginero y entallador luterano natural de Orléans, Francia. Colaboró con el arquitecto Andrés de Vandelvira. Hacia 1545 se estableció en Cuenca y trabajó en su Catedral. Allí esculpió el trascoro, la portada de la Capilla de Santa Elena y, sobre todo, la portada de acceso al claustro, conocida como Arco de Jamete (1545.1550), una de las obras maestras del renacimiento español.

⁹¹¹ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

⁹¹² Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

⁹¹³ AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995, p.72. Op. Cit. (La procesión del Silencio salió por primera vez el Miércoles Santo del 19 de abril de 1905).

El paso está destinado a cubrir el trayecto de la Procesión del Silencio, saliendo de la Iglesia de San Pedro y realiza el mismo recorrido que el Paso procesional de éste santo.⁹¹⁴

El propio escultor salió en aquella primera procesión con la Hermandad en calidad de Hermano Mayor, ataviado con capa y cetro. Estuvieron presentes él y su esposa en la procesión del Miércoles Santo. Según atestiguan los que le conocieron en aquél momento, estaba muy emocionado.⁹¹⁵

El recorrido duró aproximadamente entre tres horas y cuarto y tres horas y media. El Paso sale de la Catedral y llega a la Diputación Provincial de Cuenca. Desde hace tiempo, la Hermandad mantiene un vínculo especial con esta institución pública, y por eso se les permite custodiar el Paso en los jardines de la Diputación durante el transcurso de la Semana Santa.⁹¹⁶

ESQUEMA COMPOSITIVO

Entre las dificultades que suponía representar la Santa Cena fue reconocido que el escultor estudió los numerosos aspectos citados, tales como la anchura del Paso para transitar por la estrechez de las calles de la ciudad, el peso del conjunto y su transporte, así como la disposición de las figuras de modo que el mínimo de ellas diesen la espalda al espectador. Todo ello supuso un reto para Octavio Vicent según los contemporáneos, conjugando un Paso que no excediese de los seis metros de ancho, ya que de lo contrario no cabría por la Puerta de San Juan.⁹¹⁷

Octavio Vicent prefirió, por cuestión de durabilidad, que la madera con la que fuese realizado el paso estuviese hueca, ya que pretendía aligerar su peso; pero además, porque si ésta es maciza, se resquebraja con el devenir de los años.

Entremos en detalles. Octavio Vicent tuvo en cuenta el sistema de equilibrios entre pesos y contrapesos a uno y otro lado del paso, así como entre la parte frontal

⁹¹⁴ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5.

⁹¹⁵ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

⁹¹⁶ Ídem.

⁹¹⁷ *Diario de Cuenca*, Cuenca, 3 de noviembre de 1983, p. 5.

y la trasera. A la derecha del Paso, siguiendo el punto de vista del espectador, ubicado frente a Jesús, hay 287 kg. a la izquierda del mismo, y 259 kg. a la derecha. Del mismo modo, subyace un equilibrio entre la parte delantera y trasera. Así como la imagen de Jesús pesa 70 kg. en la parte trasera del Paso, las dos figuras frontales en la parte delantera suman 77 kg. Creemos que esta distribución permite a los banceros transitar por las empinadas calles de la ciudad, desde la parte baja hasta la alta, y viceversa, un aspecto que nuestro escultor tuvo en cuenta puesto que conocía las características del entramado urbanístico conquense. Según testimonio de Aurelio Cabañas, se precisarían más de ochenta banceros, esperando que con la finalización del Paso fuese cubierto el personal necesario para transportarlo.⁹¹⁸

La distribución de pesos queda detallada de la siguiente manera:

| | |
|-------------------|--------|
| San Juan | 46 kg. |
| Santiago el Menor | 60 kg. |
| Santo Tomás | 45 kg. |
| San Simón | 80 kg. |
| San Felipe | 56 kg. |
| Judas Iscariote | 40 kg. |
| San Judas Tadeo | 37 kg. |
| San Mateo | 46 kg. |
| San Bartolomé | 50 kg. |
| Santiago el Mayor | 51 kg. |
| San Andrés | 52 kg. |
| San Pedro | 60 kg. |
| Jesús | 70 kg. |

⁹¹⁸ *Ibíd.*

Por lo que atañe a la policromía, el escultor quiso poner de manifiesto que sería sobria, siguiendo la tradición de Marco Pérez y la propia liturgia, evitando los excesos del estofado tan tradicionales y empleando de éste únicamente lo imprescindible, en los ribetes.

Octavio Vicent quiso plasmar el momento posterior a la Cena, por lo que en la misma la decoración que dispuso era muy sencilla, solo con algunos restos de comida.⁹¹⁹

ICONOGRAFÍA

Según testimonio del propio Octavio Vicent, el paso tendría un estilo clásico y a la vez moderno. Toda la composición obedecía a un canon impuesto por la tradición al cual no podía renunciar.⁹²⁰

Para la realización de éste paso, su *opus magnum* en el ámbito de la imaginería, el escultor confiesa haberse inspirado en el imaginero murciano Francisco Salzillo, al igual que hiciese en su día Luis Marco Pérez. De hecho, confirmamos diversas similitudes y algunas diferencias, que pasamos a explicar.

En la obra de Salzillo, a la derecha de Cristo, desde el punto de vista del espectador, situado frontalmente a Jesús, están ubicados por el siguiente orden: San Juan, San Andrés, San Judas Tadeo, San Felipe, San Simón y Judas Iscariote. A la izquierda de Cristo, siempre según el punto de vista del espectador opuesto a Jesús, están ubicados los siguientes: San Pedro, Santiago el Mayor, San Bartolomé, San Mateo, Santo Tomás y Santiago el Menor.

Según el esquema de Octavio Vicent, a la derecha de Cristo, siempre el mismo punto de vista del espectador opuesto a Jesús, están: San Juan, Santiago el Menor, Santo Tomás, San Simón, San Felipe y Judas Iscariote. En el lado opuesto a Jesús, San Judas Tadeo. A la izquierda de Jesús, siempre según el punto de vista

⁹¹⁹ *Ibidem.*

⁹²⁰ *Ibidem.*

del espectador, están San Pedro, San Andrés, Santiago el Menor, San Bartolomé y San Mateo.

Con respecto a la ubicación de las figuras de Salzillo, Octavio Vicent cambió la posición que ocupaban en la mesa algunos de los Apóstoles. Así, Santiago el Menor y Santo Tomás están a la derecha del espectador; mientras que en el Santo Cenáculo de Salzillo se ubican a la izquierda. Por otro lado, Octavio Vicent quiso situar a San Judas Tadeo junto a Judas Iscariote.

Uno de los aspectos más importantes que permiten parangonar la similitud iconográfica entre el conjunto procesional de Salzillo y el de Octavio Vicent es el momento escogido por ambos escultores. Octavio Vicent ha plasmado el instante de la primera fase del Gólgota. Aunque el artista reconoce la importancia de la institución de la Eucaristía, no le pareció el momento idóneo para abarcar toda la espiritualidad del Cristianismo. Buscó plasmar un detalle con una expresión concreta, inspirándose en la frase que pronunció Jesús: "*Uno de vosotros me traicionará*". Según testimonio del propio escultor, ese momento culmen representa la primera fase de la Pasión. Y, siguiendo fielmente las Escrituras, representó a San Juan dormido sobre el hombro del Señor.⁹²¹

Al igual que Francisco Salzillo, Octavio Vicent buscó también el *climax* expresivo al anunciar Cristo la traición de Judas. Ocurre que aunque las reacciones de los comensales son las mismas entre el diseño escogido por el escultor murciano y el ideado por el valenciano, los gestos están designados a Apóstoles diferentes. En ambos casos, las palabras de Cristo provocan estupor, ya que los comensales mueven sus cuerpos, levantan o extienden sus brazos, cruzan sus miradas, buscando la explicación de las enigmáticas palabras de Cristo. A diferencia de Salzillo, Octavio Vicent hace levantar y arrodillar algunas de las imágenes.

El escultor cambió la posición de los personajes con respecto a la de Salzillo con el propósito de que, ya que el Paso tenía una disposición rectangular, todos los fieles pudiesen contemplar los personajes de la composición sin que estuviesen de

⁹²¹ *Ibidem*.

espaldas. A causa de este motivo, Octavio Vicent otorgó un mayor movimiento a las figuras, evitando el abigarramiento. Por esa razón, algunas de las trece imágenes fueron contorsionadas, de rodillas, o de pie junto al Maestro.

Según testimonio de Octavio Vicent, reconoce haber modernizado algunas formas para dar mayor desenvoltura a las figuras y romper la monotonía, renunciando así mismo a elementos apasionados utilizados frecuentemente por artistas como Leonardo da Vinci. Por lo que respecta a las expresiones de las imágenes, quiso detallar profundamente la personalidad tanto de Jesucristo como de los Apóstoles.⁹²²

A la derecha de Cristo, está sentado San Juan Evangelista. Octavio Vicent ha huido de la denominación griega de San Juan, "*Epistehios*", el que está sobre el pecho, porque en un principio Octavio Vicent recostaba la cabeza del Evangelista en el pecho del Señor. Lo mantiene adormilado apoyado sobre su mano derecha.



Recurre a la representación usual de un joven imberbe, si bien sus cabellos no son luengos.

Aunque Santiago el Menor suele aparecer en noveno lugar, según las Sagradas Escrituras, Octavio Vicent lo ubica en el segundo situado a la diestra de Jesús. En esta ocasión está de pie, con los brazos extendidos, inquirendo al Maestro acerca de quién será el traidor. Tal vez el hecho de que esté colocado



en una posición tan cercana a Jesucristo se deba a que la tradición cristiana siempre lo ha identificado con el "*hermano del Señor*" (Marcos, 6,3); es decir, primo o pariente cercano.

⁹²² *Ibíd.*



Por su parte, santo Tomás, "el arquitecto", según los "Hechos de Tomás", apócrifo del siglo III, lo encontramos conversando con San Simón, quien aparece en las listas de los Apóstoles en décimo o undécimo lugar (Lucas, 6,15 y Marcos 3,18).

La imagen de San Felipe, contigua a la de San Simón, coincide en el mismo lugar en que aparece en la lista de los doce Apóstoles según la versión de los "Hechos de los Apóstoles" (6,5). Es uno de los dos únicos Apóstoles que tiene nombre griego, junto con San Andrés. También se encuentra de pie, llevándose su mano derecha al pecho.



En la esquina de la mesa, en sexto lugar en el cenáculo, está sentado Judas Iscariote. La representación de un hombre amarillento como alegoría de la Traición, ya viene recogida por Cesare Ripa en su *Iconología*. Ripa nos indica que una de las tres acepciones de la Traición es la de un hombre con rostro de aspecto desagradable.⁹²³ Más aún, Octavio Vicent representa a Judas Iscariote con el pelo cobrizo, para recordar que ha sido poseído por el diablo (Lucas, 22, 3; Juan, 13, 2, 27).⁹²⁴ Una vez más, nuestro escultor se basa en el Evangelio de San Juan, quien es el único que relata que Judas Iscariote poseía una bolsa.⁹²⁵ La bolsa, en su



mano izquierda, oculta las treinta monedas, a la altura de su nalga izquierda.

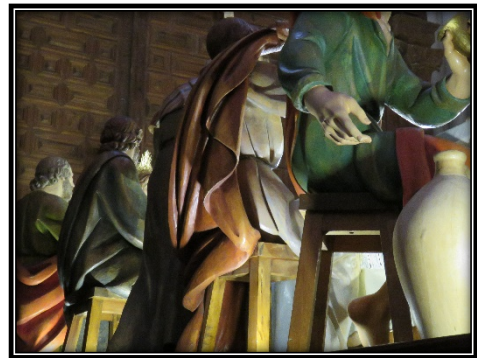
⁹²³ RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, Akal, 2002, p.364.

⁹²⁴ CARMONA MUELA, J.: *Iconografía Cristiana*. Madrid, Akal, 2010 (primera reimpresión), p. 175.

⁹²⁵ Juan, 13; 29

Enfrente justo de Cristo, está colocado San Judas Tadeo. Este "hermano" del Señor, esto es, primo, (Marcos 6,13; Mateo 13,55) ocupa el último lugar en la enumeración de los Doce que figura en los "*Hechos de los Apóstoles*"(1,13). Octavio Vicent lo trata con exquisita dulzura, y espíritu apolíneo, clasicista, y con unos rasgos fenotípicos similares a los de Jesús, como lo son los ojos claros y cabellos rubios oscuros. Agrega además el escultor valenciano una actitud pietista para este pariente del Señor.

San Mateo ocupa el octavo lugar en el cenáculo diseñado por Octavio Vicent y también es el octavo en la enumeración de los "*Hechos de los Apóstoles*" (1,13). Basándonos en el *Evangelio de San Lucas (Lucas 5, 27 y ss.)* San Mateo, antes Leví, ofreció un gran banquete a



Jesús en su casa. Es probable que por esta razón evangélica, Octavio Vicent haya querido colocar un cántaro de vino al lado del hijo de Alfeo, y por eso San Mateo lleva una copa en su mano izquierda y realiza una torsión en su cuerpo para llenar de nuevo la copa de vino.

De espaldas a San Mateo, San Bartolomé, sentado, es uno de los exterioriza más sus gestos al levantar su brazo izquierdo sobre su cabeza. Junto a él y de pie se encuentra Santiago el Mayor, esto es, nuestro Apóstol Santiago, quien se levanta también mirando hacia Cristo, con la mano izquierda en el pecho, preguntándose si es él quien traicionará a Cristo.



En penúltimo lugar, está sentado San Andrés. El hecho de que el "Protocleto" sea hermano carnal de San Pedro, es un hecho que

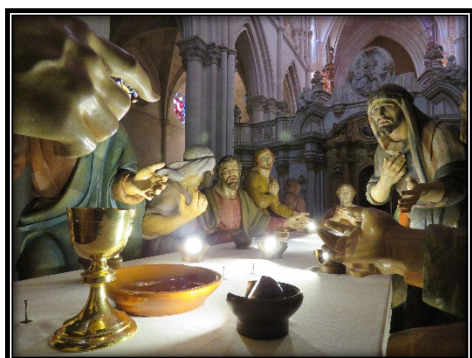


aprovecha Octavio Vicent para colocarlos juntos. San Pedro, por su parte, junto a Cristo, con gestos contenidos, encamina su mirada frente al Señor.⁹²⁶



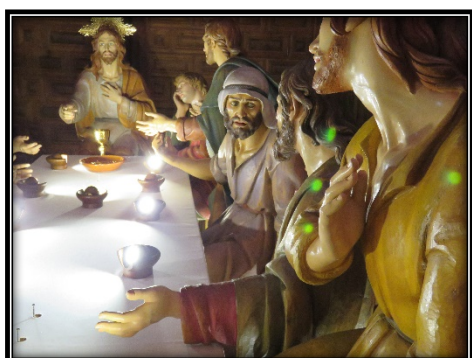
La figura de Cristo está claramente inspirada en Salzillo; si bien los ojos son claros y el cabello es castaño claro. Con sus manos indica la Traición, mientras que con la otra refiere que es a Él mismo.

Actualmente a la mesa se le ha incorporado un mantel con el fin de darle mayor vistosidad. El tablero es ahora de tamaño y peso más reducido que el original, para que el Paso sea más llevadero.⁹²⁷



Por lo que respecta a los objetos del cenáculo, que eran un cuenco y un pan ambos de talla, la madera ha sido sustituida por el metal en el caso del cuenco y por una hogaza de trigo que le confiere un mayor realismo.⁹²⁸

hogaza de trigo que le confiere un mayor realismo.⁹²⁸



Por su parte, la iluminación del Paso también ha sufrido cambios, ya que originariamente se trataba de cuatro faroles de forja muy pesados. Hoy en día, han sido sustituidos por puntos de luz directos a las imágenes, ubicados en los cuencos del cenáculo.⁹²⁹

⁹²⁶ CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los Santos*. Madrid, Istmo, 2003, pp.362 y ss. Op. Cit.

⁹²⁷ Entrevista realizada a Armando Martorell Montero, Secretario de la Hermandad de la Santa Cena de Cuenca, realizada el 31 de marzo de 2016.

⁹²⁸ Ídem.

⁹²⁹ Ídem.

Otro de los cambios ha afectado a las andas y la estructura del interior, también con la intención de aligerarlo.

Respecto a los motivos de las andas realizados por el tallista José Hernández representan hojas y motivos florales y en los laterales elementos de la Eucaristía, el Pan y el Vino y las Uvas; en la parte delantera, el Escudo de la Hermandad: la Cruz y, en la parte trasera, el escudo de Cuenca, como muestra de agradecimiento a la ciudad, merced a la cual pudo realizarse el Paso.

6.34.- EL SEÑOR CAÍDO

Madera policromada, tamaño natural. Iglesia de Santa Bárbara, Santa Fe de Antioquia. Colombia. (1984).

Esta obra de imaginería destaca sobremanera no solo por los comitentes y destinatarios, sino también por la esmerada calidad de la talla, patente en el rostro, la disposición de la imagen y las extremidades.



El escultor valenciano puso de manifiesto en este bulto redondo el manejo soberbio de la técnica de la talla imaginera dieciochesca. Recordemos que Octavio Vicent no solo conocía y dominaba la imaginería heredada de José María Ponsoda Bravo, -cuya influencia se deja ver en algunas de las obras sacras de nuestro escultor-, sino también el arte de su progenitor, quien realizó junto a Octavio Vicent esculturas religiosas procesionales. *Item* más, nuestro escultor finalizó sus estudios asimilando la imaginería española y confesó en numerosas entrevistas su admiración hacia la misma.

Conscientes de la trascendencia de esta obra, hemos hecho numerosos esfuerzos y sacrificios en aras de recopilar información e imágenes del Señor Caído, las cuales tienen la frescura de haber sido tomadas *in situ*.

El mismo año del fallecimiento del rey Felipe V de Borbón en Madrid, 1746, el licenciado Gonzalo Lasso de la Vega sufragó una capilla en la Iglesia de Santa Bárbara dedicada a Nuestra Señora de las Angustias en Santa Fe de Antioquia. Paralelamente a esta circunstancia, y al mismo tiempo, el R.P. Joseph de Guzmán hizo construir otra contigua, dedicada al Señor de la Humildad, que con el tiempo se le conocería como El Señor Caído. Este sacerdote oficiaba misa en su honor cada martes del año en su capilla. Ello explica por qué durante la Semana Santa todavía esta imagen procesiona el Martes Santo, amén del Jueves Santo y el Viernes Santo, iniciando el recorrido del Vía Crucis.⁹³⁰

La Iglesia de Santa Bárbara, ubicada en la plaza homónima, es de estilo tardobarroco. Emplazada en la conocida como "Ciudad Madre", -ésta última fundada en 1541 por el mariscal Jorge Robledo-, el templo fue construido en el año 1728 empleando los siguientes materiales: ladrillo, piedra y *mezcla real*.⁹³¹

El edificio primitivo que albergaba la imagen de El Señor Caído tenía una sola nave, construida en tapial y con pisos de ladrillo, a la que se le superponía una cubierta de madera rematada con teja de barro.

La causa primera que explica el encargo de El Señor Caído al escultor valenciano Octavio Vicent radica en un devastador incendio que asoló la Iglesia de Santa Bárbara en 1970. Amén de destruir la imagen primigenia, el templo tuvo que reconstruirse y fue cuando se modificó su emplazamiento primitivo, trasladándose a poca distancia del mismo. La imagen original estaba en un altar de madera dorada que así mismo fue restituido, siendo fiel al estilo tardobarroco.

La iglesia, por consiguiente, hubo sido intervenida en diversas ocasiones, restaurada y reconstruida. Entre 1970 y 1984 se colocaron los zócalos en piedra, se

⁹³⁰ Entrevista realizada a Jorge Ignacio Giraldo Puerta, profesor de Filosofía y perteneciente al seminario y párroco de la Iglesia de Santa Bárbara de Santa Fe de Antioquia, jueves, 8 de septiembre de 2016.

⁹³¹ La *mezcla real* exigía arena gruesa y de hoya: se utilizaba en los machos hechos de ladrillo que tenían que soportar mucho peso. Fue utilizada secularmente durante el siglo XVIII. (Cfr.: LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. V.: *Estética y Teoría de la Arquitectura en los Tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 677.

procedió a la readaptación de los techos, así como se restauraron puertas y ventanas y se reconstruyeron las cornisas.⁹³²

Con la llegada del año 1984 el Instituto de Cooperación Iberoamericana contactó con Salvador Octavio Vicent Cortina, quien recibió el encargo de la talla dedicada a "*Nuestro Señor Caído*" para esta iglesia colombiana de los PP. Jesuitas. El comitente de la nueva imagen de El Señor Caído fue el doctor Juan Gómez Villa, quien se convirtió en el donante de la obra que el escultor realizó en su taller matritense.⁹³³ Por esas mismas fechas, Octavio Vicent estaba tallando la imagen del "*Ecce Homo*" para otra ciudad colombiana: Medellín.

Por otro lado, no era la primera ocasión que el escultor español trabajaba para la Orden de San Ignacio de Loyola. Recordemos que en la década de los cincuenta a Octavio Vicent ya le fueron encargadas tres imágenes para los jesuitas de Gandía, sitas en el Palacio Ducal.

Finalmente, y para concluir la explicación histórica de la reconstrucción de la Iglesia de Santa Bárbara en Antioquia, ha menester agregar que los trabajos de reconstrucción del templo antioqueño concluyeron en la década de los noventa, tales como la restitución del atrio, la restauración de las cubiertas de la nave central, de la sacristía, el coro y los camarines.⁹³⁴

ESQUEMA COMPOSITIVO

La imagen del Señor Caído está ubicada en un cubículo decorado con grutescos dieciochescos correspondientes a la reconstrucción del altar siguiendo el estilo primigenio. La figura está dispuesta de perfil, en un perfecto medio escorzo bajo un doble eje diagonal determinado por la Cruz. Se trata de una talla semiyacente en donde el cuerpo de Cristo se arquea levemente intentando levantarse, pero no sobrepasando nunca la diagonal impuesta por el brazo mayor

⁹³² AA.VV.: *Santa Fe de Antioquia*. Colección Pueblos Patrimonio de Colombia, ISBN: 978-958-99726-6-3, p. 129.

⁹³³ DEL REY FAJARDO, J y GONZÁLEZ MORA, F.: *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la historia de la cultura y el arte*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008, p.319.

⁹³⁴ AA.VV.: *Santa Fe de Antioquia*, colección Pueblos Patrimonio de Colombia, ISBN: 978-958-99726-6-3, p. 129. Op. Cit.

de la Cruz. El impulso ascendente del cuerpo se realiza con las extremidades superiores, que siguen la línea diagonal determinada por el brazo menor de la Cruz.



ICONOGRAFÍA

Creemos, por la posición semiyacente del Cristo y por el hondo patetismo y realismo del rostro, que podría corresponder a la Tercera Caída de Cristo con la Cruz. Justificamos esta hipótesis por los tonos macilentos, verdosos, del rostro, próximo a la muerte, y el dramatismo que destila, verdaderamente exhausto, delgado, cadavérico. Pese a ello, está presente en la faz del Nazareno una serenidad subyacente.

Octavio Vicent respetó la imagen original tardobarroca que se perdió a comienzos de la década de los setenta. Las ciudades colombianas en donde arraigó fuertemente la tradición imaginera del sur de España fueron Popayán, Santa Fe de Antioquia, Santa Cruz de Mompox y Pamplona. Una tradición que se consolidó durante el siglo XVIII, tardobarroco, durante el reinado de Felipe V.



Ha menester recordar que, durante la centuria dieciochesca, el escultor imaginero barroco más importante de Colombia fue el español Pedro Laboria, quien, procedente de talleres andaluces, se instaló en Bogotá a partir de 1738. El sanluqueño trabajó en esa ciudad hasta su muerte, siempre al servicio de los



jesuitas.⁹³⁵ Además de este artista gaditano, la escuela de escultura policromada del siglo XVIII más importante radicada en Colombia era de tradición granadina. Quizás convenga recordar que fue un escultor granadino, José de Mora, quien introdujo el empleo de postizos, encajes naturales, cuerdas o coronas de espinas, entre otros artificios, ya en la propia

⁹³⁵ GIL TOVAR, F.: *El arte colombiano*. Bogotá, Plaza & Janés, 2002, p. 70.

imaginería española de la metrópoli. Este tipo de "engaños" se extendieron considerablemente durante el siglo XVIII, especialmente en la imagen procesional de candelero, adornadas con postizos de pelo natural para el cabello y las pestañas, ojos y lágrimas de cristal, joyas, encajes, botones, perlas, coronas de espinas, cuerdas. Y, en efecto, Octavio Vicent respetó en su imagen de El Señor Caído los postizos en el pelo, las cuerdas, los encajes, la corona de espinas y la túnica de terciopelo carmesí que cubre el cuerpo de Cristo. Un detalle curioso es la inclusión de dos almohadillas del mismo color en las extremidades del Nazareno. Así mismo, el escultor procuró adaptar la imagen a los actos procesionales al permitir que a la imagen le fuese colocada una triple aureola de modo similar a la imagen de La Peregrina en sus propios traslados característicos.

6.35.- VÍA CRUCIS MONUMENTAL

*Iglesia de Cristo Rey (Gandía), relieves en bronce. 60 x 40 cm cada estación.
Friso exterior 3 m x 90 cm. (1997-1999).*

El conjunto de relieves sitos en la parroquia de Cristo Rey de Gandía fue una de las dos obras postreras de Octavio Vicent, junto con los relieves de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, si bien estos últimos fueron emplazados tras el óbito del escultor. El Vía Crucis de la Iglesia de Cristo Rey fue resuelto cuando Octavio Vicent se encontraba enfermo.

El comitente fue el párroco de la Iglesia de Cristo Rey, José Tomás Sala. El presbiterio participó activamente en la disposición de los relieves y en su interpretación; pues sabemos que Octavio Vicent mostró al citado miembro del clero secular los bocetos en arcilla para que el párroco decidiese sobre sus posibles variaciones. Con posterioridad, José Tomás Sala encargó unos ángeles sosteniendo el Sagrario, obra que el escultor ya no pudo proyectar por haber fallecido.

Octavio Vicent concluyó algunos de estos relieves en la localidad alicantina de Jávea, donde acostumbraba a pasar la temporada estival. A partir de la séptima estación del Vía Crucis la ejecución de la obra corrió a cargo de otro escultor, Rafael Pi Belda, a la sazón discípulo de Carmelo Vicent. Por consiguiente, Pi Belda se encargó de finalizar algunos detalles y completar el conjunto, siguiendo los bocetos de Vicent.

Ha menester recordar que Octavio Vicent ya era un escultor conocido en la Ciudad Ducal desde el año 1948, ya que realizó la imagen central de la Capilla del Sagrado Corazón de Jesús en la Colegiata de Santa María de la Asunción de Gandía, también conocida como la *Seo*. Junto a la imagen de Cristo hay cuatro bajorrelieves en mármol blanco que representan el Nacimiento de Cristo, la última Cena, el Descendimiento y la Transfiguración. Esta capilla, de estilo neogótico, ostenta su advocación desde 1909. En esta misma Colegiata trabajó anteriormente el imaginero José María Ponsoda Bravo, maestro de Carmelo Vicent, que realizó en 1943 la imagen central de la Capilla de la Virgen de los Dolores, una talla de vestir que a su vez es réplica de aquélla que fué destruida en 1936.

Octavio Vicent también hizo la decoración en un bajo relieve de bronce de las puertas del nuevo templo parroquial, en donde se muestra la entrada de Jesucristo como Cristo Rey, en Jerusalén, hecho que se conmemora en la festividad del Domingo de Ramos.

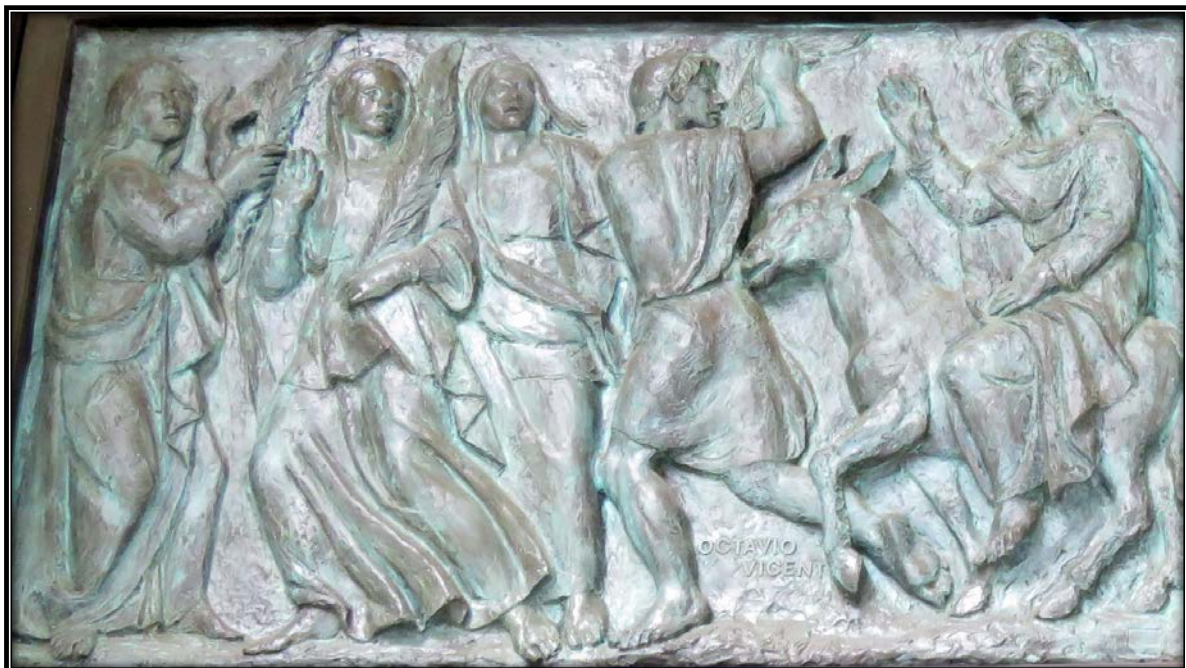
El Vía Crucis consta de catorce estaciones dispuestos en paneles, en cada uno de los pilares sustentantes de la nave central del templo y que separan a su vez las naves laterales. Representan el camino que realizó Jesús en Jerusalén, desde el Cenáculo hasta el Gólgota. Dos de estas estaciones serían expuestas en 1999 en la primera edición de La Luz de las Imágenes, que tuvo como sede la Catedral de Valencia.

ESQUEMA COMPOSITIVO E ICONOGRÁFICO GENERAL

Octavio Vicent respeta en el esquema compositivo e iconográfico general la reforma del pontífice Juan Pablo II sobre el Vía Crucis o "Camino de la Cruz". En efecto, el Viernes Santo de 1991, el Papa polaco creó un nuevo Vía Crucis con quince estaciones basadas todas ellas en escenas del Nuevo Testamento, puesto que el anterior recogía muchos pasajes de los evangelios apócrifos y escenas tradicionales, tales como el encuentro de Jesús con María, su madre, así como el momento en que la santa Verónica le enjuga el rostro a Jesús. A diferencia del camino del Calvario según las versiones de los cristianos primitivos, Octavio Vicent trasluce catorce estaciones de las quince de Juan Pablo II. De ellas, está ausente la última, dedicada a la Resurrección. Con esta nueva interpretación, el pontífice de Cracovia pretendía acercar ecuménicamente a todas las confesiones cristianas. Es probable que la intención del escultor fuese afín a la voluntad pontifical y que suprimiese la decimoquinta y última estación del Vía Crucis fuese por motivos de simetría al ubicarlos en los pilares de la nave central de la iglesia de Cristo Rey de Gandía.



La escena del *Domingo de Ramos* se despliega en un vasto friso dividido en dos mitades separadas por las hojas de acceso de las puertas al templo. La mitad izquierda del friso es un conjunto de cinco figuras cuyo eje compositivo divisorio transcurre a través de la diagonal formada por un hombre en escorzo completo, dando la espalda al espectador y el cuarto delantero del asno sobre el que va montado Jesucristo.



Por su parte, la hoja diestra del friso está dividida en dos mitades separadas por un espacio vacío en el relieve que aísla dos conjuntos bien diferenciados de figuras: la escena de las mujeres con sus respectivos vástagos, a la izquierda y tres hombres a la derecha.



Los gestos y las miradas compensan y equilibran el conjunto. Así, en la mitad izquierda del friso cuatro figuras miran hacia Jesús, en el centro del friso, compensadas por Jesucristo y el equino. En la mitad derecha, el conjunto de mujeres, los niños y uno de los hombres encaminan su mirada centrípeta hacia Jesús, mientras que los dos últimos varones permanecen ajenos a la escena, con miradas convergentes, encontrándose la dirección visual de uno de ellos centrífuga al friso.

El último de los hombres, en escorzo completo, cierra el friso y es simétrico en su escorzo al varón que se encuentra en la mitad izquierda.

El *Domingo de Ramos* o *Domingo de Pasión* está descrito por los cuatro Evangelistas. San Mateo menciona una burra y un pollino, así como el hecho que la multitud que acogía a Jesucristo tendía sus mantos y los ramos de los árboles cortados en el camino.⁹³⁶ San Marcos, por el contrario, solo menciona al pollino y

⁹³⁶ Mt. 21: 1-11

coincide con San Mateo en el hecho de que muchas personas tendían sus mantos y las ramas cortadas de los árboles por el camino.⁹³⁷ Por su parte, San Lucas únicamente menciona al pollino, como San Marcos, sin hacer referencias a los mantos y las ramas de los árboles tendidas en el suelo.⁹³⁸ Por último, San Juan es el que menciona las ramas de palmera e indica que Jesús iba montado sobre un pollino.⁹³⁹ Por lo tanto, la iconografía se atiene al evangelio de San Juan.

San Mateo recoge la aclamación del pueblo de Israel con las palabras: *"¡Hosanna al Hijo de David! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! ¡Hosanna en las alturas!"*. Según el evangelista, la aclamación la realizan las personas que iban delante de Jesús cuanto las que iban detrás.

San Marcos es coincidente con San Mateo por lo que a las aclamaciones de la multitud respecta, en los siguientes términos: *"¡Hosanna! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor! ¡Bendito el Reino de nuestro padre David que viene! ¡Hosanna en las alturas!"*.

San Lucas es más escueto, limitándose la aclamación a las siguientes palabras: *"¡Bendito el que viene en el nombre del Señor, paz en el Cielo y gloria en las alturas!"*.

San Juan es, asimismo parco como San Lucas en los siguientes términos: *"¡Hosanna! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor, el Rey de Israel!"*.

En la iconografía, el burro es el medio de trabajo del pobre, frente al caballo, que es el medio de transporte del rico. La idea del rico no deja de llevar incluidas connotaciones del principal de los pecados capitales: la soberbia. Y la virtud que cura a dicho pecado es la humildad. De esta manera, queda muy patente la humildad de Jesús. Como el asno es una representación de las fatiga, Cristo escogió

⁹³⁷ Mc. 11: 1-11

⁹³⁸ Lc. 19: 28-40

⁹³⁹ Jn. 12: 12-19.

un pollino que no había sido montado por el hombre⁹⁴⁰ porque es el animal que *el Hijo del Hombre* dignificó para llevar la dulce fatiga de transportar a Dios.⁹⁴¹

La iconografía de Octavio Vicent se atiene más a la versión del Evangelio de San Juan porque las tres mujeres y el hombre que están delante de Jesús y el pollino lo aclaman con palmas. Ha menester agregar que el uso de la palma fue considerada como un símbolo de victoria en la etapa pre-cristiana. Ese sentido se mantuvo también con los primeros cristianos, dando a entender éste atributo la victoria de los fieles sobre los enemigos del alma. De acuerdo con Orígenes, la palma es el símbolo de la victoria en la guerra librada por el espíritu contra la carne. Esta dimensión simbólica se aplicó especialmente a los mártires, que desde que fuesen enterrados en las primeras catacumbas cristinas se consideraba el símbolo de la palma como un referente a su martirio, esto es, a haber vencido sobre los enemigos espirituales de la humanidad.

Para representar a la multitud que acompaña a Jesucristo en la entrada triunfal a Jerusalén en la mañana del Domingo de Ramos, las figuras de la mitad derecha del friso aglutina al pueblo de Israel y a su prole. Las figuras femeninas, representadas a modo de *madonnas* custodian entre sus brazos y sus regazos cuatro niños. Los dos niños que están de pie también llevan palmas. La única mujer que no acoge a ningún infante levanta las manos en actitud de aclamación mirando hacia Jesús. Es esta figura la que parece cantar la himnodia del Domingo de Ramos, "*Hosanna!*", que citan los cuatro evangelios.

Las figuras masculinas que cierran el friso en su parte derecha conforman un grupo aparte. Ninguna de ellas aclama a Jesús. Uno de los hombres, con un libro en la mano, señala con el dedo índice ese libro. Viene a decir que cuanto aconteció en el Domingo de Ramos ya estuvo profetizado por Zacarías, en los siguientes términos: "*Alégrate mucho, hija de Sion; da voces de júbilo, hija de Jerusalén; he aquí tu Rey, vendrá a ti, justo y salvador, humilde, y cabalgando sobre un asno,*

⁹⁴⁰ Mt. 21, 2.

⁹⁴¹ LORITE CRUZ, P. J.: "Anotaciones sobre el significado del asno en la iconografía católica", En: *Iberian. Revista digital de Historia*. nº .7, mayo/agosto de 2013, p. 40. ISSN: 2174-5633. (Consultado el día 5 de enero de 2016).

sobre un pollino hijo de asna".⁹⁴² De acuerdo con el Evangelio de San Mateo, los discípulos de Jesucristo trajeron una asna y un pollino, tal como el propio Jesús les había reclamado, y pusieron sobre el pollino sus mantos; y Él se sentó encima.⁹⁴³ Por consiguiente, dos de los tres varones representan a los fariseos, que mientras es recibido por la multitud y aclamado como el Mesías prometido, descendiente del rey David, le abandonan los fariseos que finalmente provocarían su crucifixión. De acuerdo con el Evangelio de San Juan, en el transcurso del Domingo de Ramos: "*Los fariseos dijeron entre sí: Ya veis que no conseguís nada. Mirad, el mundo se va tras Él*".⁹⁴⁴ En efecto, los fariseos que atestiguan el cumplimiento de la profecía, le entregan a la autoridad romana, representada por el soldado que cierra la composición del relieve de Octavio Vicent.

El soldado romano es caracterizado con escudo ovalado que corresponde a un *clypeus*. El yelmo por su parte lleva una cresta corta, que recuerda a la de los centuriones romanos, mientras que en el extremo de su vara hay una serpiente enroscada. Podría entenderse como la vara de Esculapio de Epidauro, un médico de Tesalia que resolvió la cura a una epidemia que se desarrolló en Roma en el año 293 a. C. Quizás el soldado romano representado por Octavio Vicent fuese el símbolo pagano que remediase lo que los fariseos consideraban una epidemia.

Los relieves dedicados a las catorce estaciones del *Vía Crucis* se encuentran dispuestos en los pilares que separan la nave central de las naves laterales y en el paramento del nártex interior de la iglesia.

1. LA ORACIÓN DEL HUERTO

La composición de dos figuras refleja un esquema triangular casi isoscélico. La disposición de las mismas guarda similitud con el paso procesional del escultor murciano Francisco Salzillo. La escena respira una gran religiosidad merced a la actitud recoleta de Jesús y a la serenidad del ángel, de belleza andrógina. Cristo

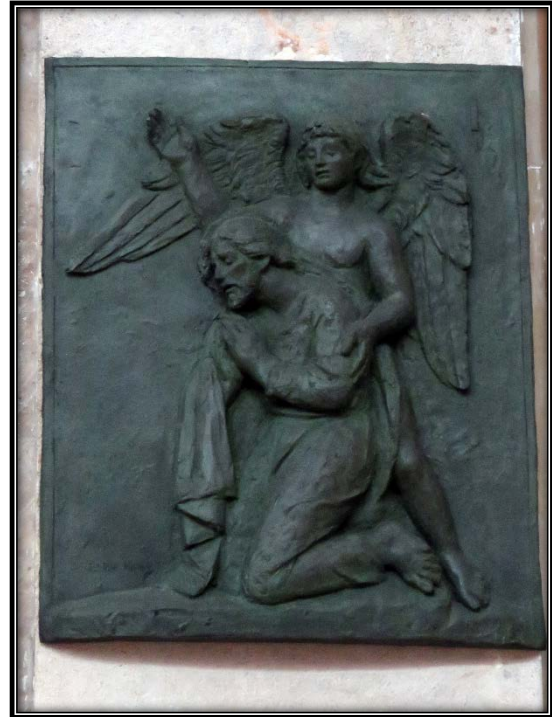
⁹⁴² Zac., 9:9.

⁹⁴³ Mt. 11:2.

⁹⁴⁴ Jn. 11:19.

arrodillado, con los ojos cerrados, semi-sujetado por el ángel con su mano izquierda, mientras que con la derecha señala el cielo.

La primera estación recoge el momento en que Jesús se retira con Pedro, Santiago el Mayor y Juan al huerto de Getsemaní y, puesto en oración, sintiendo "*angustias de muerte*"⁹⁴⁵, "*se le apareció un ángel del cielo, confortándole*".⁹⁴⁶



Octavio Vicent realizó en escayola un modelo compositivo en bajorrelieve en el que figuraban los tres apóstoles. Este boceto está datado, aproximadamente, en 1960, y sus dimensiones son 50 x 50 cm. Mientras los apóstoles arriba detallados permanecen dormidos, Cristo está aislado, arrodillado. Esta última figura es la que serviría a Octavio Vicent para plasmar la composición de la Oración del Huerto. Este boceto guarda concomitancias con el tratamiento compositivo del mismo tema realizado por Sandro Botticelli entre los años 1498 y 1500 en su tabla al temple de temática homónima. Así, el huerto está levantado sobre un pequeño altozano mientras los apóstoles se encuentran en un jardín inferior. La escayola de Vicent representa a Cristo rezando sobre un promontorio rocoso mientras los apóstoles se encuentran en un plano descendente. La disposición de la imagen de Cristo, aquella que Vicent plasma en Gandía obedece a otra imagen emblemática del pintor florentino, en este caso la Virgen de la Natividad Mística, más plausible esta interpretación en el relieve original en yeso, la cual es acompañada de un nimbo.

⁹⁴⁵ Mc., 14:34

⁹⁴⁶ Lc., 22:43

2. LA TRAICIÓN DE JUDAS



La composición dedicada al beso de Judas Iscariote es fusiforme, al estilo del escultor granadino Alonso Cano, otro gran imaginero admirado por Vicent. Jesús, con sus ojos cerrados y sus manos abiertas, se entrega voluntariamente a la traición de Judas, frente al espectador. Por su parte, Iscariote abraza a Cristo y lo besa, en una disposición de medio escorzo.

Octavio Vicent se atiene en su versión iconográfica del Evangelio de San Lucas⁹⁴⁷. Tanto por la serenidad de las figuras cuanto por el tratamiento de los paños éste panel nos remite al primer renacimiento.

3. JESÚS ANTE EL SANEDRÍN



La disposición de ambas figuras está inspirada en el fresco de Rafael Sanzio en la *Stanza della Signatura* vaticana titulado *La escuela de Atenas* o *La disputa de la filosofía*. Jesús y el sumo sacerdote Caifás se miran uno frente al otro, en una disposición cuadrada, dividida en dos rectángulos, mientras Jesús con el dedo índice de su mano derecha señala hacia el cielo. De la misma manera, Platón señala hacia el cielo en el fresco citado, dando a entender que su

⁹⁴⁷ Lc., 22: 47

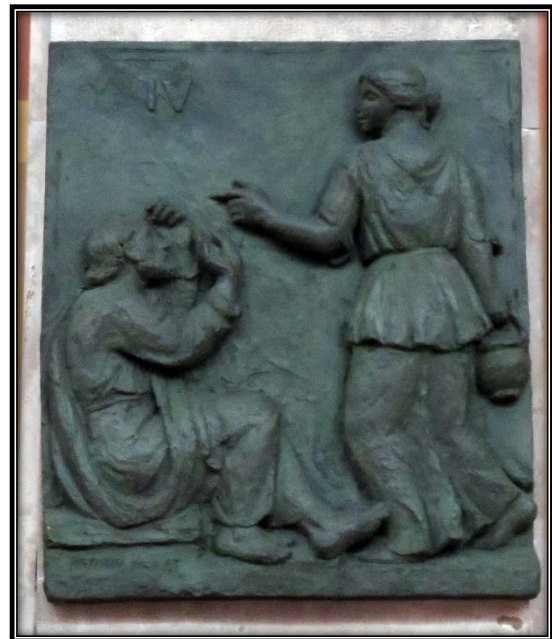
filosofía se basa en el mundo de las ideas. Entre tanto, en el relieve de Octavio Vicent, Cristo señala hacia el cielo profetizando la llegada de su Reino con las nubes celestes. La figura que representa a Caifás guarda similitud con la que encarna a Aristóteles en el fresco del pintor de Urbino, indicando que su filosofía se basa en el mundo sensorial. Mientras la mano derecha de Aristóteles se encamina al frente con los cinco dedos extendidos, la mano de Caifás en el relieve de Octavio Vicent trata de arrancarse la vestimenta, acorde a la narración de las Sagradas Escrituras. La mano izquierda del Estagirita sujeta un libro, que no es otro sino la *Ética a Nicómaco*. La mano permanece hacia atrás. Octavio Vicent aprovecha la misma disposición para iniciar la rotura de la vestimenta por su parte baja.

La iconografía describe el momento detallado en el Evangelio de San Marcos: "Le volvió a preguntar el sumo sacerdote diciéndole: ¿Eres tú el Cristo, el Hijo del Bendito? Jesús dijo: Yo soy. Y veréis al Hijo del Hombre sentado a la diestra del poder y viniendo con las nubes del cielo. Entonces, el sumo sacerdote, rasgando sus ropas, dijo: ¿Qué necesidad tenemos de más testigos? Habéis oído la blasfemia; ¿Qué os parece? Y todos le condenaron, diciendo que era reo de muerte".⁹⁴⁸

4. LAS NEGACIONES DE PEDRO

Se trata de un panel importante por su concisión retórica y por la fuerza expresiva y riqueza iconográfica.

Octavio Vicent debió basarse en el Evangelio de San Marcos.⁹⁴⁹ A diferencia de los restantes evangelios que o bien introducen otros personajes en la narración -una segunda criada, siervos y alguaciles del pontífice Caifás-, o bien sustituyen la criada por una portera -



⁹⁴⁸ Mc., 14: 61-64.

⁹⁴⁹ Mc., 14: 66-72.

Evangelio de San Juan-, el Evangelio de San Marcos tiene a una sola criada como personaje central del pasaje evangélico. Para la concisión retórica de este panel, el Evangelio de San Marcos es el más apropiado, por cuanto la negación de Pedro queda reducida a dos personajes, al igual que la mayoría de los paneles. El escultor valenciano identificó a la criada con una vasija con asa anular en el labio superior, en su mano derecha. La vestimenta de la criada está inspirada en la pintura al fresco "*El tributo de la moneda*", de Masaccio. En efecto, el funcionario imperial está ataviado con la misma vestimenta corta que no sobrepasa la parte superior del fémur. La figura, asimismo, está dispuesta de idéntica manera, en escorzo completo. El gesto indicativo con el dedo índice en el funcionario imperial, señalando con su mano derecha las obligaciones tributarias al César es trasladado en el relieve de Octavio Vicent a la mano izquierda para mostrar el tono acusatorio de la criada. El tocado capilar de la sirvienta está recogido sobre la nuca. Es el característico moño de las bañistas del escultor.

Por su parte, el gesto de San Pedro posee una gran fuerza expresiva porque con una de sus manos trata de exculparse de las acusaciones de la criada al tiempo que con la otra, intenta cubrirse el rostro. La torsión de las manos de San Pedro guarda una gran similitud con la figura femenina del panel de "*La Música Profana*" ubicada frente a la auleta. San Pedro, en un riguroso *mezzo scorcio*, está sentado sobre una basa, para seguir la narración evangélica de San Marcos: "*Estando Pedro abajo, en el atrio, llegó una de las criadas del pontífice*".⁹⁵⁰ La interpretación de San Pedro nos recuerda al tratamiento realizado por Sandro Botticelli en la obra de "*El castigo de Coré, Datán y Abiron*", sito en la Capilla Sixtina.

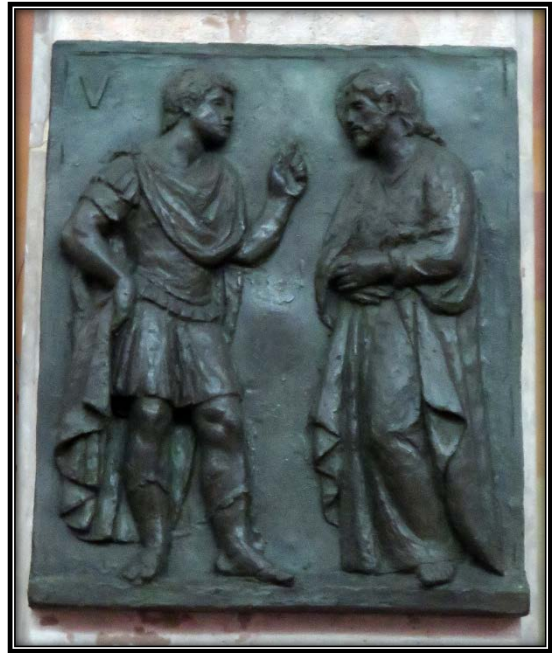
5. JESÚS ANTE PONCIO PILATOS

En este bajorrelieve nuestro escultor debió de basarse en el Evangelio de San Lucas.⁹⁵¹ Es éste evangelista el que describe de manera más prolija el juicio de Jesús, incluyendo la presencia de Jesús ante Herodes y la posterior devolución de Cristo por orden del tetrarca al prefecto romano.

⁹⁵⁰ Mc., 15, 66

⁹⁵¹ Lc., 23; 1-25

No es un detalle baladí la vestimenta que lleva Jesús en éste panel, cubierto con manto y túnica, ya que acuerdo con San Lucas, Herodes ordenó ataviar a Jesús para devolvérselo a Poncio Pilatos: *"Herodes, con sus soldados, despreció a Jesús y, burlándose de Él, le puso un vestido blanco y lo envió a Pilatos"*.



Por su parte, *Pontius Pilatus*, al ser prefecto del Imperio Romano y por lo tanto miembro del orden ecuestre, está correctamente representado por Octavio Vicent, en tanto que la vestimenta que aparece en el bajorrelieve pertenece al ámbito castrense.

La disposición de las figuras expresan el interrogatorio que Pontius Pilatus le hizo a Jesús: "Pilatos le preguntó: ¿Tú eres el rey de los judíos? Y le respondió: Tú lo dices".

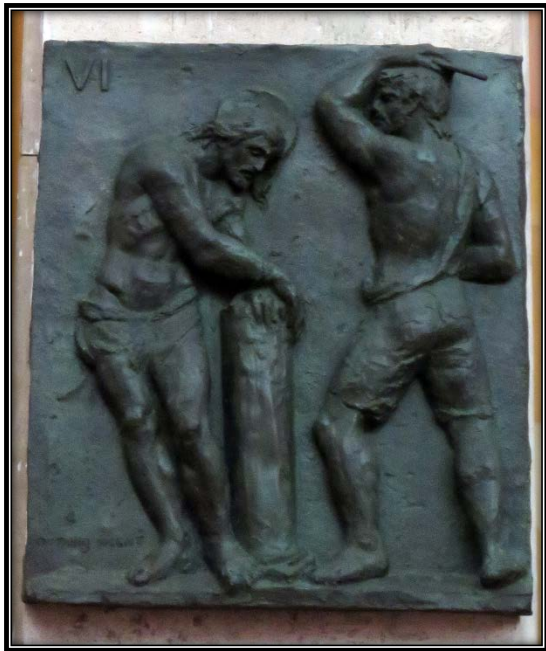
El prefecto, en una disposición frontal, con el rostro de perfil, mirando a Cristo, inquiere al nazareno señalándole con el dedo índice de su mano izquierda. Jesús le escucha inmóvil, en un medio escorzo, con los brazos cruzados.

La escena respira una gran serenidad y tiene una doble fuente de inspiración: mientras Cristo bebe en las fuentes de la imaginería, el prefecto, juvenil y apolíneo, lo hace del renacimiento.

6. LA FLAGELACIÓN

El único evangelista que refiere la flagelación es San Juan. Y lo hace de forma muy escueta: *"Entonces Pilatos tomó a Jesús y lo azotó"*.⁹⁵²

⁹⁵² Jn., 19, 1



La flagelación era una práctica legal para cada ejecución romana y solo las mujeres y senadores romanos o soldados –excepto en casos de desertión– estaban exentos.⁹⁵³ Para la flagelación, el hombre era despojado de su vestido y sus manos se ataban a un poste vertical o columna, ya que la postura debía ser encorvada.

La interpretación de Octavio Vicent está inspirada en la imaginería procesional. Cristo, atado a la columna, soporta con estoicismo el castigo del soldado, de espaldas al espectador, de hercúlea musculatura. Resulta curioso advertir que el soldado no lleva ningún atributo en sus vestimentas que lo identifique como *miles*; antes bien, al contrario, está ataviado de una manera sencilla, dejando entrever de una manera clásica los rasgos anatómicos que con tanto gusto interpretaba Vicent.

Ciertos rasgos realistas de Cristo apreciables en la región torácico-lumbar y el rostro recuerdan a Gregorio Fernández y su obra "*Cristo atado a la columna*", tan admirado por el escultor valenciano.

7. JESUS CARGA CON LA CRUZ

Se trata de un bajorrelieve inusual desde el punto de vista iconográfico. La escena representa el momento en que un soldado romano prepara la cruz para entregársela a Jesús con objeto de que éste la cargue. El único evangelio que recoge sucintamente este momento es San Juan: "*Tomaron, pues, a Jesús, y, cargándole la cruz, salió hacia el lugar llamado Cráneo, en hebreo Gólgota*".⁹⁵⁴

⁹⁵³ EDWARDS, W.D., GABEL, W.J. Y JHOSMER, F.E.: "Flagelación y crucifixión en la tradición romana". En: *JAMA*, vol. 255, nº 11. 21 de marzo de 1986, pp. 1-5

⁹⁵⁴ Jn., 19,17

La *crux immissa* fué usada durante el Imperio Romano como forma de castigo ideada para producir una muerte lenta, con máximo dolor y sufrimiento. El madero era representado por un poste vertical y un travesaño, con algunas variaciones. En este caso, en lugar de llevar la forma de T (*crux commissa*), se hace descender el travesaño horizontal (*crux immissa*). Era costumbre para el hombre condenado cargar su propia cruz



desde la columna de flagelación al lugar de crucifixión, extramuros de la ciudad. Dado que el peso de toda la cruz era probablemente de más de 136 kilos, el travesaño era cargado por el condenado. Éste pesaba entre 34 y 57 kilos; era colocado tras la nuca del cuello de la víctima y balanceado entre ambos hombros. Usualmente, los brazos extendidos eran atados al travesaño.⁹⁵⁵

Octavio Vicent describe el momento carente de dramatismo alguno, con un centurión romano sujetando la cruz y de frente mirando al espectador, mientras que Jesús lo contempla de espaldas. En efecto, el soldado es ataviado con túnica y coraza a la manera de un centurión romano, mientras Cristo se recoge la túnica con una posición similar a la de la obra "*La limosna de San Pedro*" de Masaccio. El autor del fresco de la capilla Brancacci muestra el mismo gesto con la figura del Santo Pescador, que Vicent con Cristo.

8. JESÚS ES AYUDADO POR SIMÓN EL CIRINEO

La estación dedicada a Simón el Cirineo⁹⁵⁶ es omitida en el Evangelio de San Juan, siendo recogida por los tres restantes evangelistas. Tanto San Marcos como San Lucas refieren que Simón el Cirineo era campesino, siendo San Marcos el que

⁹⁵⁵ EDWARDS, W.D., GABEL, W.J. Y JHOSMER, F.E.: "Flagelación y crucifixión en la tradición romana". En: *JAMA*, vol.255, nº 11. 21 de marzo de 1986, pp. 1-5

⁹⁵⁶ Proveniente de la provincia romana de Cirene, ubicada al norte de África.

más detalles procura al aseverar que *"Obligaron a llevar la cruz de Jesús a uno que pasaba por allí, a Simón de Cirene, que venía del campo, (era) el padre de Alejandro y de Rufo".*⁹⁵⁷



Sin embargo, en esta ocasión, Salvador Octavio Vicent Cortina ha escogido para este basorrelieve la versión del Evangelio de San Mateo. Éste, más neutro, omite los detalles personales del Cireneo, como su carácter labriego y los nombres de sus vástagos, en los siguientes términos: *"Cuando salían, encontraron a un hombre de Cirene, llamado Simón, y le obligaron a llevar la cruz".*⁹⁵⁸

Por la túnica que porta el Cireneo, Vicent lo aparta del orbe agrario. Por su parte, la indumentaria de Cristo está inspirada en los pasos procesionales barrocos españoles, con un remoto origen del clero regular, un hábito con bordón que le sujeta la cintura. La composición describe un tenue movimiento procesional en el camino al Gólgota. La cruz, ahora en diagonal, separa ambas figuras y es el eje compositivo. Quizá por problemas espaciales, el travesaño de las *Crux immissus* ha descendido un poco hacia el centro.

9. JESÚS CONSUELA A LAS MUJERES DE JERUSALÉN

El Evangelio de San Lucas es el único que recoge éste episodio en el camino al Calvario. Y lo hace con todo lujo de detalles en los siguientes términos:

Le seguía una gran multitud del pueblo y de mujeres, que se golpeaban en el pecho y se lamentaban por Él. Jesús se volvió a ellas y les dijo: Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos, porque vienen días en los que se dirá: Dichosas las estériles y las entrañas que no engendraron y los pechos que no

⁹⁵⁷ Mc, 15, 21

⁹⁵⁸ Mt, 27, 32

amamantaron. Entonces comenzarán a decir a las montañas: Caed sobre nosotros, y a los collados: Ocultadnos, porque si esto hacen al leño verde, ¿qué será al seco?⁹⁵⁹

La escena es interpretada por Vicent ateniéndose rigurosamente al Evangelio de San Lucas. La composición muestra a Cristo volviéndose hacia una de esas mujeres que tal vez pertenecían a una cofradía dedicada al consuelo y a la lamentación ritual por los moribundos y condenados a muerte. El gesto de Jesús, al dirigirse con el dedo índice de su mano izquierda a una de esas mujeres refleja el momento en que se interesa por los sufrimientos que afectan a esas hijas de



Jerusalén: *"No lloréis por mí, llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos"*.

Aunque el eje compositivo es vertical y divide al panel en dos mitades, correspondiendo a cada una de las figuras, sin embargo, la cruz, que desaparece tras la espalda de Cristo, parece adivinar una pulsión oblicua que se prolonga en el movimiento de las vestimentas de la mujer, así como en la torsión de la pierna izquierda de la hija de Jerusalén. La posición y el movimiento de esta mujer está inspirado en el temple sobre lienzo botticelliano *"El nacimiento de Venus"*, correspondiente a la Hora, una de las diosas de las estaciones, que representa a la primavera. Por su parte, la figura de Jesús remite a la pintura al óleo de Annibale Caracci titulada *"Quo Vadis"*. El nazareno es representado con hábito conventual, siguiendo la tradición de los pasos procesionales barrocos hispanos.

10. JESÚS ES CRUCIFICADO

El episodio dedicado a la Crucifixión es descrito muy sucintamente por los cuatro evangelistas, sin entrar en detalles sobre los procedimientos empleados por

⁹⁵⁹ Lc., 23: 27-31.

los romanos para la crucifixión, aunque el Evangelio de San Marcos sí que refiere que *le dieron a Jesús vino mirrado, pero no lo tomó.*⁹⁶⁰



En efecto, en el sitio de ejecución, por ley, a la víctima le era dada una bebida amarga de vino mezclado con mirra, como un leve analgésico. El condenado era entonces tirado al suelo sobre su espalda, con sus brazos extendidos a lo largo del travesaño. Las manos podían ser clavadas o atadas al travesaño, pero el clavado era aparentemente preferido por los romanos. Después de que ambos brazos eran fijados al travesaño, éste y la víctima eran juntamente levantados sobre el poste.

Luego, los pies eran fijados a la cruz por clavos o por cuerdas. El clavado de los pies era la práctica preferida romana. Aunque podían ser fijados a los lados del poste o al descansillo de madera, los pies eran clavados a menudo directamente al frente del poste. Para lograr esto, la flexión de las rodillas puede haber sido bastante prominente, y las piernas dobladas pueden haber sido rotadas lateralmente.⁹⁶¹

La interpretación de Octavio Vicent obedece a estos planteamientos. La figura de Cristo está ladeada, con las piernas flexionadas en un eje diagonal, poco antes de ser alzada la cruz en posición vertical. Entre tanto, el romano, ayudándose de un martillo un martillo, asegura el clavo sobre su muñeca izquierda.

El eje compositivo está descompensado por cuanto el romano que lo sujeta a la cruz muestra una torsión más vertical. La composición recuerda una de las metopas del Partenón: lucha entre lapitas y centauros. Mientras la figura de Cristo se atiene a la imaginería española, por el contrario la figura del romano nos remite

⁹⁶⁰ Mc., 15,23.

⁹⁶¹ EDWARDS, W.D., GABEL, W.J. Y JHOSMER, F.E.: "Flagelación y crucifixión en la tradición romana". En: *JAMA*, vol. 255, nº 11. 21 de marzo de 1986, pp. 1-5.

de nuevo al renacimiento, concretamente a Miguel Ángel por su hercúlea musculatura.

11. JESÚS PROMETE SU REINO AL BUEN LADRÓN

La escena dedicada a Jesús acompañado de los dos ladrones está recogida en el Evangelio de San Lucas, en los siguientes términos:

Uno de los malhechores crucificados le insultaba diciendo: ¿No eres tú el Cristo? Sálvate a ti mismo y a nosotros. Pero el otro le reprendió diciendo: Ni siquiera temas a Dios tú que estas en el mismo suplicio. Y nosotros, a la verdad, justamente, porque recibimos lo merecido por nuestras obras, pero éste ningún mal ha hecho. Y decía: Jesús, acuérdate de mí cuando vengas con tu Reino. Y le contestó: En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el Paraíso⁹⁶²

Son los evangelios apócrifos de Nicodemo, el protoevangelio de Santiago y José de Arimatea los únicos que recogen el nombre del Buen Ladrón: San Dimas, así como del Mal Ladrón llamado Gestas.

Octavio Vicent escoge una composición triangular asentada sobre una ligera isocefalia de los ladrones. Gestas, el único que mira con la cabeza vuelta al frente, desafiante, es minimizado con un doble recurso: una ligera



disminución de las proporciones corporales, más visibles en su acromegalia y una ubicación en segundo plano al quedar en bajorrelieve. Por el contrario, San Dimas dialoga con admiración con Cristo encaminando su mirada hacia Él. Según el Evangelio de Nicodemo el Mal Ladrón fue crucificado a la izquierda de Jesús, y el Buen Ladrón a su derecha, de ahí que la cabeza de Jesús esté inclinada hacia su lado derecho. El conjunto está cerrado por una *Crux immissus* en su parte superior,

⁹⁶² Lc., 23: 39-43

mientras en la inferior el escultor ha simulado tres pequeñas rocas. Cristo es el eje de la composición, realzado en un primerísimo plano y aumentado en sus proporciones respecto al resto, siguiendo el canon medieval de la perspectiva teológica. Además, al estar en altorrelieve, su figura es el centro de atención del espectador. La factura de Jesús, cuanto la de San Dimas y la de Gestas están inspiradas en la imaginería barroca española, en particular el Cristo de la Cruz de Gregorio Fernández, tan admirado por el escultor valenciano.

12. JESÚS EN LA CRUZ, SU MADRE Y SAN JUAN

El Evangelio de San Juan, una vez más, es el único que menciona el encuentro de Jesús con su Madre y San Juan al pie de la Cruz (*iuxta ad pedem crucis*). Es el tema iconográfico de la *Deesis*. Y lo hace en los siguientes términos:

Estaban en pie junto a la cruz de Jesús su Madre, María de Cleofás, hermana de su Madre y María Magdalena. Jesús, viendo a su Madre y junto a ella al discípulo que tanto amaba, dijo a su Madre: Mujer, he ahí tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu Madre. Y desde aquél momento el discípulo la recibió consigo.⁹⁶³

El influjo imaginero barroco observado en la estación anterior, cede ante el espíritu clásico renacentista de la presente estación. Así, el carácter apolíneo es palpable en el rostro del evangelista y en las túnicas de la Virgen María y de San Juan, e incluso en el propio cuerpo de Cristo; si bien en el tórax se observa un cierto barroquismo, a causa del minucioso claroscuro en su anatomía torácica.



La composición está ladeada hacia la derecha a causa de la *Crux immissus*. Ésta permite ver el relieve del altozano. El paño de pureza de Cristo ondea al viento al gusto barroco de Gregorio Fernández,

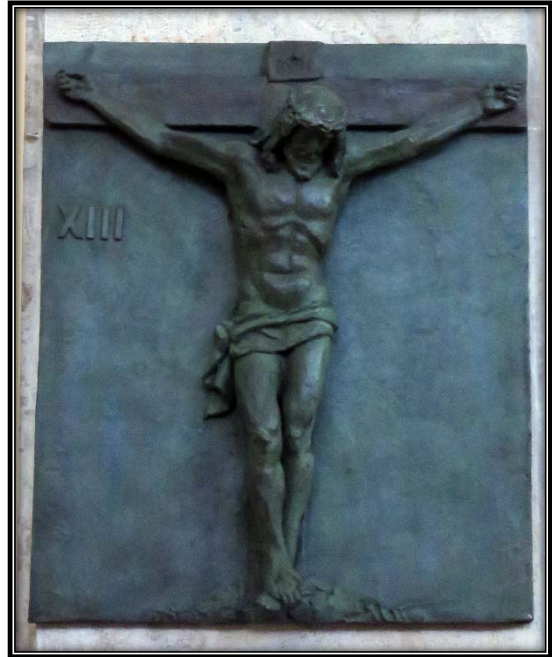
⁹⁶³ Jn., 19: 25-27.

mientras las túnicas de las mujeres se encuentran estriadas siguiendo el gusto helénico.

13. JESÚS MUERE EN LA CRUZ

Obviamente, los cuatro evangelistas recogen el instante del fallecimiento de Jesús. Sin embargo, solo el Evangelio de San Juan agrega un detalle en absoluto baladí, la inclinación de la cabeza en el momento del óbito: "*E inclinando la cabeza, entregó el espíritu*".⁹⁶⁴

La disposición de Cristo muerto en la Cruz es similar al *Cristo Crucificado* (1607) de Juan Martínez Montañés, si bien Cristo ladea su cabeza hacia el lado opuesto al del imaginero jiennense. La serenidad del rostro nos recuerda al Cristo en la Cruz de Velázquez, también admirado por Octavio Vicent. La imagen, más apolínea que las anteriores, en donde la herida del costado producida por Longinos ha sido omitida, sigue la senda del barroco sevillano, más clasicista que el castellano.



Esta figura guarda parecido con el Cristo crucificado en bronce realizado por Octavio Vicent en 1970 para la capilla panteón del convento de los Padres Carmelitas Descalzos situada en el Desierto de Las Palmas, en el término municipal de Benicassim (Castellón). El panteón fue proyectado por el pintor y escultor castellonense Juan Bautista Porcar Ripollés y se encuentra junto a la iglesia del propio monasterio carmelita.

14. JESÚS ES SEPULTADO

⁹⁶⁴ Jn., 19,30

Los evangelios más directamente relacionados con la última estación tal y como Vicent la describe son los de San Marcos y San Lucas. Ambos recogen el extremo de la Sábana con la que José de Arimatea envolvió a Jesús. San Marcos apunta un detalle más:

Compró una sábana, lo bajó de la cruz, lo envolvió en la sábana y lo depositó en un sepulcro que estaba cavado en la piedra e hizo rodar una losa a la puerta del sepulcro.⁹⁶⁵



Salvador Octavio Vicent Cortina no recoge el instante del descendimiento como tal, sino que, siguiendo el Vía Crucis de Juan Pablo II representa el momento en que José de Arimatea deposita el cadáver de Jesús en el sepulcro.

La composición forma una diagonal señalada por la pierna izquierda flexionada de Jesucristo y que culmina en la cabeza de José de Arimatea. Cristo, en el centro de la composición, es robusto y apolíneo, como si no hubiese muestras de la tortura que padeció. Este sentido clasicista es acentuado por el rostro sereno de Cristo, dormido y la factura escultórica de José de Arimatea, con un evidente clasicismo en las caídas y pliegues de las vestimentas. Para compensar el impulso diagonal, el escultor valenciano contrapone el movimiento en sentido opuesto de la cabeza en ambas figuras. La composición de Cristo y José de Arimatea nos remite a la *Pietà Palestrina* miguelangelesca, especialmente por la cabeza vuelta de José de Arimatea y la caída de los brazos de Cristo.

Así mismo, la flexión de la pierna izquierda de Cristo, arqueada, así como su anatomía son rasgos miguelangelescos. La figura de Cristo, idealizada, responde a un prototipo anatómico perfecto que más que un fallecido simboliza la llegada de

⁹⁶⁵ Mc., 15, 46

nuevas auroras. Nos remite a la representación de *La Noche* en la tumba de Giuliano de Meddici, sobre la que el propio Miguel Ángel escribiría: "*No me despiertes, habla quedo*"; si bien la lechuza como atributo de la noche ha sido sustituida por el pie y la mano de Cristo, aunando el clasicismo y el cristianismo, al tiempo que sugiere la promesa desde la muerte de un nuevo despertar, ya que Octavio Vicent omite el relieve dedicado a la última estación dedicada a la Resurrección de Cristo.

6.36.- SAN VICENTE FERRER

Colegio Imperial Niños Huérfanos San Vicente Ferrer. Bronce, tamaño natural, San Antonio de Benagéber. (1990).



Aunque se trate de un bulto redondo aislado, sin embargo el bronce dedicado a San Vicente Ferrer reviste un interés particular, doblemente emotivo. En primer lugar, el santo dominico es el Patrón de la Comunidad Valenciana y además esta escultura está ubicada en el Colegio Imperial de los Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer. En segundo lugar, Octavio Vicent estaba vinculado por tradición familiar a la temática vicentina.

El comitente del monumento a san Vicente Ferrer fue una institución: el Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer que lo donó al Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer el viernes 6 de abril de 1990.

Al acto vicentino asistieron varias personalidades: Monseñor Roca Cabanellas, quien presidió y bendijo la imagen donada al Colegio ante la presencia del notario Manuel Vicente Castillo, el cual extendió la correspondiente acta. Entre los asistentes al acto destacaron la honorable clavariesa de las fiestas vicentinas del año 1990, Paloma Torres Blanco; el presidente de la Junta Central vicentina, Antonio Rossi Val; el Deán de la Catedral, José Mengual, a su vez presidente de la Junta de Gobierno del Colegio; el presidente del Santo Cáliz, Ignacio Carrau; el Capítulo de Caballeros de San Vicente Ferrer, con su *Lloctinent General*, Juan Bautista Martí-Belda; el escultor Octavio Vicent; el Capítulo de *L'Almohina de Sant Jordi* de Caballeros del Centenar de la Ploma. Monseñor Roca Cabanellas destacó el aire

místico de la escultura de Octavio Vicent y el hecho de haberle quitado la dureza que el rostro de San Vicente Ferrer tenía. El prelado de la diócesis levantina agregó la soltura compositiva, por su posición de caminante perfectamente resuelta, y evaluó a este bronce como una obra maestra.⁹⁶⁶

Por su parte, Octavio Vicent manifestó que San Vicente Ferrer, además de su tradicional leyenda piadosa aporta a nuestra cultura la cristalización de esta institución, la dels *Xiquets de Sant Vicent*. Hizo hincapié en que eran quinientos años de permanente testimonio ejemplar, y todo ello le hubo inspirado. Dijo haberla realizado con mucho amor, el mismo que habían mostrado aquellos que, con su pasión y esfuerzo, patrocinaron la estatua: los Caballeros Jurados. Aseguró la perdurabilidad de la imagen en dos mil años, los cuales garantizarían un testimonio de nuestra cultura valenciana, con Caridad y Amor.⁹⁶⁷ El monumento alcanzó un coste de 24.040 '49 euros al cambio actual.



Acompañando este bronce, Octavio Vicent entregó un *bibelot*, un bronce de edición limitada, de una imagen de San Vicente Ferrer al mismo Colegio.

El clavario-director de la Junta del Colegio Imperial era José Castillo. En opinión del *Lloctinent General* Juan Bautista Martí Belda, el Capítulo concibió a San Vicente Ferrer andando, por eso la escultura en bronce no era estática, una idea del Capítulo que se había resuelto tal y como ellos desearon.

El comienzo dels *Cavallers Jurats* está datado en el año 1410, fecha en la que el santo dominico inició sus prédicas en Valencia,

⁹⁶⁶ *Las Provincias*, Valencia, 7 de abril de 1990.

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

precisamente en la plaza de San Juan del Mercado. Su encendido verbo y menos caridad propiciaron que varios caballeros y prohombres lo siguiesen a partir de entonces en algunos de sus viajes. Más modernamente, en 1964, con la reestructuración de los Capítulos de Caballeros comenzó la andadura dels *Cavallers Jurats*. Firmaron el inicio de su configuración Luís Gascó Pascual, José Ferrer Olmos, Ramón Sebastiá Iglesia, Juan Hernández Antón, el propio *Lloctinent General*, Juan Bautista Martí Belda y el capellán Vicente Castell. Poco tiempo después se crearía la rama italiana del Capítulo por la devoción transalpina que se le profesa a San Vicente Ferrer. En Italia el Capítulo estaría integrado por 71 miembros.⁹⁶⁸

El hecho de que Octavio Vicent fuese el autor de la imagen de San Vicente Ferrer no es casual. A modo de anécdota, el tercero de sus hermanos se llamaba Vicente, y su hermano menor también fue bautizado como José Vicente.

Por su parte, su padre Carmelo Vicent Suria recibió el encargo de tallar el bulto redondo de San Vicente Ferrer que está ubicado en un casalicio del Puente del Real de Valencia, porque la estatua original fue destruida durante la Guerra Civil en 1936. La imagen se emplazó en enero de 1946, junto con otra escultura de Ignacio Pinazo Martínez dedicada a Sant Vicent Màrtir, que fue instalada un mes antes, en diciembre de 1945.

No era la primera vez que Octavio Vicent tomaba contacto con el orbe vicentino. En efecto, tres décadas antes ya hubo realizado una talla de la Virgen de los Desamparados para el Instituto de Enseñanza Media San Vicente Ferrer.⁹⁶⁹ Por otro lado, no acabó aquí sus contactos artísticos con la institución vicentina, puesto que Octavio Vicent realizó una imagen de *Cristo Resucitado* en bronce para el Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer en 1992, ubicada en el

⁹⁶⁸ *Las Provincias*, Valencia, 27 de marzo de 1990.

⁹⁶⁹ *Jornada*, Valencia, 19 de febrero de 1962.

presbiterio de la actual Iglesia colegial y que tuvo un coste de 18.030´36 euros al cambio actual.

Se da la circunstancia que la misma anualidad, la Galería San Vicente de Valencia gestionó una muestra dedicada a la familia Vicent con fines humanitarios, ya que los beneficios de la misma iban destinados al Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, tal y como se pone de manifiesto en la crónica aparecida en el diario Las Provincias.⁹⁷⁰



ESQUEMA COMPOSITIVO

La imagen de San Vicente Ferrer se encuentra en el patio exterior del Colegio. Se trata de un bulto redondo en bronce, frontal, y con el pie izquierdo adelantado, sobresaliendo de la basa bronceína. Por lo tanto, tiene un *contrapposto* clásico derivado del arte griego. Debajo de la escultura en bronce, un elevado pedestal pétreo con la heráldica del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente, mirando al frente.



ICONOGRAFÍA

San Vicente Ferrer nació en Valencia el 23 de enero de 1350. Curiosamente, era el día en que se celebra la festividad de



⁹⁷⁰ *Las Provincias*, Valencia, 15 de octubre de 1992, p. 44.

San Vicente Mártir y, por esa razón, se le bautizó con ese nombre. Recibió el bautismo en la Iglesia de San Esteban, y a los dieciocho años ingresó en la Orden de Santo Domingo de Guzmán, dedicándose a la predicación.

Recorrió Europa predicando el Evangelio y anunciando la inminente llegada del Juicio Final. Sus incendiarios sermones y el contexto de crisis social en el que se encontraba Europa después de la peste Negra de 1347-48 empujaron a muchos judíos a la conversión para evitar los *progroms*. José Ombuena define el discurso de San Vicente Ferrer como palabra llameante, como una espada de fuego que guía y que conmina.⁹⁷¹

Pero San Vicente Ferrer no fue solo un predicador. Participó en la fundación, en 1408, del *Estudi General*, origen de la Universidad de Valencia. Así mismo, también tomó partido activamente en la política de su tiempo. Defendió la sede apostólica de Avignon en la persona de Clemente VII, y luego fue llamado por su sucesor Benedicto XIII, el Papa Luna, como confesor suyo. Del mismo modo, hubo sido uno de los tres compromisarios que envió el Reino de Valencia a Caspe en 1412 para elegir al sucesor de Martín el Humano, contribuyendo con su voto a la elección de Fernando I de Antequera como nuevo rey de Aragón.

Falleció en la localidad bretona de Vannes el 4 de abril de 1419.

San Vicente Ferrer se le ha representado habitualmente en su iconografía en edad madura, con amplio cerco monacal que no cierra sobre la frente y casi siempre de cuerpo entero, aunque existen excepciones como la figura de medio cuerpo, con el brazo derecho extendido hacia arriba y señalando con su dedo índice un rotulo que hay sobre su cabeza en donde hay una inscripción.⁹⁷²

El santo taumaturgo dominico goza de un culto muy difundido. Ello explica por qué su iconografía es de lo más diversa. Sin embargo, tradicionalmente se le

⁹⁷¹ OMBUENA, J.: *Valencia, ciudad abierta*. Valencia, Prometeo, 1973, p. 16.

⁹⁷² LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C.: "Un San Vicente Ferrer inédito y posiblemente del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en Orihuela". *Imafronte*, nº 67, 1990-1991, p. 176.

representa con el hábito de la Orden dominica con la tonsura y con el dedo índice de la mano derecha levantado señalando el Cielo.⁹⁷³

La tonsura simboliza la consagración en el estado clerical y el brazo en alto posee dos significados: el primero deriva del milagro del albañil.⁹⁷⁴ Sin embargo, parece más fidedigna la segunda versión, la cual indica que el brazo levantado apuntando al Cielo señala que ese es el verdadero objetivo, ya que todas las Gracias venían de arriba y no se le debían atribuir a sus milagros.

Famoso por sus sermones, tanto en España como en Francia e Italia, siempre fue representado con un libro abierto, por lo que es característico en su iconografía la aparición del mismo como predicador. Este libro corresponde al Apocalipsis, de donde se ha extraído la siguiente cita: *Timete dominum et date illi honorem quia venit ora iudicii eius* "Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su Juicio" (Ap., 14,7).

Las alas que posee a menudo son debidas a que el Papa lo había comparado con el ángel enviado por Dios para convertir a los pecadores. En su dimensión como taumaturgo, Rèau explica el milagro de haber colocado en su sitio la pata cortada de un caballo, aduciendo que su primer apellido, Ferrer, significa en castellano "herrero".⁹⁷⁵

Menos frecuentes son los símbolos de las dignidades rechazadas por el santo que aparecen por tanto a sus pies, es decir, las mitras episcopales y el capelo cardenalicio.

Dado que su padre, Carmelo Vicent también abordó el tema iconográfico de San Vicente Ferrer, creemos necesario hacer una sucinta comparación en el

⁹⁷³ CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*. Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, nº 214, 2003, pp. 460-463. Op. Cit.

⁹⁷⁴ Un día el dominico paseaba por una calle y vio a un hombre que caía desde lo alto de un andamio. Inmediatamente, rogó por él y el hombre se detuvo en el aire y como Vicente Ferrer sabía que no podía hacer milagros, lo dejó así suspendido y con profunda humildad le pidió al prior que intercediera por el albañil. Llegaron a la escena y el Prior incrédulo reconoció la santidad de Vicente y le permitió salvar al hombre

⁹⁷⁵ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pp. 328-331.

tratamiento iconográfico de entrambos. Ambos representan al dominico sin alas ni tampoco filacteria, si bien encontramos sus rasgos más característicos: el Libro del Apocalipsis y el dedo índice señalando la bóveda celeste. En el bulto redondo pétreo de Carmelo Vicent mantiene una postura más hierática, mirando al frente y con los dos pies sin movimiento, derivada de la imaginería, que solía caracterizar su producción artística. Los pliegues del hábito son más geométricos y el santo pliega parte de la túnica con su brazo derecho levantado, mientras el Libro del Apocalipsis está cerrado.

Por su parte, en la imagen broncea de Octavio Vicent se observa mayor movimiento, como se le pidió en el encargo. Así, un ligero *contrapposto* adelanta la imagen a los fieles y el hábito del dominico tiene muchas más curvaturas. Encontramos al santo predicando, debido a que la boca está entreabierta. Mientras en la talla de Carmelo Vicent la mano está cerrada mostrando solamente el índice, en su hijo Octavio la mano derecha queda entreabierta con el índice y el pulgar. En esta ocasión, el Libro del Apocalipsis está abierto. El predicador no tiene aureola y en los ojos muestra un hundimiento del iris, a la manera clásica.

Por último, en el pedestal del monumento a San Vicente Ferrer hay un emblema circular que testimonia la donación de los comitentes: *MUY ILUSTRE, VIRTUOSO, MAGNÍFICO Y LEAL CAPÍTULO DE CABALLEROS JURADOS DE SAN VICENTE FERRER-VALENCIA*. Dentro del círculo, una cruz de cuatro brazos iguales con la imagen de San Vicente Ferrer en su centro, en esta ocasión acompañado de una filacteria. La firma del escultor, por la parte trasera de la imagen, con tipografía latina rotulada.

6.37.- RELIEVES DE LAS PUERTAS DE LA REAL BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS

Obra póstuma. 1.100 kg. cada puerta, 8 relieves en bronce, 5 m x 2'85 m. Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia. Realización: 1993-1997. Inauguración: mayo, 2005.

Los relieves de las puertas recayentes al Pasaje de la Catedral, denominado de Don Emilio María Aparicio Olmos, constituyen el *opus magnum* póstumo de Salvador Octavio Vicent Cortina.

El coste de las puertas hubo sido sufragado íntegramente por la fundación Caja Madrid y ascendió a 53.621 €. El subdirector general y director de negocio de Caja Madrid para la Comunidad Valenciana y Murcia, Bienvenido Saún, expresó su satisfacción ya que, según sus afirmaciones de aquél entonces, supuso la conservación y mejora del patrimonio histórico valenciano y español, y uno de los cometidos de la fundación, que devolvía al pueblo valenciano parte de los beneficios obtenidos de su actividad financiera.

En el transcurso de aquellos años previos a su colocación, los relieves fueron custodiados por las Madres Clarisas, próximas a la Real Basílica.

No fue hasta el año 2004 cuando se retomó la posibilidad de realizar las puertas también en bronce. Tal proyecto fue materializado por el escultor de Banyeres de Mariola, Vicente Ferrero Molina, discípulo de Octavio Vicent y miembro del Consejo Valenciano de Cultura. Las nuevas Puertas de la Basílica, en opinión del propio Vicente Ferrero Molina solo eran comparables en España en su inspiración renacentista a las que se encontraban en la Catedral de la Almudena de Madrid. Entretanto, las antiguas puertas de la Basílica, las cuales databan de los años 40, fueron reubicadas en algunos de los nuevos templos que se estaban construyendo en la Diócesis Valentina.

Octavio Vicent respetó las mirillas de antaño que permitían a los valencianos visitar a su Patrona a cualquier hora del día. El escultor terminó y llegó a hacer donación de esta obra cuatro días antes de retirarse, enfermo, a un centro

hospitalario para no volver ya nunca más a su estudio.⁹⁷⁶ En su colocación se invirtieron tres días y fueron bendecidos por el Arzobispo de Valencia, Monseñor Don Agustín García-Gasco, el sábado 7 de mayo de 2005 a las 20 horas.



⁹⁷⁶ *Las Provincias*, Valencia, 31 de octubre de 1999.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Los relieves están ubicados simétricamente y poseen el mismo tamaño, técnica y tratamiento en su ejecución. Toman como referente las Segundas Puertas del Baptisterio de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti, como detallaremos más adelante. Siguiendo al escultor del Quattrocento, Octavio Vicent consiguió plasmar un sentimiento inmaterial en una obra inscrita en la tradición. Como aquél, más que un movimiento corporal de las figuras, los relieves traslucen ante todo un estado anímico y espiritual, merced a los gestos, de ademanes gráciles y comedidos, en aras de reforzar el culto mariano y su vínculo a la religiosidad valenciana.

Fueron realizados con la técnica de la cera perdida, y llevados a la fundición artística en bronce *Arte-6* en Arganda del Rey (Madrid), donde Octavio Vicent ya condujo anteriormente gran parte de su producción a su amigo Ismael García, director técnico. Según nos ha manifestado el propio fundidor, los relieves se adecuaban perfectamente a las exigencias de Octavio Vicent, al igual que los encargos en bulto redondo, cuidando con esmero el proceso de fundición y la tonalidad final que debía adquirir el bronce con sus característicos dorados, un detalle que lo emparenta con los relieves de Ghiberti.

La puerta monumental está constituida por dos hojas, cada una de 1.100 kg de peso y de 5 ms. de altura por 2,85 de anchura, recayente al Pasaje bajo el arco escarzano de unión con la Catedral. Por su parte, los ocho relieves, que van del alto al bajorrelieve, miden 107'5 cm de ancho y 77 cm de alto cada uno; mientras que las figuras centrales, 58 x 13'5 cm; la Cruz, y los Santos Inocentes 39 x 31 cm.⁹⁷⁷

Los relieves escultóricos, sin embargo, no están completados tal como Octavio Vicent hubiese deseado. Finalizados por su discípulo Alfonso de la Ossa Alcántara, por voluntad de Octavio Vicent, éste mantuvo el criterio original de su maestro al agregar dos elementos más al conjunto: una Cruz central y las imágenes de los Santos Inocentes en el zócalo inferior, elementos que todavía no han sido

⁹⁷⁷ Medidas tomadas in situ por la autora de la Tesis, marzo 2003. Convento de las Clarisas, lugar donde fueron custodiadas las obras los años previos a su colocación.

ubicados en las Puertas y fueron custodiados en el convento de las MM. Clarisas junto con los relieves de Octavio Vicent, en la calle del Convento de la Puridad, número 1, contiguo a la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.⁹⁷⁸

Ítem más, el orden en que han sido ubicados los paneles es erróneo y no respeta la cronología histórica de los hechos que se sucedieron en la advocación de



Cruz central partida



Santo Inocente. Zocalo

la Virgen de los Desamparados. Es más, la génesis de los relieves por parte de Octavio Vicent siguió el orden cronológico. Fundamentamos nuestro juicio por el testimonio de Alfonso de la Ossa Alcántara, discípulo de Octavio Vicent, con quien trabajó durante los últimos años de la vida del maestro. Ha menester agregar que Lorenzo Ghiberti, en sus Puertas del Paraíso, siguió asimismo un orden cronológico en el esquema compositivo.

Por otra parte, creemos que el orden preconizado por el artista tiene un sentido lógico y coherente. La disposición que nosotros proponemos, detallada en una tabla que representa los ocho recuadros, está ajustada al verdadero propósito del escultor.

La distribución actual de los relieves, a nuestro juicio errónea, es la siguiente:

⁹⁷⁸ Véanse las imágenes que acompañan los relieves.

| | |
|---|---|
| La Festa de la Mare de Déu | La Presentación de los Niños |
| La aprobación Pontificia de la Cofradía | La defensa del venerable Padre Jofré |
| La Asistencia a los Ajusticiados | El Spital dels Folls |
| La Sagrada Imagen que va sobre los cossos ab un brot de llir e una creu de fust | La Milagrosa Labra de la Sagrada Imagen |

Sin embargo, el orden que debieran seguir los paneles, de arriba abajo y de izquierda a derecha, es el siguiente:

| | |
|---|---|
| La defensa del venerable Padre Jofré | El Spital dels Folls |
| La aprobación Pontificia de la Cofradía | La Milagrosa Labra de la Sagrada Imagen |
| La Asistencia a los Ajusticiados | La Sagrada Imagen que va sobre los cossos ab un brot de llir e una creu de fust |
| La Presentación de los Niños | La Festa de la Mare de Déu |

ICONOGRAFIA

La defensa del Venerable Padre Jofré, 1996

Este panel, el primero en su cronología histórica, debería estar ubicado en el ángulo superior izquierdo de las Puertas de la Basílica. Es el inicio de la advocación mariana, incluso antes de ser denominada Virgen de los Desamparados, y previo incluso a la existencia de la imagen.



La escena narra cómo Joan Gilabert Jofré se encaminaba el domingo 24 de febrero de 1409 por la tarde hacia la Catedral para predicar un sermón de Cuaresma. En su camino, vio a varios muchachos que apaleaban a un demente, de quien se mofaban. El fraile mercedario salió en defensa de la víctima y consiguió librarle del acoso hostil al que era sometido. Este hecho conmovió hondamente al religioso, por lo que trocó el mensaje de su sermón por un llamamiento a la solidaridad para con los enajenados mentales. Como consecuencia de ello, fray Joan Gilabert fundó un hospicio para enfermos mentales denominado de los Santos Mártires Inocentes en el año 1409:

En la present ciutat ha molta obra pia e de gran caritat e sustentacio: empero una hi manca que es de gran necessitat ço es un hospital o casa hon los pobres ignoscents o furiosos fosen acollits. Car molts pobres ignoscents van per esta ciutat los quals pasen grans desaires de fam, fret e injuries.⁹⁷⁹

El Papa Benedicto XIII, por Privilegio de 26 de febrero de 1410, autorizó a la fundación del Hospital y, a petición de los propios solicitantes, sería llamado Hospital de los Santos Inocentes.

En el panel, el fraile ocupa el centro de la composición, equilibrado simétricamente con el mismo número de personajes, dos a cada lado. Su movimiento con los brazos alzados centra la atención del espectador. Frena a los agresores al tiempo que protege al demente. Se distingue de los demás por el característico hábito de la orden mercedaria y por el gesto sereno frente a la exaltación del resto. Empero, no obstante, el clasicismo medido de Octavio Vicent entiende la escena con rítmica comedia y, más allá de representar un momento

⁹⁷⁹ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desampartas*. València, Federico Doménech, 1993, segunda edición, pp. 17-18.

histórico, ha querido dejar constancia del origen de la advocación mariana y de la piedad del mercedario.

La composición se estructura en dos planos, ambos en altorrelieve. El delantero, en el mismo plano de proyección, está compuesto por uno de los jóvenes agresores y el demente que cobija la cabeza entre sus piernas. El segundo plano está integrado por las otras tres figuras, si bien el Padre Jofré ocupa el centro de la composición, que tiene forma de "C", tan común en el Renacimiento.

Por su parte, el loco, ocupa el margen inferior derecho del panel. Sentado y encorvado sobre sí mismo, recuerda al orbe renacentista religioso; pues perfectamente podría parangonarse con una visión renacentista de una temática religiosa. El artista resalta con su desnudez la dignidad moral del personaje, increpado y humillado. El plano de proyección del demente, en altorrelieve, con un tenue escorzo, pretende realzar su importancia; pues es la figura más destacada tras el padre Jofré.



Los agresores, por su parte, unos muchachos tal y como son descritos por la documentación de la época, se distinguen por sus ademanes. Mientras uno se burla de aquél llevándose la mano derecha a la nariz con el pulgar, los otros dos pretenden apalearle.

El Spital dels Folls, 1996

El segundo panel narra la escena en la que los *Ignoscents* son atendidos dentro del Hospital, el primer psiquiátrico de Europa. Las prédicas del Padre Jofré consiguieron que Lorenzo Salom, con el tiempo fundador del Hospital y presidente de su Junta de Gobierno con otros diez notables de la ciudad, recibieran el apoyo del *Consell de la Ciutat*. El 15 de marzo de 1409 se formó una comisión mixta de

notables i jurats encargada de llevar a cabo la construcción del Hospital. Estos diez notables eran Ferrán García, Joan Armenguer, Francesc Barceló, Pere Zaplana, Jaume Domínguez, Esteve Valencia, Sanç Calvo, Bernat Andreu, Pere Pedrera y Pere de Bonia, además del propio Lorenzo Salom.⁹⁸⁰

Este manicomio se encontraba en las proximidades del antiguo portal de Torrent de las murallas de Valencia, en el barrio de Velluters. Así lo atestiguó el capellán del rey Alfonso V en su dietario:

Fou començada la casa dels Ignoscents de Valencia, al portal de Torrent e fonch mesa instituida ab molt gran e sanct e beneit orde, de que ha molt augmentat.⁹⁸¹

El psiquiátrico recibió el nombre de *Hospital dels Ignoscents, Folls e Orats*". Las obras comenzaron el 9 de mayo de 1409, y enseguida se pudo contar con los permisos del Rey Martín I el Humano. El primer permiso fue para dar comienzo a la fábrica (diciembre de 1409); el segundo, con el fin de otorgar el Privilegio de dar por amortizados los bienes para su manutención y conservación (7 de febrero de 1410).⁹⁸²

Por su parte, el Papa Benedicto XIII autorizó la fundación del *Hospital dels Ignoscents*, documentada por la Bula *Super Hospitali Innocentium* del 26 de febrero de 1410. El documento pontificio decía así: "*Quodam hospitale pauperum quod Sanctorum Innocentium nuncupetur in Civitate Valentina*",⁹⁸³ donde serían alojados los "dementes, idiotas y furiosos" que deambularan por las calles sin rumbo fijo ni cobijo.

Finalmente, se dio el permiso para las constituciones de la administración y gobierno del Hospital (15 de marzo de 1410). A su vez, el Papa Benedicto XIII

⁹⁸⁰ MARCO TORRES, A.: La sanitat valenciana en l'època de Madoz a través del "Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)". València, Universitat de València, Tesis Doctoral, 2012, p. 147.

⁹⁸¹ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 18. Op. Cit.

⁹⁸² LÓPEZ-IBOR, J. J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo ". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p.2.

⁹⁸³ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 18. Op. Cit.

autorizó merced a una Bula del 16 de mayo de 1410, por la que el manicomio debía estar bajo la advocación de los Santos Inocentes Mártires, por cierto, los únicos canonizados sin tener uso de razón.⁹⁸⁴

El 1 de junio de 1410 se inauguró el Hospital con el nombre de *Hospital dels Ignoscents, Folls i Orats*, bajo el amparo de la Virgen, *Sancta María dels Ignoscents*. El vulgo lo llamó enseguida Hospital de la *Nostra Dona Sancta Maria dels Ignoscents*.⁹⁸⁵

La composición se estructura en dos planos. Tres de las figuras están en altorrelieve, que son las que componen el plano delantero, dos de ellas sobre el mismo plano de proyección. Dos en mediorrelieve, y una en bajorrelieve. Precisamente esta última es el eje compositivo vertical. Existe otro eje compositivo horizontal que transcurre



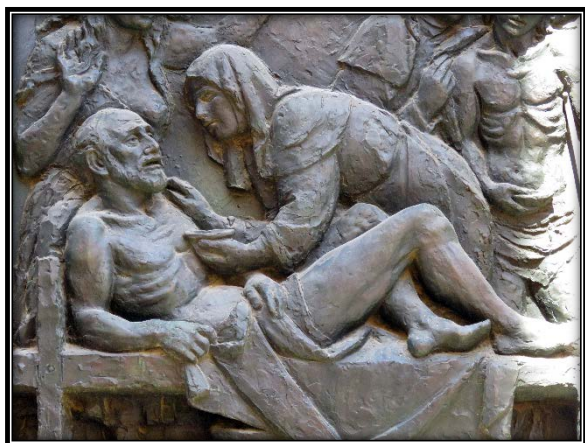
paralelo al plano de proyección y que está determinado por el camastro en donde yace el enfermo y la enfermera que lo atiende.

Puede que el bacín que está debajo del camastro del moribundo sea un velado homenaje a la labor imaginera de su padre Carmelo Vicent Suria, ya que una de las esculturas más importantes que labró el escultor de Carpesa fue el *Cristo de los Afligidos*, el único que representa vivo, para la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario en el distrito capitalino de Canyamelar en 1943. La advocación a éste Cristo, cuya imagen primigenia salió en procesión por vez primera el 11 de octubre de 1885, se creó para llevar consuelo, paz y esperanza a los afectados por la epidemia del cólera. Tengamos en cuenta que esta enfermedad se caracteriza por una deshidratación extrema con pérdida de fluidos por vía rectal.

⁹⁸⁴ LÓPEZ-IBOR, J.J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo ". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 2. Op. Cit.

⁹⁸⁵ *Ibíd.*

Ítem más, creemos que realmente la escena representa en su figura principal a un moribundo de cólera que ocupa la mitad inferior del relieve, por cuanto es tratado por religiosas y no galenos como solían ser atendidos. Esto es debido a que durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, la Historia de la Medicina Valenciana quedó marcada por las sucesivas epidemias que asolaron la región, particularmente el cólera, lo que ocasionó el abandono de los médicos de las plazas contagiadas.⁹⁸⁶ De hecho, las figuras femeninas en el relieve representan por su hábito a las Hijas de la Caridad, precursoras de la Enfermería, que se hicieron cargo del cuidado de los enfermos en el *Hospital dels Ignoscents* a partir de 1827.



Además, en el caso de los enfermos, Octavio Vicent ha homenajeado a la imaginería de su padre, Carmelo Vicent, en el hundimiento de la caja torácica; al tiempo que remite a la tradición imaginera española en la figura situada más a la derecha, puesto que observamos el movimiento curvilíneo en zigzag característico del palentino Alonso Berruguete, cuya producción tuvo ocasión de conocer Octavio Vicent mientras finalizaba su pensión académica.

Cuatro de las figuras son enfermos y dos son enfermeras. Entre los enfermos encontramos de izquierda a derecha, una demente, un moribundo en el camastro, un tullido "limosnero" con una muleta y por último un lisiado en escorzo que se apoya sobre un bastón. Tres de los personajes, los situados a la izquierda, se inspiran en el fresco que Giotto pintara para la Capilla Scrovegni de Padua de 1305-1306, y que Octavio Vicent tuvo ocasión de visitar en esa ciudad a orillas del río Brenta.

⁹⁸⁶ BALCELLS RIBA, M.: "Neurología. Comunidad Valenciana. Orígenes". *LXVI Reunión Anual Sociedad Española de Neurología*. Valencia, 18-22 de noviembre de 2014. p.4

Ha menester agregar el característico respeto de Octavio Vicent por sus antecesores. Aunque encontramos un tratamiento de enfermos y moribundos que deriva de la tradición hispánica y de su progenitor, en el caso del modelado de las extremidades, sobre todo en la figura del moribundo sobre el camastro y aquella otra que se sujeta sobre un bastón, nos remiten a las hercúleas musculaturas miguelangelescas.

La aprobación pontificia de la cofradía, 1997

El 11 de marzo de 1413 fue celebrada la fiesta de San Matías a cargo del *Hospital de Folls*. El sacerdote que predicó el sermón durante la misa fue Juan Rodella, y lo dedicó íntegro a hablar de la conveniencia de crear una Cofradía para que coadyuvara a la Junta del Hospital con el fin de regir y sufragar el mismo desde el punto de vista humano, material y espiritual.⁹⁸⁷

A raíz de ello, el fundador del Hospital y presidente de su Junta de Gobierno, Lorenzo Salom, tomó la iniciativa de redactar los estatutos de la misma, los conocidos como *els Capítols*.

Un año más tarde, el 20 de julio de 1414, Lorenzo Salom salió de viaje hacia Morella donde estaban el Papa Benedicto XIII y el Rey Fernando I de Aragón, también llamado Fernando de Antequera o Fernando de Trastámara, con el fin de que fuese aprobado un Privilegio de Fundación de la Cofradía, cosa que logró del monarca aragonés el día 29 de julio del mismo año.⁹⁸⁸

Un mes después, el 29 de agosto de 1414 se constituyó la *Lloable Confraria de la Verge Maria dels Ignoscents*, formada por cien sacerdotes, trescientas mujeres y otros tantos varones para recaudar los fondos del funcionamiento del Hospital.⁹⁸⁹ El primer Capítulo de la Cofradía se celebró el 28 de septiembre de 1414.

⁹⁸⁷ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 19. Op. Cit.

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ LÓPEZ-IBOR, J. J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo ". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 2. Op. Cit.



El esquema compositivo del panel es sencillo: cinco figuras, dispuestas en altorrelieve, estando las de los extremos en medio escorzo y ambas mirándose mutuamente. Por lo tanto, hay solamente un plano de proyección. El eje del esquema compositivo es un fraile dominico, la figura central, quien aconseja al oído al pontífice. Se trata de San Vicente Ferrer, confesor y confidente del Papa Luna durante su estancia en Aviñón. Las otras figuras son, de izquierda a derecha, un miembro cofundador de la Cofradía, presentado de perfil en medio escorzo; el propio Lorenzo Salom, que mira de frente; San Vicente Ferrer, ya mencionado; el Papa Benedicto XIII y el Rey Fernando I de Antequera.

Creemos que el escultor se basó de nuevo para la realización de este relieve en su admiración por los maestros del renacimiento italiano. En concreto, la obra es parangonable por su estatismo y disposición de personajes a *El tributo de la moneda* de Masaccio, al tiempo que asegura el volumen escultórico como hiciese el pintor italiano con su obra en derredor de los personajes.

La milagrosa labra de la sagrada imagen, 1997

La escena cuenta cómo en 1414 llegaron a la ciudad de Valencia tres peregrinos que se hospedaron en la Casa de Cofradía. El hermano cofrade que habitaba en la misma casa tenía en ella a su esposa que se hallaba ciega y tullida. Los peregrinos manifestaron que eran escultores y ofrecieron labrar la imagen de la Virgen de manera que colmase los deseos de la Cofradía, ofreciendo concluir la en el breve lapso de tiempo de tres días, siempre que les fuese facilitado un lugar apartado para trabajar y con la condición de que nadie hubiese durante este tiempo para interrumpirlos.

Habiéndose consultado esto con el padre fray Gilabert Jofré, y admitida la oferta de los artistas, los colocaron en el emplazamiento llamado *La Ermita*, propia de la Cofradía, frente al antiguo Hospital. Vencido el plazo que los peregrinos habían

solicitado, al cuarto día comprobaron que éstos se habían marchado, abandonando la escultura de la Virgen María con el Niño Jesús. Al tiempo, la esposa del cofrade recobró repentinamente la vista y sus miembros recuperaron la agilidad de la que se había visto privada desde hacía muchos años. Todo ello hizo pensar que fueron ángeles los escultores peregrinos, y que el hecho fue milagroso.⁹⁹⁰

El esquema compositivo es simétrico y axial en la imagen de la Virgen. La figura central está acompañada por los cuatro peregrinos, pese a que la tradición dictamina que fueron tres los escultores que la realizaron. Sin embargo, el hecho de que Octavio Vicent haya añadido un cuarto personaje obedece a un doble motivo.



En primera instancia, nuestro artista ha desarrollado el proceso escultórico, a saber: las figuras situadas en los extremos representan el dibujo del boceto en el margen izquierdo y el desbastado de la madera viva, en el derecho; por su parte, las figuras del interior, contiguas a la imagen de la Virgen representan la talla, a la izquierda y la policromía, a la derecha.

En segundo lugar, es factible suponer que Octavio Vicent quiso homenajear a los artistas que hubieron intervenido en las ulteriores modificaciones de la talla original de la Virgen de Nuestra Señora de los Desamparados, pues éstos, en parte, conforman en su mayoría los propios antecedentes artísticos de Octavio Vicent. Nos referimos a las intervenciones de su progenitor y el maestro de éste sobre la talla original de la Virgen. Recordemos que el primero en modificar la imagen tardogótica fue el escultor dieciochesco Ignacio Vergara, autor de *El Bobet*. Posteriormente, intervino en ella José María Ponsoda Bravo, restaurador de la talla original tras ser

⁹⁹⁰ Archivos de la Biblioteca Valenciana: Librería de R. Ortega, Bajada de San Francisco nº 11: Historia de Nuestra Señora de los Desamparados. Mayo de 1885.

dañada, en 1939. Más tarde, Carmelo Vicent Suria, por un lado restaurador de la talla tardogótica, realizó por otro lado en 1959 una modificación de la imagen de Vergara. Finalmente, Salvador Octavio Vicent Cortina sustituyó la imagen del *Bobet* de su progenitor con el propósito de mirar a los fieles y bendecirlos, al igual que fue el realizador de *La Peregrina*, que vendría a sustituir la de su progenitor de 1945.⁹⁹¹

La asistencia a los ajusticiados, 1996

Este panel está relacionado temáticamente con los anteriores porque la atención a los condenados a muerte fue una actividad más que desarrolló la Cofradía de la *Nostra Dona Sancta Maria dels Ignoscents* con el fin de asistir al entierro de los dementes y cofrades y proporcionar consuelo espiritual y cristiana sepultura a los ajusticiados. Fue en esta época también cuando la Reina Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo, concedió además el auxilio a náufragos, desamparados y prostitutas.⁹⁹²

La Cofradía asistía por tanto a los reos desde el primer día de conocerse la sentencia, proveyéndoles de comida y cama; pero, ante todo, de la asistencia espiritual de un sacerdote, un padre carcelero, usualmente dominico. Éste debía procurar el arrepentimiento del condenado, realizándose antes de la ejecución -que tenía lugar al amanecer- por medio de una misa en la capilla del Hospital, donde el penado confesaba sus pecados y comulgaba para poder de este modo alcanzar el cielo. El Papa San Pio V concedió indulgencia plenaria para todos aquellos que se arrepintieran. En el momento de ejecutarse la sentencia, la Cofradía organizaba una procesión con un Crucifijo y la imagen de la Virgen, la cual acompañaba al reo al suplicio. Las sentencias de los penados se realizaban en la Plaza de la Virgen si eran nobles, o en la Plaza del Mercado para los pobres, quienes morían en la horca.⁹⁹³

Este panel está ordenado en el más puro estilo del *Quattrocento*, por cuanto se trata de una escena narrativa que condensa varios momentos de la historia en

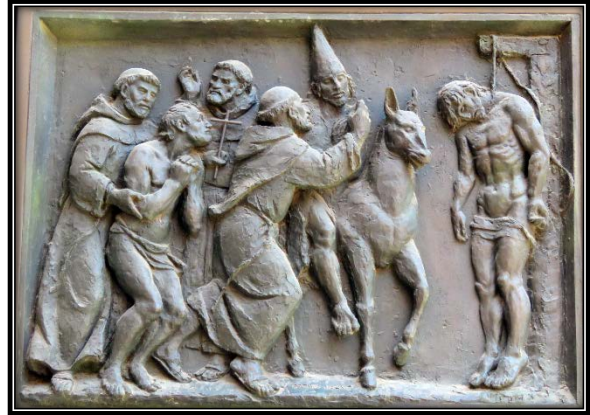
⁹⁹¹ Véase el análisis de *La Peregrina* en este catálogo.

⁹⁹² LÓPEZ-IBOR, J. J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo ". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 2. Op. Cit.

⁹⁹³ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 20. Op. Cit.

el mismo panel. Así, de izquierda a derecha, se describe el proceso completo del Juicio de la Inquisición hasta su ejecución en el patíbulo.

En la composición situada a la izquierda, el fraile dominico concede la penitencia al reo bajo el símbolo de la cruz. Por su parte, las figuras centrales representan el momento en que el condenado es conducido al cadalso sobre una burra, mientras una Cruz le es aproximada en acto de Extrema



Unción por otro dominico. En este grupo cabe mencionar que el condenado ha sido caracterizado por un capirote como símbolo de aquellos que eran objeto de escarnio público. Así mismo, ha menester agregar que el relieve ha sufrido una pequeña mutilación, ya que en esta escena la Cruz que porta el dominico en el centro de la composición ha desaparecido. Por último, creemos que la burra guarda una especial similitud con el ciervo de *Diana Cazadora de Leocares*, que se encontraba en el Museo de Reproducciones Artísticas, donde Octavio Vicent desarrolló su técnica dibujística. En la última escena el escultor ha preferido conceder importancia a esta imagen aislándola por medio de un espacio vacío: es el propio ajusticiado.

A los pies de este relieve encontramos la firma del escultor.

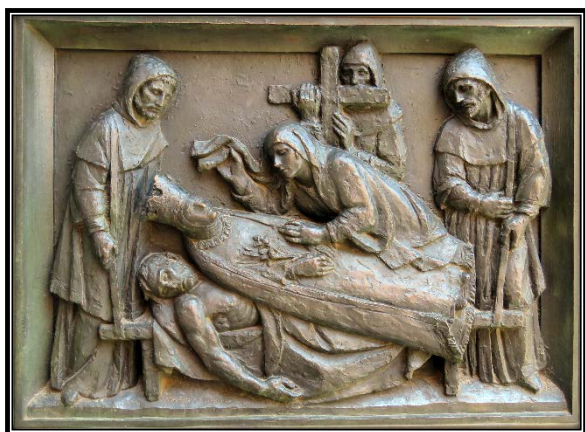
La sagrada imatge que va sobre los cossos ab un brot de lliur e una creu de fust, 1997

Este relieve hunde sus raíces en la tradición de la Cofradía que acompañaba los restos mortales de los ajusticiados al Barranc del Carraixet, en Tavernes Blanques, dentro de un féretro cubierto por la imagen de la Virgen. Fue la reina doña María, ya citada, la que firmó sendos privilegios durante los años 1441 y 1442 y dispuso que la Cofradía diese cristiana sepultura en los siguientes términos:

La Cofradía recoja y dé sepultura eclesiástica a los cadáveres de los que fortuitamente o por desgracia fallezcan en la ciudad o en sus alrededores, hasta una legua de distancia, y las de los naufragos que el mar arroja a la playa a la misma distancia de la ciudad [...] formando en

el cortejo fúnebre todos los cofrades de ambos sexos, severamente vestidos de negro o de color oscuro, y llevando cirios encendidos.⁹⁹⁴

En un principio, la imagen de la Virgen era una tabla pictórica. Sin embargo, al convertirse en escultura de bulto redondo, dicha imagen, al ser una Virgen yacente, que reposaba su cabeza sobre una almohada, recibió el nombre de *Geperudeta* al ponerse de pie. Esta imagen yacente que iba sobre los féretros de los ajusticiados portaba un lirio y una cruz. La colocación de la Virgen sobre los féretros era una señal de impetración del amparo y mediación de la Virgen para con las almas de los difuntos. Tras el Sínodo Diocesano celebrado por el arzobispo de Valencia, Isidoro Aliaga, en 1631, se prohibiría al clero que asistiese a los entierros donde las imágenes eran colocadas sobre los féretros. Pese a que era un Privilegio concedido desde el año 1416, se convino a partir del citado Sínodo en que la imagen



de la Virgen los acompañase pero llevada a hombros, y ya nunca más sobre el féretro.⁹⁹⁵

El esquema compositivo es bastante similar al del panel que lleva por nombre *Hospital*. Un camastro sirve también de plano delantero prácticamente en la línea de proyección

sobre el que yace un finado. Por encima de él, la imagen de la Virgen ya caracterizada como de los Desamparados, que conforma una línea oblicua baja. En torno a ella, hay una figura femenina, miembro de la Cofradía. Tras esta, tres figuras

⁹⁹⁴ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 29. Op. Cit.

⁹⁹⁵ Para relacionar las actividades de la Cofradía con la denominación de Nuestra Señora de los Desamparados y la futura creación del Hospital General, conviene aclarar que estas actividades de la Cofradía desembocaron en que ésta creciese tanto que hubo de crearse otro hospital para toda clase de marginados. En él se concedían ayudas para dotes de huérfanas, para los encarcelados y necesitados, para los expósitos, y para pagar el rescate de cautivos en tierras de infieles. Debido a esto, un decreto del rey Fernando el Católico de 1493 añadió a la advocación primera de Nuestra Señora de los Inocentes la de los Desamparados. En 1512, el Consejo de la Ciudad de Valencia decidió unir todos los hospitales de la ciudad y amplió su cobertura a los enfermos de todas clases y expósitos, pasando a denominarse Hospital General. (Cfr. LÓPEZ-IBOR, J.J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 2. Op. Cit.).

que no siguen la composición oblicua: se trata de tres cofrades que asisten al difunto, de pie. Una de ellas es la mujer que sujeta la Cruz y que se convierte en el eje compositivo vertical. Las dos figuras masculinas que cierran la composición a los extremos acompañan al difunto al Barranc del Carraixet.

En la iconografía, la Virgen lleva el Lirio en su pecho que, junto con la Cruz, son los elementos iconográficos que identifican la escena a la vez que le dan a la Virgen sus atributos característicos.

La distribución de los personajes nos recuerda una vez más al *Llanto por el Cristo Muerto* de Giotto, sobre todo por la figura del difunto y la femenina de la Cofradía que lo atiende.

La presentación de los niños, 1997

El panel dedicado a la presentación de los Niños a la Virgen de los Desamparados radica en la tradición de la Cofradía de asistir a los Niños Huérfanos, lo mismo que a los desamparados, locos, expósitos y abandonados. Por ello no es de extrañar que Octavio Vicent dedicase un panel a esta escena.

La usanza de asistir a los huérfanos en Valencia es anterior incluso al propio nacimiento de la Cofradía y, por ende, a la advocación de la Virgen de los Desamparados. En efecto, ya en el año 1330 apareció documentada la institución conocida como *Pare d'Orfens*, dedicada a asilar niños faltos de padres.

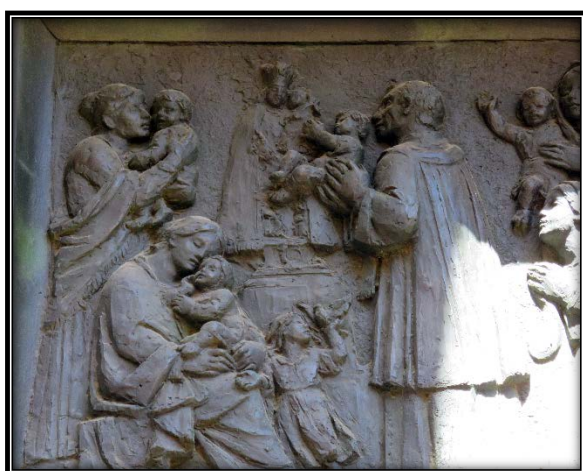
Sanchis Sivera documentaria posteriormente, en 1357, un asilo para huérfanos, en 1377 un Hospital para pobres y en 1380 un centro para albergar huérfanos y peregrinos, además de la fundación de un Monte de Piedad.⁹⁹⁶ Por su parte, el padre Gilabert Jofre fundó un hospicio para niños abandonados en Valencia en el año 1410.⁹⁹⁷

⁹⁹⁶ BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats*, Federico Doménech, Segunda edición, Valencia, 1993, p. 21. Op. Cit.

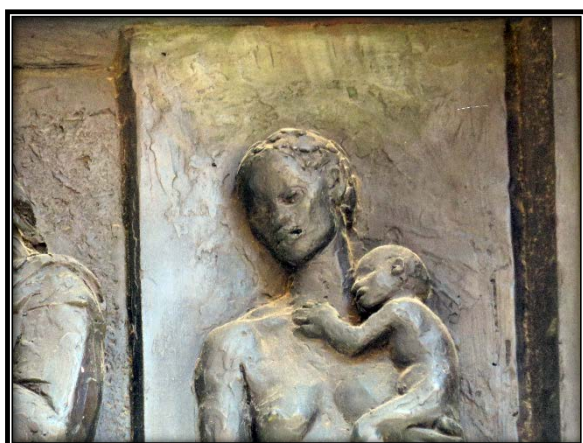
⁹⁹⁷ LÓPEZ-IBOR, J. J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 25. Op. Cit.

Recordemos que el Papa Benedicto XIII autorizó el Hospital en una Bula por la que se le concedía la advocación de los Santos Inocentes Mártires. A su vez, en 1416, el rey Alfonso V el Magnánimo, autorizó "*que la imagen de la Virgen María que se construya como titular pueda llevar acomodados entre los pliegues de su túnica a dos Inocentes de los sacrificados por Herodes*".⁹⁹⁸

La tradición se perpetúa en la actualidad, pues todos los sábados no festivos a las 11:30 son presentados los niños ante la Virgen de los Desamparados.



El esquema compositivo del panel, del alto al bajorrelieve y en apariencia desordenado, está sin embargo nucleado alrededor de un eje constituido por la figura del capellán que ordena toda la escena. Alrededor del religioso, se sitúan tres grupos de figuras bien diferenciados. A su izquierda, un grupo de *madonnas* con sus respectivos niños en brazos esperan su turno para ofrendar los vástagos a la Virgen de los Desamparados. Estas dos *madonnas* siguen una orientación curvilínea alargada describiendo la curvatura de la Patrona de la ciudad. Dado que la Virgen



se sitúa en la parte alta del panel, Octavio Vicent, con habilidad, cubre zona situada a sus pies con una niña que juega con una paloma. A la derecha, hay otras dos *madonnas*. La que está arrodillada en escorzo en posición orante, no tiene al niño en sus brazos, puesto que es el que el capellán ofrenda. Por último, en el margen derecho del panel y separado por un pilar, una composición de tres figuras, una madre con dos hijos, en donde Octavio Vicent ha

⁹⁹⁸ LÓPEZ-IBOR, J.J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo ". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1), p. 25. Op. Cit.

querido plasmar con desnudez y diafragma marcado, a diferencia de las demás, la pobreza.

La festa de la Mare de Déu, 1996

El último panel, dedicado a la solemne procesión de la Virgen de los Desamparados proviene de una decisión municipal, en concreto del *Manual de Consells*, donde consta un acuerdo adoptado el 2 de marzo de 1684, en el que se lee:

Es podría festejar a la Santissima Verge dels Desamparats fent cadascun any en lo dia que la Iglesia de esta ciutat celebra la sua festa, una solemne i General Processo, portant en aquella en unes andes a nostra senyora i asistin los Cleros, Religions, los oficis ab ses banderes y estandarts, chagant e nanos y que se toquen al vol les campanes del Micalet la vespra i dia de nostra Senyora.⁹⁹⁹

La festividad de la Virgen de los Desamparados se celebraba hasta el año 1684 el 8 de diciembre. A partir del 14 de mayo de ese año, comenzó a celebrarse en el segundo domingo de mayo, de resultas de la deliberación del mismo Concejo de la Ciudad, en donde asimismo se manifestó que la procesión de Nuestra Señora de los Desamparados, Patrona de Valencia, se hiciese todos los años el segundo domingo de mayo, día de su festividad.¹⁰⁰⁰

El esquema compositivo responde a las características de la procesión de la Virgen. Con el fin de



dotar de una cierta profundidad el panel, y teniendo en cuenta que Octavio Vicent renuncia por regla general a ubicar elementos anecdóticos de fondo que facilitarían la profundidad visual, ha dispuesto a los personajes del alto al bajorrelieve. Así, el centro lo ocupa la Patrona, flanqueada a ambos lados por el arzobispo de la diócesis

⁹⁹⁹ Archivo Municipal de Valencia: Manual del Consells, 215.

¹⁰⁰⁰ PASTOR FUSTER, J.: Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días y de los que aún viven". Tomo Segundo. Valencia, Imprenta y librería de Ildefonso Mompié, 1830, p. 119.

valentina, los monaguillos, -uno de ellos el incensario-, y en los extremos los portaestandartes con las *senyeras*.

6.38.- BEATO CARLOS NAVARRO MIQUEL

Talla en madera, 1'60 m, Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Torrent, (1996).



La imagen del Padre Carlos Navarro Miquel realizada por Octavio Vicent Cortina guarda una especial relevancia en el presente catálogo. En primer lugar, aducimos una razón objetiva: es una talla totalmente ignota del escultor, pues no existe en ninguna referencia bibliográfica sobre ella ni está presente en catálogo alguno. En segundo lugar, una razón subjetiva, de índole familiar: este Beato torrentino fue tío-abuelo de la autora de la presente tesis doctoral.

Dado el carácter desconocido del Beato para todas aquellas personas que no residan en la localidad de Torrent, en la comarca valenciana de l'Horta Sud, nos parece lógico explicar sucintamente su biografía, desde una perspectiva neutra, que impone el rigor científico; aunque a causa del parentesco de segundo grado con la autora de esta Tesis Doctoral bien pueda haber acaecido que hallamos caído en algún subjetivismo.

Carlos Navarro Miquel nació en Torrent el 11 de febrero de 1911, siendo el menor de cuatro hermanos. Sus padres, Francisco y Dolores, muy piadosos, se

esmeraron en la educación de sus hijos. Este ambiente católico alimentó la temprana vocación religiosa de Carlos.¹⁰⁰¹

Su niñez se asemejó a la seguida por San José de Calasanz. Eligió una habitación en su hogar que fuese destinada a capilla, donde dispuso un altar con todo lo necesario para las funciones sacras. No faltó ni un pequeño púlpito desde donde poder predicar a sus compañeros y familiares. Se conserva incluso un modesto campanario desde donde podía convocar a los fieles infantes a las devociones y procesiones, cuyas pequeñas andas e imágenes encargaba a su madre cuando iba a Valencia.¹⁰⁰²

Pronto estos juegos derivaron en prácticas sinceramente piadosas. Se inscribió en la Congregación de San Luís Gonzaga y en la Pía Unión de San Antonio de Padua. Ayudaba a misa diariamente en el convento de las Terciarias Franciscanas.

A Carlos le acompañó también en la vocación su hermana Purificación, quien entró como religiosa salesiana.

Estudió en el Seminario de Valencia y allí permaneció hasta 1927. Precisamente, en las navidades de ese año, cuando Carlos tuvo noticias de la Masía del Pilar de Godelleta, en donde los PP. Escolapios tenían el postulante, comunicó su decisión de ser religioso de esta Orden. El 5 de agosto de 1928, Carlos Navarro Miquel vistió la solana escolapia en Albarracín, sede del noviciado. Posteriormente, pasaría a la Casa Central de Irache, en donde cursaría estudios de Filosofía y Teología, que completó en Albelda. Hizo su profesión solemne de votos escolapios el 8 de diciembre de 1934.¹⁰⁰³ En agosto de 1935, el P. Carlos Navarro celebró su primera misa en Torrent. Aquél año, el P. Carlos Navarro Miquel, ejerció como maestro escolapio de educación primaria en Albacete.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰¹ CARISIO, M.: *Enseñando a perdonar*. Escolapios, 1936. Publicaciones ICCE. Madrid, 1995, p.117.

¹⁰⁰² *Ibidem*, p. 118.

¹⁰⁰³ *Ibidem*. p. 119.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*. p. 114.

Al estallar la Guerra Civil, y a causa de los incendios de conventos e iglesias, el 20 de agosto de 1936 se trasladó a Torrent a casa de sus padres, quienes le escondieron. Al mes siguiente, se presentaron en el domicilio familiar algunos milicianos, buscando al sacerdote. El progenitor contestó que estaba en Albacete. No obstante, los milicianos optaron por llevarse a alguno de sus hermanos. Al escuchar la conversación, el P. Carlos se presentó ante ellos alegando que era él mismo a quien buscaban. Una vez detenido, afirmó sin ambages pertenecer a la Orden de los PP. Escolapios.¹⁰⁰⁵

A las dos de la madrugada de las calendas del 22 de septiembre fue conducido junto con otros sacerdotes a las inmediaciones de Montserrat, donde fue fusilado a la edad de 25 años. Finalizada la Guerra Civil, su cuerpo, junto con el resto de los sacerdotes ejecutados, fueron trasladados a la cripta de los Caídos de la Iglesia Arciprestal de Torrent.¹⁰⁰⁶

Beatificado por el Papa Juan Pablo II en Roma el 1 de octubre de 1995, su festividad continúa rememorando su martirio en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Torrent. Su imagen fue bendecida el 22 de septiembre de 1996. El P. Carlos Navarro Miquel se convirtió en el primer torrentino que subió a los altares.

ESQUEMA COMPOSITIVO

Se trata de una figura exenta de bulto redondo cuyo esquema compositivo es delantero frontal. Al ser una imagen religiosa, está pensada para que sea contemplada por los fieles, de ahí su disposición frontal. El Beato Carlos de Torrent adelanta el pie derecho en *contrapposto* en actitud de avanzar, mientras las manos aparecen cruzadas a la altura del pecho.



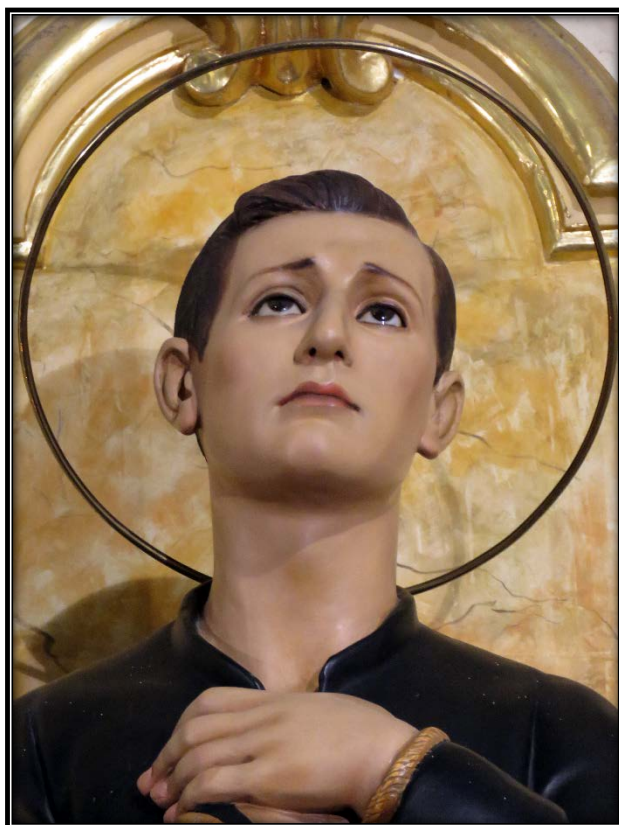
¹⁰⁰⁵ Ibídem. p. 115.

¹⁰⁰⁶ Ibídem, p. 116.

La imagen se ubica en el altar dedicado a los mártires de la Iglesia Arciprestal de Torrent, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción.

ICONOGRAFÍA

Sabemos con total certeza que Octavio Vicent, para labrar esta imagen, tomó como referencia la fotografía del P. Carlos Navarro Miquel realizada en 1935. El comitente de la obra, José Ramón Vázquez Ortí,¹⁰⁰⁷ respetó en todo momento la voluntad iconográfica del artista. Los PP. Escolapios, en cambio, le sugirieron a Octavio Vicent que rememorase la dimensión docente y puericultora del Beato. Empero, no obstante, el comitente impuso el libérrimo criterio artístico.



Pese al patetismo del instante representado, y aun tratándose de una obra de imaginería, el rostro está muy idealizado. Como es costumbre en el escultor, ha suprimido las gafas; pero conserva, sin embargo, algunos leves rasgos de su fisonomía. Éstos son la configuración capilar craneal y el mentón ligeramente prominente.

Está maniatado con dos sogas; éste gesto, así como el hecho de que cruce sus manos en el pecho y la carencia del alzacuello, así como

la sotana abierta por debajo de la epiglotis, revelan que encomienda su alma a la salvación, esperando con serenidad el inminente fusilamiento, mientras perdonaba a sus ejecutores. Esta disposición de espíritu fue la que transmitió a su cuñada María, quien le llevaba el sustento a la cárcel:

¹⁰⁰⁷ A la sazón padre de la autora de esta tesis doctoral.

Se acerca la persecución, pero no todos los que maten serán mártires. Para ser mártir se necesita no sólo que nos maten, sino la conciencia limpia, obrar bien, perdonar al que te mate; y no olvides este detalle del perdón cuando te llegue el momento.¹⁰⁰⁸



El escultor respetó los instantes finales de la vida del Beato P. Carlos Navarro Miquel. Sin embargo, no reflejo un hecho en absoluto baladí y que tuvo trascendencia en la tradición popular acerca de este momento: al tiempo que le ataron las manos, le amordazaron la boca con un pañuelo. El propósito era impedir que gritase para despedirse de los suyos al pasar por delante de la casa de sus padres. Creemos que este elemento fue suprimido por Octavio Vicent con el fin de permitir la visibilidad del rostro del mártir.¹⁰⁰⁹

Otros atributos iconográficos son el ceñidor de la sotana, característico de la Orden Escolapia, y el nimbo por representar la beatificación.

El beato Carlos Navarro encamina su mirada hacia el cielo, en una actitud muy mística de entrega al martirio, cruzando sus manos atadas sobre el pecho. El misticismo derivado de los ojos elevados del mártir es una actitud que Octavio Vicent hereda de su admirado Domenikos Theotokopoulos, El Greco.

¹⁰⁰⁸ *Ibíd*em, p. 115.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd*em, p. 116.

6.39.- PASO PROCESIONAL HERMANDAD DIVINO COSTADO DE CRISTO

Talla en madera policromada, tamaño natural cada una. Torrente. (1998).

El presente paso procesional para la Cofradía torrentina fue la última obra imaginera de Octavio Vicent. Esta razón, por si sola, ya es merecedora de su inclusión en el catálogo. Pero, además, reviste una especial importancia porque uno de los comitentes fue el progenitor de la autora de la presente Tesis Doctoral, como especificaremos más adelante.



La Hermandad del Divino Costado de Cristo de Torrent se constituyó el 29 de diciembre de 1989 en la Parroquia de Nuestra Señora de Monte-Sión.¹⁰¹⁰

Ha menester agregar que, inicialmente, la Cofradía pensó realizar un Paso dedicado al Domingo de Ramos. Sin embargo, ese proyecto no se pudo llevar a buen término porque otra Hermandad torrentina, la Santa Faz, ya había encomendado ese Paso. Por otro lado, Ricardo Yago Soler aconsejó a la Hermandad la posibilidad de dedicar su Paso al instante en que el centurión romano Longinos realiza la lanzada a Cristo. Esta idea estuvo inspirada en la Semana Santa de Jumilla.

Una vez constituida la Cofradía, el primer Paso, que realizó su traslado procesional el Viernes Santo, únicamente contaba con un Cristo en la Cruz, imagen que fue facilitada por el párroco de la Capilla del Vedat, Don Juan Fernández Mora, haciéndose uso de la carroza destinada a la Virgen de la Concepción. Este Cristo, acompañado de unas flechas, es el que la Hermandad utiliza en la Procesión nocturna del Miércoles Santo dedicada a Las Tres Caídas.¹⁰¹¹

Las gestiones para el encargo del Paso las resumimos de la siguiente manera. En un principio, la directiva de la Hermandad del Divino Costado de Cristo se puso en contacto con el escultor torrentino Vicente Ortí, a la sazón tío de José Ortí Company, fundador e ideólogo de la Hermandad. El Doctor en Bellas Artes y profesor de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia declinó la oferta, aduciendo que su estilo contemporáneo no se adecuaba a un paso procesional; no sin antes recomendar a otro artista, el bilbaíno residente en Madrid y Premio Nacional de Escultura de 1946, Francisco Javier Santos de la Hera, del cual hizo constar su concienzuda labor escultórica en la Semana Santa jumillana, puesto que en 1980 ya se le encargó una imagen de Cristo Crucificado en el momento de la expiración, en el denominado Paso del Santísimo Cristo de la Expiración para la Cofradía del Santo Costado de Cristo de Jumilla.

¹⁰¹⁰ CARPIO GUTIERREZ, M. C. y PUIG LÓPEZ, M.: *XXV Aniversario de la Hermandad del Divino Costado de Cristo*. Valencia, Hermandad del Divino Costado de Cristo de Torrent / Diputació de València, 2013. Acta de Constitución, p. 27.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 55.

Ya en la primavera de 1992, se estaba gestando desde Madrid el boceto del que sería el primer paso propio de la Hermandad. El 7 de febrero de 1993 se firmó el contrato de encargo entre el escultor y la Junta Directiva de la Hermandad, en cuyo nombre y representación actuó Isidro Daries González. El importe de la obra se presupuestó en tres millones de pesetas.¹⁰¹²

El boceto original en barro constaba ya de las efigies de Longinos montado a caballo, María, Juan y María Magdalena. Sin embargo, del proyecto inicial solo se conservaría el Cristo. Sin embargo, el primer Cristo en barro fue sustituido por otro, por considerarlo el artista demasiado erguido.

La finalización del Paso para la Semana Santa de 1993 atravesaba dificultades. Mientras se concluía el grupo escultórico, el 24 de junio de 1992, Santiago García Moral propuso realizar una carroza que estaría ultimada para ese mismo verano con el fin de acoger al Cristo.

Empero, no obstante, el conjunto escultórico no estaba terminado, aunque el bilbaíno decidió dedicarse únicamente a la terminación del mismo. Estaba aquejado de una enfermedad depresiva y tanto la Hermandad como el escultor tuvieron que abandonar el propósito de completar el paso procesional, e incluso el Cristo quedó dos años sin policromarse, presentando la madera al natural.

Surgió la necesidad de encontrar otro imaginero que finalizase el Paso. La Hermandad realizó visitas a Socuéllamos y Albaterra, pero resultaron infructuosas.¹⁰¹³

Finalmente, la oferta de creación del Paso procesional recayó en Octavio Vicent. Es necesario precisar que José Ramón Vázquez Ortí, amigo desde la niñez del fundador de la Cofradía, José Ortí Company, ya le hubo hecho un encargo al escultor Octavio Vicent, que analizamos en otro epígrafe del catálogo. Con toda

¹⁰¹² *Ibíd.*, p. 57.

¹⁰¹³ *Ibíd.*, p. 62.

seguridad podemos afirmar que José Ramón Vázquez Ortí actuó como embajador de Octavio Vicent ante la Hermandad del Divino Costado de Cristo.¹⁰¹⁴

La Hermandad y el escultor se reunieron en Madrid, donde Octavio Vicent explicó que debía ser modificada la idea general del Paso. Salvador Octavio Vicent Cortina realizó un nuevo boceto y, tras analizar el cambio en diversas reuniones, fue acordado.¹⁰¹⁵

Pese a estar aquejado de cáncer, y ayudado por su segunda esposa, Octavio Vicent aceptó el proyecto de la que sería su última obra imaginera. El presupuesto se incrementó hasta alcanzar la cifra total de cuatro millones de pesetas. Corría el año de 1995. Por su parte, la Hermandad hubo de buscar otras vías para sufragar la conclusión del conjunto escultórico por suscripción popular, mediante rifas, loterías, y la posibilidad de crear hermanos de honor que sufragasen el Paso.

Finalmente, dos anualidades más tarde, el Paso estaba concluido.¹⁰¹⁶ La entrega de las tallas, que se preveía en dos ocasiones, fue recogida finalmente en una sola vez, ya que el artista se encontraba en un estado de salud delicado. Sin embargo, fue el propio escultor quien llegó a establecer la ubicación de las mismas en el Paso procesional, así de cómo debía estar dispuesta la talla del Cristo crucificado.¹⁰¹⁷

Con el fin de sufragar el elevado coste, fueron nombrados unos padrinos, que son los siguientes: Ignacio Gómez-Lobo y María Dolores Navarro, padrinos de la imagen del Cristo, realizado por Javier Santos de la Hera; José Moncholí y Amparo Pascual, de la figura del Evangelista San Juan, Salvador Fenoll y María Dolores Peris, de la Virgen; Jaime Martínez Teixidó y Lidia Serrano, del centurión romano Longinos

¹⁰¹⁴ Ha menester agregar que la autora de esta tesis doctoral, es hija de José Ramón Vázquez Ortí. Por este motivo, estamos en condiciones de afirmar con total rotundidad las aseveraciones suprascritas.

¹⁰¹⁵ CARPIO GUTIERREZ, M. C. y PUIG LÓPEZ, M.: *XXV Aniversario de la Hermandad del Divino Costado de Cristo*. Valencia, Hermandad del Divino Costado de Cristo de Torrent / Diputació de València, 2013. Acta de Constitución. p. 63. Op. Cit.

¹⁰¹⁶ TAVERNER TARAZONA, G.: "Este año creemos que sí". En: *Semana Santa de 1997*. Torrent, 1997.

¹⁰¹⁷ Entrevista a Don José Ortí Company. 10 de enero de 2016.



y, por último, Cesar Gómez Alonso y Magdalena Gómez Martínez, padrinos de la imagen de María Magdalena.

La carroza fue labrada por el imaginero, artesano, pintor y restaurador Lluís Costa Ruíz. El Paso procesional desfiló completo por primera vez en la Semana Santa de 1997 en el traslado de la Hermandad, que tuvo lugar el Viernes Santo a las 12 de la mañana, desde la parroquia de San Juan Bosco¹⁰¹⁸ a la parroquia de Monte-Sión.¹⁰¹⁹

ESQUEMA COMPOSITIVO

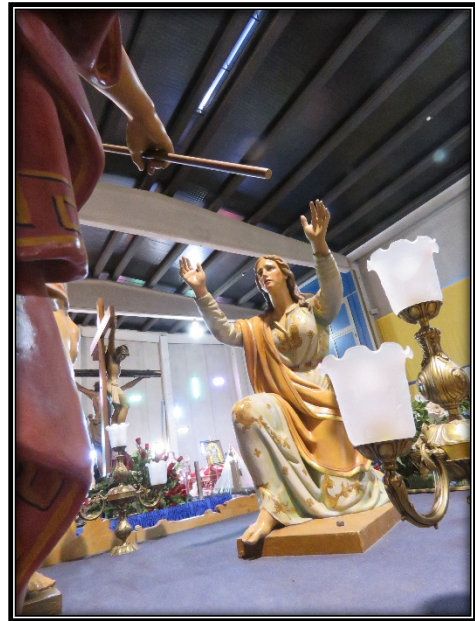
En el boceto primigenio, obra del imaginero vasco Francisco Javier Santos de la Hera, se nos presenta una composición que rezuma dramatismo. Alrededor de Cristo,¹⁰²⁰ exhausto y sin aliento vital, las cuatro figuras que completan el conjunto se disponen en círculo, en su derredor. La Virgen está a punto de desfallecer; María Magdalena prácticamente en cuclillas, llora la muerte de Cristo; San Juan, atormentado, en un *contrapposto* muy forzado que sigue una diagonal y, tras la Cruz, Longinos a caballo, dispuesto a clavar la lanza en el Costado. Si exceptuamos a Longinos, que parece un jinete cesáreo, el resto de las figuras, los ropajes y los ademanes exaltan el barroquismo.

¹⁰¹⁸ Ha menester hacer hincapié en que el párroco simultaneaba esta parroquia con la de Santa María del Monte Vedat, lugar donde está emplazado el primer Cristo del que dispuso la Hermandad para su traslado procesional.

¹⁰¹⁹ Ese mismo año, la autora de la presente Tesis Doctoral, fue la Reina del Encuentro, elegida por unanimidad entre los miembros directivos de la Hermandad del Divino Costado de Torrent y la Junta de Hermandades de la Semana Santa torrentina. El encargado de hacer el discurso del pregón fue Enrique Fernández Miranda y Lozano, Vicepresidente 1º del Congreso de los Diputados y, a la sazón, hijo primogénito de Torcuato Fernández Miranda y Hevia, el cual es mencionado en otras obras de Octavio Vicent del presente catálogo.

¹⁰²⁰ Este Cristo recuerda al *Cristo de la Luz*, obra de Gregorio Fernández, en la que creemos se inspiró este artista. Incluso el acartonamiento de la Sabana Santa presenta concomitancias con el del escultor castellano.

Por el contrario, en la composición de Octavio Vicent la escena es mucho más comedida y recoleta, de sereno clasicismo. Las figuras están compuestas en el mismo plano de proyección, aunque María Magdalena está situada por delante. Las tallas de las esculturas están realizadas en suaves y fríos tonos que incrementan el sosiego del conjunto. Tan solo María Magdalena, en escorzo completo al espectador, llama la atención de Longinos con sus brazos. Entretanto, la Virgen la contempla con callada resignación. San Juan, por su parte, asiste a la Madre de Dios con sus manos. Longinos, en esta ocasión, es un centurión de infantería y, por tanto, el équido ha desaparecido. Acaba de sacar la lanza del Costado de Cristo y contempla la herida de la que mana sangre y agua.



ICONOGRAFÍA

La escena que describe el paso es el tema de la *Deesis* al que se le incorpora Longinos y María Magdalena. Por tanto, Octavio Vicent compone la iconografía a partir de distintos relatos evangélicos.

El único evangelista que recoge la acción de traspasar el Costado de Cristo con una lanza, de la que seguidamente salió sangre y agua, es el de San Juan (Jn, 19-34). San Juan no especifica ni el nombre ni el rango del soldado romano, aunque Octavio Vicent sí lo atavía como un centurión.



Parece claro que el propósito de Longinos al abrirle el Costado con una lanza fue confirmar el deceso de Cristo. Sin embargo, Longinos, que deriva del griego *Lónkhe*, esto es, "lanza", es mencionado en el evangelio apócrifo de Nicodemo,

concretamente en los Hechos de Pilato, primera de las dos partes que componen ese texto apócrifo del siglo IV.¹⁰²¹

Por otra parte, los Evangelios de San Mateo, San Marcos y San Juan recogen la presencia en el momento de la muerte de Jesús de la Virgen y María Magdalena (Mt, 27-56), (Mr, 15-40) y (Jn, 19-25), respectivamente. Empero, el tema de la *Deesis* únicamente es tratado por San Juan (Jn, 19, 26-27).

Quizás la figura más interesante sea la de Longinos. El trapo que lleva ensangrentado tras la punta de su lanza, así como su gesto, nos indica que acaba de extraer la lanza del Costado de Jesús, y el soldado romano contempla cómo ha manado de su cuerpo sangre y agua.

Ha menester hacer hincapié que, pese a tratarse de un tema sacro en el que predomina el patetismo de la escena representada, Octavio Vicent no olvida en su imaginaria las raíces helénicas. Así, el flexionamiento de las extremidades inferiores de Longinos posee reminiscencias helenísticas, así como el espíritu apolíneo de San Juan. Por su parte, María Magdalena y la Virgen nos remiten a las Venus clásicas, pese a sus atributos religiosos y el *pathos* contenido.

¹⁰²¹ TOSAUS, J. P.: "Longinos: de la Biblia al Cantar de Mío Cid". En: *La Biblia y el Mediterráneo*. Vol. II. Actes del Congrés de Barcelona, 18-22 de setembre de 1995. Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1997, p. 91.

7.- EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE OCTAVIO VICENT

Hemos de aclarar que este ideario estético *sensu stricto* está basado en una entrevista que la autora de esta Tesis Doctoral realizó en vida del escultor, pocos años antes de su fallecimiento, en septiembre de 1994. Ha sido completado con nuestro trabajo de campo.

7.1.- LA ESCULTURA, UN VALOR TÁCTIL

Salvador Octavio Vicent Cortina entiende la escultura como una plástica táctil, en donde el sentido del tacto es primordial. Así como la música responde al sentido auditivo y la pintura al visual, la escultura, en cambio, al táctil. A propósito de esta cuestión, el artista valenciano reflexiona acerca de cuándo recuperó la plástica estatuaria su valor táctil; y nos explica en qué momento histórico-artístico y estético se adscribió en el devenir de la historia de la escultura, una vez que ésta hubo regresado a sus valores esenciales.

Los escultores posteriores a Rodin, en el París decimonónico finisecular recuperaron el sentido del tacto. Además, concibieron la estatua como un objeto tridimensional, en contraposición a la composición rodiniana y a la vaporización impresionista. Después de Rodin, escultores simbolistas como Leonardo Bistolfi y el Modernismo catalán¹⁰²² recuperaron la estatuaria entendida como un bulto redondo perfectamente definido en sus contornos, frente al claroscuro volátil e impreciso del

¹⁰²² Hemos respetado escrupulosamente el criterio de nuestro escultor, Salvador Octavio Vicent Cortina; aunque consideramos que esta idea está mejor representada por Hildebrand, Maillol, Lehmbruck, Llimona o Clará.

Impresionismo que observaba la escultura desde la percepción óptica del espectador.

Otra cuestión, en absoluto baladí, y relacionada con el valor táctil de la escultura, es el marco estético-artístico en el que se desarrolló Octavio Vicent durante su formación. En Valencia, se mantenía todavía un cierto Impresionismo escultórico. Éste tuvo sus ecos en la estatuaria de Mariano Benlliure, quien, además de asumir postulados estéticos rodinianos, al estar influido por la ópera, agregó su teatralidad. Era una época bajo el ideario decimonónico, en donde se buscaba la interrelación con las artes, un planteamiento estético que Richard Wagner había hecho orbitar sobre la ópera. No es casualidad que Mariano Benlliure fuese un admirador del compositor alemán, como buena parte de la intelectualidad valenciana de la época. Otro componente estético en la estatuaria de Benlliure es el luminismo de Sorolla. Sin embargo, la generación posterior a Mariano Benlliure reaccionó frente a esta influencia impresionista rodiniana, la herencia del luminismo de Sorolla y la teatralidad operística. En este sentido, hubo un divorcio entre esta nueva generación escultórica y la pintura valenciana, que se mantenía en el ámbito de Sorolla. En este sentido, Octavio Vicent menciona a un pintor que ya en esa época reaccionó contra el luminismo: Genaro Lahuerta. Así se puso fin a la conexión entre la Pintura, la Escultura y la Música, un ciclo concluido tras el retorno a los valores táctiles estatuarios, en donde las superficies y las líneas escultóricas volvieron a recobrar vida.

En suma: Salvador Octavio Vicent Cortina se adscribe a lo que él denomina la *generación postbenlliure*, que anduvo vinculada con la recuperación de los valores escultóricos táctiles. Nuestro artista define la estatuaria de Mariano Benlliure como un artificio teatral y un truco pictórico. Frente a eso, defiende los valores puros de la forma, tal y como se entendía durante la Antigüedad clásica helénica o durante el Renacimiento italiano, que fue proclive, asimismo, hacia los valores táctiles de la escultura. No es casualidad que nuestro artista admirase la estatuaria del *Quattrocento* italiano.

Esa creciente sensibilidad hacia el arte griego y los valores intrínsecos de la plástica escultórica fueron compartidos también por artistas de vanguardia antes de la I Guerra Mundial. Así, Picasso, ya en su *época rosa*, se inspiró para confeccionar sus dibujos en los vasos cerámicos griegos. Por la misma senda anduvo Amedeo Modigliani, quien retornó al volumen escultórico y la esencia en la pintura.

7.2.- *IL PARAGONE*: LA SUPREMACÍA DE LA ESCULTURA SOBRE LA PINTURA

Sobre el añejo debate o *paragone* que se planteó en el Renacimiento entre qué plástica era superior, si la pintura o la escultura, el modelador y tallista valenciano posee una opinión radicalmente contraria a la de Leonardo da Vinci. Para Octavio Vicent, la escultura nació antes que la pintura, y esta es una razón de peso que él aduce para reivindicar la superioridad de la escultura. Y es que tuvo en el Paleolítico su origen, y fue la primera manifestación artística del *Homo Sapiens*. Pero además, el devenir estatuario y de los relieves anduvo siempre por delante de la representación pictórica, al menos hasta la llegada de Giotto di Bondone. Empero, no obstante, nunca se truncó la hilazón entre pintura y escultura, al menos hasta el arribo de Goya. De hecho, Octavio Vicent aduce el ejemplo del Cristo de Velázquez, que tiene un sentido escultórico desde el punto de vista formal.

Otro argumento para defender la supremacía de la escultura es el mejor acompasamiento de ésta con la idea estética de la *mímesis*. La escultura es la esencia matérica en sí misma, y no lo que se ve. Representa las cosas como son en la naturaleza, a diferencia de la pintura que las muestra como las percibe el sentido óptico. Esta mejor adecuación del arte estatuario a la *mímesis* la entrevieron también muchos pintores del Renacimiento. Con anterioridad a Goya, ya hubieron existido numerosos artistas del pincel en el Renacimiento italiano, quienes plasmaron una *pintura escultórica* y destacaron la importancia del dibujo. De hecho, hubo una *querelle* entre pintores venecianos por un lado, y florentinos y romanos, por otro, a causa de la supremacía del color o del dibujo. Uno de los ejemplos que Octavio Vicent aduce, en apariencia inocente, es la pintura de Botticelli, la cual, -de

acuerdo con el valenciano-, compone figuras "recortadas", aunque luego las suaviza con los colores cálidos, naturales, de escaso contenido químico. En resumen, apostar por el dibujo en la pintura es proponer la importancia del contorno, y ello la aproxima a la escultura.

Sin embargo, aunque la pintura es un arte muy visual, anduvo siempre en intrínseco maridaje con la escultura. Y es que desde Giotto hasta Goya el arte del pincel se apoya sobre el arte del cincel. De hecho, muchos pintores poseyeron maestros que eran escultores, como el caso de Leonardo da Vinci o Botticelli. También se da la situación contraria: el maestro de Miguel Ángel fue un pintor, Domenico Ghirlandaio. Por ello, es justo que tengamos en cuenta a artistas como Mino da Fiesole, Francesco Laurana, Desiderio da Settignano y, especialmente, a Lorenzo Ghiberti y Andrea Verrochio, quienes influyeron en la escultura de Miguel Ángel Buonarrotti. Por eso, para Octavio Vicent, las Segundas Puertas del Baptisterio de Florencia fueron muy tenidas en cuenta en su producción escultórica, especialmente en sus relieves.

La pintura y la escultura anduvieron hermanadas, pero a partir de Goya, y hasta el Impresionismo francés y el luminismo de Sorolla, la pintura alcanzó su cénit independizada de la escultura. Para Octavio Vicent, Sorolla fue el último gran maestro que concluyó la evolución del Impresionismo.

Pero también la escultura ha discurrido por el camino contrario, el pictoricismo, un derrotero que no comparte la estética de Octavio Vicent. El artista valenciano tiene un concepto elevado de la pintura; pero no se dedicó a ella durante su juventud porque la plástica del caballete había olvidado el dibujo, en manos de Sorolla y sus seguidores, junto con la visión pictórica de la escultura de Mariano Benlliure, como ya hemos mencionado.

Octavio Vicent considera que la generación de escultores posterior a Benlliure supuso un "retorno al orden", una concepción ortodoxa, genuinamente escultórica, que arrancaba a partir de la reacción de los discípulos de Rodin y contra el

Impresionismo naturalista de su maestro.¹⁰²³ Este nuevo rumbo del arte de la estatuaria tomó una derrota diferente: la concepción mediterraneísta que hundía sus raíces en la escultura arcaica griega, Mesopotamia y Egipto. Para Vicent, los grandes representantes de este nuevo camino fueron Pierre Bourdelle y Aristide Maillol, amén de otros escultores catalanes como Josep Clará.

7.3.- TÓTEM Y PRIMITIVISMO

Este epígrafe lo consideramos trascendente por diversas razones. En primer lugar, porque Octavio Vicent define la escultura como un arte con alma. En segundo lugar, porque la concepción anímica de la escultura le permite trazar una panorámica desde los orígenes de la estatuaria hasta el impacto del arte africano en las vanguardias. En tercer lugar, porque al contarnos una anécdota personal que ocurrió en su juventud con una afamada cantante, trasluce su admiración hacia el cuerpo femenino, escultural, bronceo, casi totémico. En cuarto lugar, nos permite reubicar estéticamente a nuestro escultor.

En el imaginario religioso de Octavio Vicent, éste consideró a Dios como el primer escultor de las formas, el demiurgo que a partir del barro dio forma a una obra viva, humana, con cuerpo y alma, un *motu ab intrinseco*.

Desde la Prehistoria hubo un vínculo entre las prácticas mágico-religiosas y el arte de la estatuaria. El arte griego, por su parte, trató de ir a la esencia humana, y en su humanismo representó a los dioses como hombres, un rasgo éste añadido por el cual Octavio Vicent admiró también la escultura helénica, ora la estatuaria ora los relieves.

¹⁰²³ A comienzos del siglo XX, la escultura de Rodin se va sosegando; esto es, los modelados se tensan, las formas son más simples, con esquemas compositivos más sencillos. Fue un momento en que los escultores comenzaron a evolucionar. Se impuso la búsqueda de un principio primigenio de la escultura, gracias a los *Nabis* y el primitivismo. Fue una vuelta al origen, a las formas elementales y a las leyes fundamentales. (Cfr. CHEVILLOT, C.: *¿Olvidar a Rodin?. Escultura en París, 1905-1914* [cat. exp.]. Madrid, Mapfre, 2009).

La relación entre escultura y prácticas mágico-religiosas se materializó también en los *tótems* africanos. Y fue precisamente la llegada de un aire fresco al arte de vanguardia procedente del África Negra lo que insufló un nuevo vigor que sirvió como catalejo por donde se asomaron los artistas a comienzos del siglo XX. Es más, no sólo impactaron las formas de abrupta geometría del arte africano, sino también sus materiales, la talla directa, y, sobre todo, el origen mismo de la vida en el arte como fuente de inspiración.

Hubo una anécdota en su juventud por la cual Octavio Vicent se percató acerca de esta influencia, que él hizo extensiva también a la música de aquel momento. La importancia que el escultor concede al arte sonoro le viene de los pentagramas de su suegro. Recordemos que el padre de su primera esposa fue Manuel Palau Boix, destacado compositor en la era franquista.

Sostuvo Octavio Vicent un fugaz encuentro con la afroamericana Joséphine Baker, -bailarina, cantante y actriz de la localidad sureña norteamericana de San Luis, nacionalizada francesa-, todo un icono musical y político internacional del siglo XX. Al contemplar fijamente a la "Venus de bronce" con detenimiento, hecho que molestó a la cantante, fue cuando Octavio Vicent cayó en la cuenta de la exaltación de los cantos populares africanos, su irradiación en Estados Unidos y el influjo en determinadas danzas como el fox-trot, el blues y los espirituales negros. Uno de los grandes méritos de Joséphine Baker, en palabras del escultor, es que supo sintetizar la herencia tribal africana en la moderna música norteamericana. Ha menester agregar que el escultor se refiere a ella no por su apelativo más común, "la perla negra", sino por el de la "Venus de bronce". Si tenemos en cuenta que el bronce era el material preferido por Octavio Vicent, y que fue siempre un gran admirador del cuerpo femenino, quizás su mirada, artística, advirtiese los contornos esculturales de la cantante. Tal vez por eso, buena parte de su estatuaria destinada al desnudo femenino sea broncea. *Item* más, la condición de cantante de la actriz negra nutría anímicamente su idea sobre la escultura. Lejos de ver en Joséphine Baker la teatralidad efectista, buscó la esencia de la estatuaria en una mujer que fue también un icono totémico para muchos. Acaso proceda agregar que Octavio

Vicent, admirador del simbolismo de Leonardo Bistolfi, encontró en Joséphine Baker un prototipo simbólico de la mujer al natural.

Pero existe otra componente del arte africano sobre la cual nos llama la atención la reflexión de Octavio Vicent. De acuerdo con su pensamiento estético, la llegada del arte popular africano a Occidente influyó en la inclinación de la vanguardia hacia la desfiguración plástica. Nuestro escultor aduce como botón de muestra la producción artística de Amedeo Modigliani, quien, según el valenciano, ya introdujo una desfiguración de tipo totémico en el arte.

Empero, no obstante, el carácter geométrico, con tendencia a la abstracción simbólica, no solo vino de la mano del arte africano; sino que fue preludiado por la talla del cantero medieval. En buena medida, la abstracción románica anduvo encorsetada por el trabajo de la piedra tosca; de manera que el material utilizado tiene mucho que decir en la génesis de la citada abstracción. No en vano, como bien nos recuerda el propio escultor, los contornos más geométricos e incisivos son más idóneos para cincelar materiales pétreos de gran dureza; amén de que el cantero desconocía la anatomía humana. En suma: para el cantero románico la reproducción de la figura humana era más asequible si se tallaban contornos angulosos y geometrizantes. Así lo entendieron también escultores contemporáneos a Octavio Vicent, admirados por él, que procedían de la renovada escultura italiana, tales como Marino Marini, Giacomo Manzú y Elia Ajolfi; o bien las concomitancias de Victorio Macho, o el croata Iván Mestrovic.

Una herencia del tratamiento por los artífices románicos de materiales pétreos de gran durabilidad, por su dureza, es la preferencia que Octavio Vicent siente hacia el roquedo longevo, tales como el granito de Borriol; o bien, apartarse del veteado del mármol para impedir su meteorización, como el mármol de Carrara.

Del mismo modo, nuestro escultor siguió la senda de los anteriores artistas transalpinos porque valoraba en gran medida esa dosis de desfiguración simbólica románica, con una profunda carga anímica y lo llevó a la práctica en su estatuaria, un rasgo que confiere modernidad a la producción artística de Octavio Vicent y que

suaviza la anquilosada etiqueta, acaso un tanto simplista, que lo reduce a un escultor *clásico*. Concluyamos arguyendo que se trata de una receta con una verdad a medias y que, si bien nuestro escultor fue un admirador de la estatuaria helénica clásica, fue por una causa primera: ésta situó la creación anímica de la escultura dentro de las dimensiones del cuerpo humano, en suma, la *sophrosyne* escultórica.¹⁰²⁴

7.4.- EL DESNUDO FEMENINO ESTATUARIO

La relación de Octavio Vicent con las estatuas desnudas en bronce deriva de varias concausas. Por un lado, el bronce es ideal para el trabajo de la figura humana desnuda, pues en el mármol es más dificultoso de labrar. Otra causa que lo explica es su condición docente como catedrático de Modelado del Natural y de Composición. La tercera causa es que la mayor parte de los encargos que recibió fueron pequeños bronce de figuras desnudas.

Dado que los modelos habituales en su quehacer docente eran desnudos femeninos, nuestro artista sintió una gran propensión por modelar el cuerpo de la mujer sin aditamentos ni vestidumbre, auténtico *sancta sanctorum* de la belleza clásica. No nos extrañe por tanto que esos modelos estuvieran copiados del natural mientras transmitía a sus alumnos la trascendencia del desnudo artístico.

Octavio Vicent era un humanista del arte. Por eso, no nos debe sorprender que vitupere la deshumanización del arte. Y es que la creatividad en el bronce es una interpretación del cuerpo humano a cargo del artífice, convertido en un *artefacto*. Para Octavio Vicent, la deshumanización del arte es una elucubración mental que no respeta la solidez de la herencia cultural, manifestada en el desnudo clásico.

¹⁰²⁴ FLYNN, T.: *El cuerpo en la escultura*. Madrid, Akal, 2002, p. 33.

Durante el pasado siglo XX apareció la llamada deshumanización del arte; esto es, el rechazo del figurativismo y la exaltación del grafismo.¹⁰²⁵ Este grafismo deriva del aniconismo hebreo y árabe. Según el escultor valenciano, existen ciertos aspectos ornamentales de la cultura judía que también influyen en el grafismo contemporáneo; así como las culturas primitivas africanas negras y su exaltación totémica, las cuales ya hemos analizado, con sus derivaciones en el folclore norteamericano.

En algunos escultores y pintores existen ciertas influencias de la escultura americana precolombina, en concreto aztecas y mayas, como es el caso de Henry Moore. Es un sentido de cantero, una visión estructural geométrica de la cantería. Al pasar de la piedra tosca al mármol se imitan mejor esas esculturas primitivas, de manera que el trabajo de la piedra sigue un plan simétrico, geométrico. Convengamos, entonces, como un corolario vicentino, que el modelado del bronce es más apropiado para la representación del desnudo humano que la labra pétreo.

Pese al vituperio de la deshumanización del arte contemporáneo, Octavio Vicent encuentra motivos para su consuelo. Y es que en la pintura contemporánea de principios de siglo aún persistía cierta influencia de Botticelli, como por ejemplo la pintura de Modigliani, caracterizada por figuras recortadas y de colores tenues y cálidos, compuestos con grises, marrones, ocre y sienas, similar a las pinturas murales del Renacimiento, hechas con tierras y colores naturales.

7.5.- EL ARTISTA Y EL ANONIMATO: UN EJERCICIO DE HUMILDAD

La historia del arte, en sus comienzos, se construyó a golpe de grandes biografías. Este es el caso del método biográfico de Vasari. Por el contrario, Octavio Vicent apuesta por la importancia del artista anónimo, como el cantero románico; ése que nunca hubo formado parte de la historia oficial, pero sin cuyo concurso no

¹⁰²⁵ Respetamos escrupulosamente el término "grafismo", empleado por Octavio Vicent en la entrevista.

se habrían podido entender jamás las creaciones de los grandes genios. Octavio Vicent aduce para ello dos ejemplos. En primer lugar, un artista fallero exitoso tras la Guerra Civil española, Regino Mas, y, en segundo lugar, Pablo Picasso.

De acuerdo con Octavio Vicent, Regino Mas era un artista fallero que se dedicaba a recorrer fallas humildes, hechas por artistas mediocres, pero que poseían ideas artísticas de valía. Posteriormente, al año siguiente, con un inusitado despliegue de medios económicos y técnicos, Regino Mas absorbía esas ideas y ganaba el concurso fallero. Este episodio se repetía un año tras otro. Contaba a su vez con un gran equipo de colaboradores, muy superior al resto.

El caso de Picasso es similar. Sin dejar de reconocer la sólida formación académica del pintor y escultor malagueño, Octavio Vicent proclama que Picasso visitaba todas las exposiciones en París. Las dotes de observación del genio cubista, su capacidad técnica y su constante puesta al día, le permitían aprehender aportaciones de artistas de inferior rango que él mismo había observado en aquellas exposiciones.

De aquí se colige que para Octavio Vicent la creatividad es muy relativa; pues los grandes artistas han bebido también de otros que han quedado sumidos en el anonimato. Sin embargo, la diferencia entre unos y otros estriba en la capacidad material y de asimilación. Llegados a este punto, Octavio Vicent reconoce la contribución de admirables obras de arte anónimas, como el bajorrelieve del arte asirio titulado *La leona herida* y *la Venus de Milo*.

Esta reflexión le permitió a nuestro artista considerar su propia aportación. Con una gran dosis de humildad, Octavio Vicent entiende que su creatividad dista mucho de ser absoluta y que, al igual que los anónimos han permitido conformar grandes obras en la historia del arte, del mismo modo su capacidad de asimilación y aprendizaje contribuye a generar artefactos de calidad.

Sin embargo, el secreto de tal creatividad es un camino angosto. Radica en la capacidad de selección. La creatividad artística, entendida en términos culturales, no tiene más valor que el poder sugerir a otros poetas del arte preparados y con

capacidad material para completar el trabajo de artistas anteriores que han servido de eslabón. Octavio Vicent tiene muy en cuenta los medios económicos de los que dispone el escultor. Al igual que Fidias no habría culminado su carrera sin el apoyo económico de Pericles, Miguel Ángel no habría sido el mismo sin el concurso del Papa Julio II y los Médicis.

Nuestro escultor se labró su propio camino y por eso era muy importante poder disponer de medios económicos que le permitiesen ejercer su cometido artístico. Cuando no disponía de ellos, Octavio Vicent buscaba el modo de formarse académicamente, nutriéndose de sus ancestros, a lo que sumaba también otra formación académica, aquella que le permitiese conseguir los galardones y el ulterior reconocimiento, que le llevó a convertirse en catedrático.

En este sentido, Octavio Vicent se reconoce a sí mismo como ecléctico, por cuanto su producción escultórica está determinada por sus propias circunstancias personales. Sin embargo, su estatuaria representa un conjunto de valores cuyos ingredientes esenciales son la verdad y la autenticidad, que la sociedad actual no admite.

7.6.- PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y MERCADO. LA AUTENTICIDAD EN EL ARTE

Para Octavio Vicent, la obra de arte ha de contener dentro de sí autenticidad, transmitir el alma que lleva dentro. Viene a colación ahora una interesante afirmación del conde León Tolstoy acerca del arte, uno de los libros de cabecera de la biblioteca de Octavio Vicent. En palabras del noble ruso, toda obra de arte debe poseer una premisa fundamental: la unidad, el conjunto, que expresa los sentimientos experimentados por el artista.¹⁰²⁶

La concepción artística vicentina coincide asimismo con la idea de virtud del pensador estagirita. Así, y siempre según su propia confesión, su creatividad

¹⁰²⁶ TOLSTOY, L.: *¿Qué es el Arte?*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1902, p. 126.

artística se mantiene en un punto medio aristotélico que jamás puede tener fracasos. Por eso, Octavio Vicent nunca persiguió un excesivo *aggiornamento*, porque sostenía un equilibrio permanente, *eterno*. Sin duda, para el artista valenciano, éste es uno de los principios de *lo clásico*.

Una de las grandes preocupaciones del escultor fue la lucha entre el bien y el mal en el arte, entendidos estos términos antitéticos como la pugna entre la verdad y la mentira, entre lo que le convenía y lo que no le convenía como artista, entre lo que podía ser sugestión, influenciada por su sensibilidad y su fantasía, y lo auténtico, lo que debiera ser.

Una vez más, su querido León Tolstoy nos vuelve a dar la clave. La estimación del valor del arte (es decir, del valor de los sentimientos que transmite), depende de la idea que se forma del sentido de la vida y de lo que se considera como bueno o malo. La ciencia que distingue lo bueno de lo malo lleva el nombre de religión.¹⁰²⁷

Quizás convenga aclarar que para Octavio Vicent, al igual que para Tolstoy, la idea de religión en el arte es la noción de alma, de autenticidad, que el arte consigue transmitir a aquél que la contempla.

La lucha entre la mentira y la verdad en el arte es parangonable al enfrentamiento entre el bien y el mal, entre lo conveniente y lo no conveniente, entre lo que la sensibilidad y fantasía le hacían proclive como artista y la autenticidad. Recordemos que venimos al mundo ligeros de equipaje. Consecuentemente, todo es educable, y del mismo modo que la gimnasia desarrolla el físico corporal, así la valoración de las cosas buenas, aprehendidas por la mente, deben ser discernidas correctamente, para no dejarse llevar por aquéllas otras que no tienen valor.

Ineludiblemente, la especulación artística juega un papel de distracción. En numerosas ocasiones, la sociedad nos conduce a adquirir ciertos criterios artísticos a los que el artista valenciano no les dio valor a la postre, y con el tiempo descubrió

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 57.

que la verdad estaba de su lado, aunque antes hubiera lucido la mentira. Para alcanzar la verdad en el arte debemos seguir una formación cultural, ya que el bien y el mal no son solo categorías éticas, sino también intelectuales.

Como hemos podido comprobar, Octavio Vicent reconoce que existe una gran especulación que depende del mercado, de los críticos y del público. Porque todos estos factores confieren predicamento a determinados aspectos artísticos que para el valenciano no son importantes. Desgraciadamente, estos últimos triunfan sobre la autenticidad de la obra de arte, o, expresado en otros términos, sobre las verdades artísticas que debiera transmitir el escultor. Por eso, la lucha entre el bien y el mal no solamente adquiere una dimensión ética; sino también intelectual. Empero, no obstante, ha menester tener en cuenta que la verdad absoluta no existe, pues depende de la cultura en la que un artista se ha formado, y aquello que nosotros llamamos "personalidad artística" es una suma de valores determinados por los factores culturales a los que se agrega el libre albedrío del artífice.

7.7.- LA IDEA ARTÍSTICA Y LA *POYESIS*

Recordemos que para Octavio Vicent es muy importante la capacidad de selección en la gestación de la Idea artística. No se trata un concepto similar al que tenía el pintor de Urbino, Rafael Sanzio, cuando éste le contestó al Papa León X en una misiva sobre la belleza femenina y cómo la componía.

Cuando el escultor valenciano habla de "seleccionar" se refiere a mantenerse en una línea estilística, creativa, en la es difícil tener fracasos por su clasicismo equilibrado, permanente, eterno. El único problema, entonces, es que Octavio Vicent nunca se mantuvo a la moda, en la proa de la vanguardia.

Como ya hemos manifestado antes, la personalidad artística es una suma de valores, que nosotros por nuestra voluntad escogemos gracias al bagaje cultural. Pero, ¿cómo administramos este bagaje cultural, cómo lo hacemos nuestro? Es una respuesta difícil, ya que nadie es un superhombre para poseer la verdad absoluta. Estamos carentes de experiencia y perspectiva, y en muchas ocasiones, enfocamos

las cosas sin ver el fondo de la cuestión; del mismo modo que los árboles no permiten ver el bosque. Para alcanzar este conocimiento precisamos de tiempo que nos facilite conformar nuestra personalidad artística, administrar lo bueno que percibimos en nuestra cultura actual y proyectemos más allá de nuestro localismo.

Sin embargo, Octavio Vicent, en aras de llevar a cabo esa selección, cree en la capacidad de asimilación del artista. En ese cometido nos asisten la Pedagogía, la Historia del Arte, la Filosofía, los museos, y la bibliografía, con todo su bagaje intelectual.

La máxima vicentina, *Primum vivere deinde philosophare*, constituye una gran preocupación en nuestro artista y vuelve a cruzarse nuevamente en la *poiesis* del escultor. Octavio Vicent confeccionó para sí mismo un programa de objetivos, que comenzaba por unos orígenes humildes y prosiguió por su formación académica hasta la consecución de la cátedra de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Una trayectoria jalonada por premios, galardones y reconocimientos profesionales.

Tal vez el mercado y la relación clientelar de Octavio Vicent pudieron reforzar su visión clasicista de la *poiyética*; puesto que él busca no cometer errores, esto es, entrar en sintonía con los gustos estéticos de los comitentes.

7.8.- SU OPINIÓN SOBRE LA ESCULTURA VALENCIANA

Para Octavio Vicent, el arte valenciano ha destacado en mayor medida por su tradición pictórica antes que escultórica. Esta tradición muestra su esplendor con los Vergara y la creación de la Academia y, posteriormente, a fines del siglo XIX, con Mariano Benlliure, -a quien considera el mejor escultor nacional en aquella época-, y la generación subsiguiente en el siglo XX, a la que perteneció su progenitor, aquella que nuestro artista denomina "*post-benlliure*".

La admiración que Octavio Vicent profesaba a estos escultores no es asunto baladí. En primer lugar, recuerda a José Vergara Gimeno (1726-1799), a quien le

atribuye, entre otras cosas, un gran papel como el cofundador de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,¹⁰²⁸ -en su origen conocida como de Santa Bárbara-, junto con su hermano Ignacio Vergara Gimeno (1715-1776). Éste último fue nombrado director de la citada Academia y realizó, al igual que Octavio Vicent, Carmelo Vicent y José María Ponsoda, obra escultórica en la Real Basílica de los Desamparados; tales como "El Bobet" o el grupo de ángeles que acompañan el anagrama de la Virgen María ubicado en la portada barroca de la *Seo* valentina.

Así mismo, Octavio Vicent aduce el papel beneficioso de los Vergara al desembocar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos que permitió en el siglo XX, con posterioridad a Benlliure, crear unos talleres de imaginería religiosa. Sobre la academia valenciana, Octavio Vicent defiende su primacía sobre la madrileña, justificada por la homogeneidad del alumnado. Y es que antes de comenzar la Guerra Civil, en España solo había dos Escuelas de Bellas Artes, la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid y la Escuela Superior de San Carlos de Valencia. Nuestro escultor cree que la primera era más heterogénea porque el alumnado venía de Hispanoamérica y de otros lugares de España. Empero, no obstante, Madrid generaba pocos artesanos que se dedicasen a la imaginería porque no era una necesidad vital en la vida madrileña. Además, los estudiantes que asistían a la Escuela de San Fernando estaban reclutados por diversos centros académicos de Artes y Oficios que existían en varias localidades españolas. Y ello fue así gracias a la contribución de las becas de las diputaciones otorgadas a diversos estudiantes hispanoamericanos, tales como costarricenses, colombianos y bolivianos. A diferencia de la madrileña, la de Valencia se nutría casi exclusivamente de valencianos formados en los propios talleres de imaginería religiosa, aunque la escuela valenciana de imaginería no alcanzó el rango que en otros tiempos hubieron disfrutado la escuela castellana, la andaluza o la murciana a partir de Francisco Salzillo.

¹⁰²⁸ La creación de la Real Academia de Santa Bárbara fue un fracaso, por lo que se fundó una nueva institución protegida por el monarca Carlos III, por lo que lleva su nombre, llamándose Real Academia de San Carlos, que al instalarse una Escuela de Bellas Artes pasó a ser la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. (Cfr. GIMILIO SANZ, D.: "José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII". València, Universitat de València, *Ars Longa*, num XII, 2003, p. 76).

7.9.- SUS REFLEXIONES SOBRE LA IMAGINERÍA

7.9.1.- LA IMAGINERÍA EN VALENCIA

A comienzos del siglo XX la imagería valenciana estaba periclitada. Ello va aparejado con la decadencia cultural de la Iglesia Católica a partir de la Revolución Francesa, del racionalismo de la Ilustración y del triunfo del liberalismo burgués. Por eso, la Escultura religiosa degeneró intelectualmente y se convirtió en una *ñoñería*, que repite modelos almibarados buscando solo el sentimentalismo y el espiritualismo, siempre según el análisis de Octavio Vicent.

La falta de fe de las clases superiores ha hecho que en vez de un arte que tendiera a transmitir los más altos sentimientos de la Humanidad, es decir, aquellos que dimanen de una concepción religiosa de la vida, tengamos un arte que solo tiende a producir mayor suma de placeres para una clase determinada de la sociedad.

Esta opinión de Octavio Vicent es concomitante con el pensamiento estético de León Tolstoy, quien advierte acerca de los efectos morales que ha producido en la sociedad europea tal perversión de la noción del arte, una perversión que ha debilitado el arte mismo, y lo ha desnutrido. Como primera consecuencia, el arte, tomado por objeto el placer, ha sido privado de asuntos infinitamente variados que podrían darle las concepciones religiosas de la vida. Luego, dirigiéndose solo a un pequeño círculo, ha perdido la belleza de la forma, y se ha convertido en afectado y obscuro. Su tercer y principal resultado ha sido que el arte ha dejado de ser espontáneo y sincero para convertirse en artificioso y falso.¹⁰²⁹

La intensidad de transmisión artística al público por la obra de arte, en suma, la experiencia estética, viene determinada por el grado de sinceridad del artista. Desde que el espectador, el oyente, el lector, adivinan que el artista está emocionado por su propia obra, se perciben todos sus sentimientos, puesto que, si el artista es sincero, expresará ese sentimiento tal y como lo ha experimentado; y,

¹⁰²⁹ TOLSTOY, L.: *¿Qué es el Arte?*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1902, p.81-82. Op. Cit.

como cada hombre difiere de los demás, los sentimientos del artista serán tanto más nuevos para las demás personas cuanto más profundamente los haya experimentado su artífice.

En suma, la sinceridad es también la condición esencial del arte. Esta condición está siempre presente en el arte popular, y falta a menudo en el arte de las clases superiores, en el que el artista tiene siempre en cuenta las circunstancias de provecho, de conveniencia o de amor propio profesional.¹⁰³⁰

El arte, al dejar de ser sinceramente religioso, dejó también de ser popular, porque se orientó hacia las preocupaciones sociales.

A causa de la influencia de las tesis políticas de Karl Marx, la Iglesia Católica, -especialmente a partir del pontificado de León XIII y su encíclica *Populorum Progressio*-, fue incorporando a su doctrina una mayor preocupación social que se materializó, entre otras cosas, con la fundación de órdenes dedicadas a la caridad, como la de San Juan Bosco o las Hermanitas de los Ancianos Desamparados y de la Caridad, las cuales ocuparon también hospitales y asilos. Desde el punto de vista cultural puede proclamarse sin ambages que la Iglesia Católica hubo perdido las riendas de la cultura a causa de su preocupación social, un nuevo rumbo diferente del sostenido por la Iglesia Ortodoxa en donde las cuestiones sociales han sido muy secundarias, manteniéndose en el misticismo, pues la Iglesia Ortodoxa anduvo siempre divorciada del marxismo.¹⁰³¹

Otro factor a tener en cuenta es que, en Europa Occidental, el clero ha trocado los debates teológicos por su acción social, y ello ha calado en la población, puesto que solamente admite manifestaciones religiosas a través de una rutina decadente y exhibicionista, como lo constituyen las procesiones, con un triunfalismo apergaminado heredado de la lucha contra el protestantismo en el siglo XVII. Por consiguiente, ante esta pasividad rutinaria los escultores imagineros hacían obras caducas y de poca sustancia, con aportaciones triunfalistas de oropel en donde la

¹⁰³⁰ Ibidem, pp. 178-179.

¹⁰³¹ Aunque pueda parecer simplista, sin embargo, hemos respetado la opinión del escultor.

Autenticidad escultórica estaba ausente. La exaltación triunfalista que aún perdura en el barroco dieciochesco, de concepción jesuítica, degeneró en un callejón sin salida ante el nacimiento del ateísmo y del deísmo de los pensadores ilustrados de la Revolución Francesa. Estos últimos constriñeron a la Iglesia en sus necesidades espirituales.

Todo ello afecta a la escultura religiosa, que se conforma con un estilo vacío a base de nubecitas, ojitos de cristal en las imágenes y pestañas y pelucas postizas, a los que se agregan los angelitos y otros detalles bobalicones, los cuales delatan precisamente su decadencia, como bien nos hubo confesado Octavio Vicent.

En suma: la Iglesia Católica sustituyó la *Propaganda Fide* del Barroco por la *Populorum Progressio* decimonónica. Es obvio que trocar la Fe por la Caridad confiere una mayor sinceridad social al Catolicismo; en detrimento del carácter retórico de la imaginería religiosa. Expresado en otros términos, la imaginería perdió su sinceridad porque extravió su función y quedó desubicada.

Un método para dar a las obras de arte que no lo son una apariencia de arte, es lo que Tolstoy denomina "ornamento". El objeto de este método es producir a los sentidos del lector, espectador u oyente, las impresiones más agradables, de modo que tome por arte lo que no lo es.¹⁰³²

Esta profunda reflexión de Octavio Vicent acerca del rumbo que hubo emprendido la estatuaría religiosa, trató de materializarla a través de su producción imaginera. El escultor valenciano recurrió al clasicismo sin trucos teatrales y sin caer en el realismo excesivo porque entendía que el espíritu clásico transmitía unos valores eternos, en este caso, la Fe católica, y preservaba la sinceridad de la misma ante los fieles. De este modo, intentó salvaguardar la pureza de la Fe cristiana.

La Idea vicentina acerca de las tallas sacras está en sintonía con el pensamiento estético de Tolstoy. Según el noble ruso, muchas condiciones deben reunir un hombre para producir una verdadera obra de arte. Este hombre debe

¹⁰³² TOLSTOY, L.: *¿Qué es el Arte?*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1902, p. 123. Op. Cit.

hallarse al nivel de las más altas concepciones religiosas de su tiempo; debe experimentar sentimientos y tener el deseo y la capacidad de transmitirlos a los otros; debe tener, por fin, para una de las diversas formas del arte, esa capacidad especial que se llama talento.¹⁰³³ La preservación de la Fe católica y su sincera trasmisión, en las tallas religiosas de Octavio Vicent, es una forma por tanto de manifestar su talento artístico.

En resumidas cuentas, la noción octaviana de la imaginiería y del arte cristiano en general es concomitante, una vez más, con las opiniones vertidas por Tolstoy en su tratado de estética. Y es que la concepción cristiana ha dado una dirección diferente y nueva a todos los sentimientos de la Humanidad, y por consiguiente no podía dejar de modificar por entero la materia y la significación del arte. El ideal cristiano consiste en la humildad, en la resignación, en el amor.¹⁰³⁴ Así pues, pueden existir hoy dos clases de arte cristiano: primero, el arte que expresa los sentimientos emanados de nuestra concepción religiosa, es decir, de la concepción de nuestro parentesco con Dios y con todos los hombres. Y segundo, el arte que expresa los sentimientos accesibles a los hombres del mundo entero. La primera de estas dos formas da lugar al arte *religioso* en el sentido limitado de la palabra; la segunda, al arte *universal*.¹⁰³⁵

En todas las épocas históricas y en todas las sociedades, existe una concepción superior propia de cada época; esto es, del sentido de la vida, y ella es la que determina el ideal de felicidad, hacia el cual tienden cada época y cada sociedad. Esta concepción constituye la conciencia religiosa. Y en conformidad con esta conciencia religiosa han sido evaluados siempre los sentimientos expresados por el arte.¹⁰³⁶

Así, por ejemplo, entre los griegos se separaba del resto, se apreciaba y se valoraba el que expresaba los sentimientos de la belleza, de la fuerza, de la virilidad

¹⁰³³ *Ibíd*em, pp. 130-131.

¹⁰³⁴ *Ibíd*em, p.188 y 189

¹⁰³⁵ *Ibíd*em, p.191

¹⁰³⁶ *Ibíd*em, pp.82-183

(Hesíodo, Homero, Fidias), mientras que era condenado y desdeñado el que traducía los sentimientos de sensualidad grosera.

Si se determina en la humanidad un progreso, es decir, un paso hacia delante, preciso es que algo designe a los hombres la dirección que deben seguir en la marcha. Pues tal ha sido siempre el papel de las religiones. Toda la historia nos demuestra que el progreso de la humanidad se ha verificado siempre bajo la guía de una religión.¹⁰³⁷

Pero volvamos al solar valenciano, a nuestra realidad artística regional. Valencia se encontraba en esa misma dinámica, había degenerado en esa manifestación de la imaginería; así como también los catalanes de Olot a los que se circunscribía su maestro José María Ponsoda, unos talleres modestos de imaginería religiosa.

Empero, la creación de la Escuela de Bellas Artes en Valencia insufló un nuevo aire y permitió que los aprendices pudieran asimilar, desde un punto de vista académico, más independiente de la talla en madera, la policromía y una serie de secretos profesionales. En resumen: la Escuela de Bellas Artes coaligó la decadente técnica imaginera de taller con las enseñanzas académicas, y procuró así una dimensión más global.

7.9.2.- LA IMAGINERÍA EN HISPANOAMÉRICA

Octavio Vicent heredó según nos confiesa, el quehacer imaginero de su padre, Carmelo Vicent Suria. Empero, no obstante, su progenitor procuró una formación completa en el hijo desde el punto de vista profesional, para que atendiese la estatuaria en mármol, bronce, monumentos urbanos, e incluso la escultura funeraria. La producción religiosa realizada por Octavio Vicent fue hecha por encargo.

Nuestro escultor sentía un gran respeto por la tradición imaginera que existía en Colombia, concretamente en el Departamento de Antioquia, una de las áreas

¹⁰³⁷ Ibídem, p.185

geográficas en donde más se ha conservado la tradición española, en donde incluso se celebra la Semana Santa con cofradías al estilo hispánico.

Para Octavio Vicent, la imaginería verdaderamente valiosa alcanzó su esplendor durante el siglo XVII con las escuelas castellana y andaluza, un florecimiento que se trasladó a la Antioquia colombiana en la misma centuria. Los jesuitas, por su parte, crearon la escuela quiteña en Ecuador, la cual fomentó el desarrollo de la artesanía entre la población indígena.¹⁰³⁸

El artista valenciano rememoró con cariño su quehacer en América, particularmente en Antioquia, donde procuró la revitalización de aquel acerbo imaginero, en la medida de sus posibilidades, a través del Instituto de Cooperación Hispanoamericana,¹⁰³⁹ en aras de resolver la ausencia de aquellas esculturas policromadas y talladas en madera tradicional, herederas de la imaginería española del Seiscientos. Octavio Vicent fue un imaginero idóneo entre los centros de decisión hispanoamericanos para resolver aquellos encargos de esculturas desaparecidas, ora por incendios ora por otros fenómenos naturales.

7.10.- LA POLÍTICA ARTÍSTICA DURANTE EL FRANQUISMO Y LA DEMOCRACIA

Octavio Vicent estaba plenamente convencido de que el arte contemporáneo es objeto de la especulación; y ésta trasciende los lindes del mercado artístico hasta alcanzar las esferas del poder político. Quizás por eso, el arte actual no haya podido trascender más allá de la cosmovisión impuesta por su propia época. Ha menester precisar que tal cosmovisión está muy mediatizada por los criterios mercantilistas y las circunstancias políticas.

¹⁰³⁸ De ahí deriva la confección de tejidos, el diseño textil de los ponchos, similar a las mantas morellanas valencianas y a las mantas dieciochescas que se confeccionaban en Andalucía y en Castilla con rayas y muchos colores, según manifiesta el propio escultor.

¹⁰³⁹ Recibió este nombre en el periodo comprendido entre 1979 y 1988. Antes se llamó Instituto de Cultura Hispánica. (Hemos respetado la denominación del escultor).

Nuestro escultor opina que, aunque el franquismo permitió cierta contribución al arte en España, sin embargo encumbró artífices mediocres, tales como Juan de Ávalos. El dictador Francisco Franco Bahamonde no fue un hombre extraordinario en materia artística. Empero, aceptaba a un escultor que no tenía el carnet falangista; antes bien, del PSOE, como es el caso de Juan de Ávalos.¹⁰⁴⁰

En cambio, con el arribo de la democracia los gobernantes confirieron la primacía a la adscripción política de los artistas, mientras se dedicaban a especular con teorías estéticas que ya estaban consolidadas y aceptadas en Europa y en el resto del mundo. Esta actitud, que nuestro artista valenciano considera un acto de mediocridad, la relaciona con el pensamiento judío, especulativo y crematístico. La acción de los *lobbies* hebreos ha entrado en colisión con la cultura tradicional europea y ha traído como consecuencia el carácter especulativo del Arte, y no el creativo, porque el judío es un *marchand*, un negociante, y no un productor. Consecuentemente, el arte les sirve a ellos para especular, y no para crear. Por eso, alientan aquellas concepciones estéticas que se prestan a la especulación y en cambio han marginado aquellas otras que son una continuidad de la *poiesis* grecorromana.¹⁰⁴¹

Una razón añadida para admirar a los clásicos de la Antigüedad helénica es el hecho de que los griegos, con independencia de las circunstancias políticas con las que también estaban relacionados, sin embargo supieron transmitir valores eternos, atemporales, por encima de los comitentes y de las miserias del poder.

Empero, no obstante, de ésta Sodoma y Gomorra que es el arte contemporáneo, Salvador Octavio Vicent Cortina salva a un puñado de artífices *justos*. Y es que tenía una elevada opinión sobre la generación post-Benlliure, a la cual se adscribe. Entre los artistas más destacados, nuestro escultor recuerda a

¹⁰⁴⁰ Aunque el emeritense Juan de Ávalos fue un republicano con el carnet número 7 del PSOE de Mérida y sólo estuvo en el Palacio de El Pardo con el General Francisco Franco en una ocasión, sin embargo su nombre ya fue propuesto en una lista que poseía la Junta organizadora de la Bial Hispanoamericana de Arte, a comienzos de la década de los 50. (Cfr. CABAÑAS BRAVO, M.: *La Política Artística del Franquismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. p. 330).

¹⁰⁴¹ Esta afirmación es discutible, pues no se basa en pruebas históricas; pero sí responde al punto de vista de Octavio Vicent, el cual hemos respetado escrupulosamente.

Victorio Macho, Juan Bautista Aduara, Carmelo Vicent, José Capuz, Vicente Beltrán y José Ortells. En la escuela catalana, justo es reconocer a Josep Clará. En su opinión, fue un semillero de artistas muy competentes, aunque las circunstancias políticas españolas les hubieron impedido destacar de un modo extraordinario.

Para concluir este epígrafe, Octavio Vicent reconoce que, durante el franquismo, la Diputación de Valencia hubo tenido un destacado papel en el orbe de la escultura valenciana, merced al otorgamiento de pensionados en Roma. Dado que solamente existía la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y la de San Carlos en Valencia, hubo una destacada pléyade de escultores valencianos que, gracias a la Diputación, estuvieron en Roma. Recordemos a Mariano Benlliure, a su hermano José Benlliure –quien fue director en la Academia de Roma-, a José Capuz, Vicente Beltrán Grimal, y a otros pensionados por las Diputaciones de Castellón y Alicante, como es el caso de José Ortells.

7.11.- SUS VERDADEROS MAESTROS: LAS ESTATUAS. LOS PROFESORES DE OCTAVIO VICENT¹⁰⁴²

Para el escultor valenciano, el término *maestro* va más allá del *magister*, porque él entiende que está asociado a la categoría de *genio, rara avis* en el orbe artístico.

Octavio Vicent reconoce la aportación de sus profesores, que no *maestros*. Como premisa general, podemos afirmar que el artista valenciano siempre sintió una gran admiración por la historia del arte y, en particular, la historia de la escultura.

El primer profesor, evidentemente, fue su progenitor. Pese a que la formación académica de Carmelo Vicent fue más modesta, sin embargo tenía un gran talento natural para el arte de la estatuaria. Si se nos permite parafrasear al jesuita

¹⁰⁴² Este apartado lo hemos incluido en el pensamiento estético por varias razones. En primer lugar, porque pertenece a la entrevista, cuyo contenido versaba, precisamente, sobre el pensamiento estético. En segundo lugar, porque Octavio Vicent otorga una importancia trascendental a las esculturas, sus auténticos *maestros*; aunque recuerde también a sus profesores.

dieciochesco Antonio Eximeno y Pujades, puede afirmarse que Carmelo Vicent fue escultor de nacimiento.¹⁰⁴³ En cambio, Octavio Vicent fue escultor de profesión. Empero, es innegable la impronta profesional de José María Ponsoda Bravo en Carmelo Vicent.

Por el contrario, Octavio Vicent admite haber tenido una sólida formación académica. Su biblioteca contaba con el *Summa Artis* de Pijoan, entre otros, amén de monografías dedicadas a distintos artistas. Recordemos que, como ya hemos apuntado en la biografía, desde su infancia se sintió atraído por las estampas e ilustraciones de los libros de Historia del Arte, las cuales despertaron la pasión de Octavio Vicent hacia la Historia del Arte. Así, su periplo italiano debe entenderse como el cénit de su formación académica.

Recuerda también nuestro escultor, por el destacado papel que adquirió en su vida, al jiennense Don Rafael Láinez-Alcalá, catedrático de la Universidad de Salamanca y antes profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Ambos viajaron mucho por España y Láinez le nutrió de un *corpus* cognoscitivo histórico-artístico. Rafael Láinez Alcalá fue alumno de Antonio Machado en Baeza, y de Elías Tormo en Madrid.

Otro de los ilustres amigos de Octavio Vicent fue el Marqués de Lozoya. La red de colegas de historiadores del arte la amplió incluso a profesores italianos, sobre todo al visitar y comentar las obras en los museos transalpinos.

Pero, por encima de todos ellos, Octavio Vicent considera que sus verdaderos *maestros* fueron las estatuas. Fueron providenciales sus visitas al Casón del Buen Retiro (Museo Nacional de Reproducciones Artísticas), las cuales le permitieron pasar con éxito el examen de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Muy pocos estudiantes de su generación acudían, admirados por las obras *maestras* del clasicismo grecorromano, al Casón, tan solo una media

¹⁰⁴³ Obviamente, el calificativo despectivo del alicantino Eximeno hacia el organista aragonés Pablo Nassarre, <organista de nacimiento y ciego de profesión>, lo hemos tomado aquí solo en el primero de los términos, por supuesto, sin ánimo despreciativo o vituperador. (La famosa frase ya fue recogida por el insigne Marcelino Menéndez y Pelayo. Cfr.: MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo I, Vol.I, Universidad de Cantabria, 2012, p. 1.099).

docena de pupilos. Allí se encontraban las mejores esculturas del mundo reproducidas en escayola, desde el frontón del templo de la diosa Afaia en Egina, o la cabalgata panatinaica y todas las figuras de los frontones oriental y occidental del Partenón. Asimismo, allí se encontraban las mejores estatuas egipcias. Estaban también las *opera magna* del Renacimiento, como por ejemplo el *Moisés* de Miguel Ángel. Es decir, que las esculturas que albergaba el Casón fueron una inmersión conceptual acerca de la historia de la escultura y la estatuaria *per se*. Desgraciadamente, Octavio Vicent lamenta que ese museo haya sido destruido, según él, una de esas manías mercantilistas que no vieron la utilidad didáctica de las reproducciones en escayola; unas teorías que no parten de los escultores, sino de los teóricos, dibujantes o pintores. Llegados a este punto, Octavio Vicent aprovecha para lanzar una filípica en contra de aquellos especuladores que promueven la anticultura y que han manoseado el arte abstracto, a los que, en última instancia, responsabiliza también de la desidia en la que anduvo sumido el Casón del Buen Retiro y que condujo a la diáspora de las obras albergadas en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.¹⁰⁴⁴

La experiencia humana atesora un gigantesco archivo de mimetismos. En la naturaleza misma, muchas leyes, -físicas, biológicas-, implican formas de reproducción y emulación, empezando por la generación misma de las especies que depende de la capacidad de los seres vivos de producir "copias" de sí mismos. Aunque muramos *originales*, nacemos como *copias*.¹⁰⁴⁵ En palabras de Walter Benjamin, "la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción. Todo lo que los hombres han hecho una vez, otros pueden querer volver a hacerlo".¹⁰⁴⁶ Octavio Vicent se sitúa en el polo opuesto a la *práctica apropiacionista* del arte que devalúa todo arte elevado, trascendente y universal a favor de la impureza de la creación. Un gesto nihilista e irónico, tan arraigado en la sensibilidad de nuestro tiempo, de vaciar de contenido las herencias del pasado.

¹⁰⁴⁴ Puestos al habla con el Museo de Escultura de Valladolid, el pasado año 2016, nos reconocieron que tan solo preservaban una parte de las mismas. El destino de las restantes es ignoto.

¹⁰⁴⁵ BOLAÑOS, M.: "La escultura y su doble" En: AA.VV.: *Casa del Sol*. Museo Nacional de Escultura. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p. 13.

¹⁰⁴⁶ BENJAMIN, W.: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

7.12.- ELOGIO DE FIDIAS

Después de los griegos, la escultura ya no se repite. Para Octavio Vicent, Fidias es el mejor escultor de todos los tiempos. Y es que, para el artista valenciano, después de la escultura griega, ya nada es igual. No obstante, el estudio estatuario del cuerpo humano no se agota en Fidias. Por la senda de su helenismo han caminado, -por lo que a la interpretación del cuerpo humano respecta-, otros genios como Donatello, Miguel Ángel y Rodin.

7.13.- MAESTROS ADMIRADOS POR OCTAVIO VICENT EN SAN FERNANDO

Durante el transcurso de su formación académica en Madrid, Octavio Vicent hubo profesado admiración hacia determinados maestros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nuestro escultor, además de seguir el mismo itinerario académico, transitando por Roma, también presenta concomitancias con las obras de estos escultores.

Octavio Vicent recuerda con cariño al catalán Miguel Blay y Fábregas, nacido en Olot en 1878 y fallecido en Barcelona en 1958. La obra del gerundense, al igual que la de Octavio Vicent, se encuentra enmarcada dentro del Mediterraneismo, que en aquellos tiempos estaba relacionada con los artistas del *Noucentisme*. Fue componente del jurado que le concedió la Pensión Piquer en 1935. El olotense Miguel Blay también buscó Roma como fuente de inspiración, a donde se trasladó en 1892. Fruto de su estancia en la Ciudad Eterna, procede la ejecución de una de las obras que le daría mayor fama, titulada *Els primers freds*. Una versión de este grupo en desnudo fue enviada a España y le valió la Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Madrid.¹⁰⁴⁷ En los años de su madurez se dedicó sobre todo a obras monumentales destinadas al ornato de la vía pública, para situarlas al aire libre. Así mismo, el escultor catalán hizo numerosos encargos para Hispanoamérica. Formado

¹⁰⁴⁷ OLIVA PRAT, M.: "La obra del escultor Miquel Blay en el Museo Provincial de Gerona". En: *Racó, revista de Girona*, 1967, pp. 19-23.

en París, Roma y Madrid, Miguel Blay se caracterizó por una factura vigorosa y expresiva, como se puede apreciar en la bella composición titulada *Eclosión* (1908), del Casón del Buen Retiro, que muestra, en dos bellos desnudos idealizados, a una pareja enlazada en un dulce y tierno abrazo de amor, destacando la larga y hermosa cabellera que cubre la espalda de la mujer y la perfección anatómica de los cuerpos. Las mismas características se encuentran en *Hacia el Ideal*.¹⁰⁴⁸ Este escultor transmitió a Octavio Vicent la serenidad y la elegancia.

Entre otros artífices que siguieron estas premisas se encontraban también Josep Clará y Ayats (Olot, 1878 - Barcelona, 1958), Aniceto Marinas (Segovia, 1866-Madrid, 1953), quien se dedicó a los monumentos conmemorativos,¹⁰⁴⁹ y Mateo Inurria (Córdoba, 1867-Madrid, 1924), una generación más próxima a Carmelo Vicent, el cual transmitió a su vástago la admiración hacia estos escultores. Aniceto Marinas, por su parte, se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en Roma, produciendo también obras muy realistas y expresivas y, al mismo tiempo, llenas de sentimiento, características que se pueden observar en *Hermanos de leche*, del Casón del Buen Retiro, que muestra una gran ternura en la composición, labrada con justeza y sobriedad. Mateo Inurria Lainosa realiza una serie de desnudos de gran simplicidad formal y pureza de líneas que le convierten en uno de los precursores de la renovación escultórica española del siglo XX. En 1922, Inurria ingresó como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus obras tienen también una cierta preocupación social. A partir de 1890, se presentó a las Exposiciones Nacionales con obras en las cuales respetaba las características formales de la escultura decimonónica a las que insuflaba una dosis de compromiso social. De hecho, la escultura en yeso titulada *La mina* obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1899. Con la escultura *Forma*, en el Museo del Prado, recibió la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1920. Hizo así mismo monumentos públicos, como el dedicado al dramaturgo Félix López de Vega Carpio, en 1902, y el del pintor Rosales, entre los años 1919 y 1922, ambos

¹⁰⁴⁸ PRECKLER, A.M.: *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Vol.1, Editorial Complutense, 2003, p. 225.

¹⁰⁴⁹ BALLESTEROS ARRANZ, E.: *La escultura del siglo XIX*. Col. Historia del Arte Español num.49. Madrid, Hillares 2013, p. 50.

en Madrid. No descuidó tampoco la presencia en Córdoba, su ciudad natal, como el Monumento dedicado a Gonzalo Fernández de Córdoba, titulado *El gran capitán*, en 1923.¹⁰⁵⁰

Creemos que este arte oficial y clasicista lo heredó Carmelo Vicent durante su estancia en Madrid, mientras la tendencia imaginera procedía de las obras llegadas de Olot que se restauraban en el taller de José María Ponsoda Bravo. Octavio Vicent realizó, al igual que aquellos, monumentos urbanos y de índole social; recordemos el caso paradigmático del Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente.

Otro escultor a tener en cuenta -que Octavio Vicent recordaba- era Eduardo Chicharro Briones, y en dibujo de estatuas el enguerino José Garnelo y Alda (1876-1944), un pintor muy erudito. Este último manifestaba que la Naturaleza sería siempre la madre de toda expresión artística; ella, la que nos rodea y a quien pertenecemos, es la que aportaba al caudal del artista, los elementos de Verdad, Emoción y Armonía, los tres aspectos sustantivos, una premisa seguida por Octavio Vicent. Nuestro escultor tuvo a José Garnelo, Miguel Blay y Eduardo Chicharro como profesores durante el último curso de magisterio de éstos.

7.14.- EL SIMBOLISMO EN LA ESCULTURA

Para Octavio Vicent, Aristide Maillol fue el gran maestro de la escultura simbolista, y buena prueba de su impronta en la estatuaria del escultor valenciano son las tipologías y bocetos que hemos apuntado anteriormente.

Pero no el único simbolista que dejó huella. Octavio Vicent recuerda a Leonardo Bistolfi, escultor y político italiano, principal exponente del simbolismo en Italia. Durante las dos primeras décadas del siglo XX la actividad de Leonardo Bistolfi se extendió incluso a Hispanoamérica. Así, el escultor italiano ejecutó las figuras del

¹⁰⁵⁰ Para profundizar en el estudio acerca de Mateo Inurria Lainosa recomendamos la lectura de dos monografías. Cfr. PANTORBA, B. DE: *El escultor Mateo Inurria. Ensayo biográfico-crítico*. Córdoba, Ministerio de Educación y Ciencia, 1968. (Cfr. ZUERAS TORRENS, F.: *El escultor Mateo Inurria*. Córdoba, Diputación Provincial, 1985).

tímpano del arco de la fachada principal del Teatro Nacional de México. Representó a una ninfa desnuda, *La Armonía*, rodeada por varias alegorías en altorrelieve como las que simbolizaban *El Beso*, *El Dolor* y *La Tristeza*.¹⁰⁵¹ Pero detengámonos en la figura principal del Teatro Nacional de México, hoy Palacio de Bellas Artes, que es *La Armonía*, pues no es una circunstancia baladí. Representa cómo las fuerzas brutales de la Pasión y de la naturaleza, en el caso del arte, acaban dominadas por la serenidad que nace de la armonía.¹⁰⁵²

La relación entre la escultura simbolista y el arte griego, en la personalidad artística de Leonardo Bistolfi se materializó de la siguiente manera: el italiano enaltece las visiones del intelecto y las esperanzas del alma hacia el cielo de la Belleza; siguiendo una senda que habían iniciado los grandes escultores griegos de la Antigüedad.¹⁰⁵³

La admiración que Octavio Vicent sentía por Leonardo Bistolfi es muy fácil de entender, puesto que Bistolfi entiende la Belleza de la escultura griega como un icono simbolista para manifestar la Idea artística y la Belleza, a las cuales, en el caso de *La Armonía*, imbuye de serenidad; esa misma serenidad que Octavio Vicent buscó siempre en su estatuaria. Digamos además que el recuerdo a los clásicos helénicos es imperecedero en la Historia de la Escultura.

La genética simbolista en Octavio Vicent no se acaba aquí. Ya su padre, Carmelo Vicent, realizó las figuras simbolistas de la *Justicia* y la *Prudencia*, así como los relieves alegóricos en las paredes laterales del Salón de Fiestas del Ayuntamiento de Valencia en la década de los años treinta de la pasada centuria vigésima.

Octavio Vicent sintetiza la herencia simbolista en la figura femenina, que al igual que en Maillol, Bistolfi y Carmelo Vicent representa los valores sempiternos del sereno clasicismo mediterráneo. No se nos escapa tampoco que el arte clásico

¹⁰⁵¹ ULLOA DEL RIO, I.: *Palacio de Bellas Artes. Rescate de un sueño*. México, Universidad Iberoamericana 2007, 2º edición. p.94

¹⁰⁵² LABASTIDA, J.: *¿Pueden las aves romper su jaula?*. México, Siglo XXI editores, 2016. p.76.

¹⁰⁵³ Para conocer más a Bistolfi recomendamos la siguiente lectura: BERRESFORD, S.: *Bistolfi, 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista* [cat. exp.]. Florencia, Chiostro di Santa Croce e Palazzo Langosco, Casale Monferrato, 1984.

encajaba muy bien con las pretensiones del arte oficial, especialmente durante los años en que Octavio Vicent se formó académicamente, que venían a coincidir con la era fascista del gobierno español.

7.15.- SUS OPINIONES SOBRE LA VANGUARDIA

Salvador Octavio Vicent Cortina entiende, -como hemos explicado anteriormente-, el arte oficial vinculado al arte tradicional, mientras que la vanguardia actual es fruto de la especulación determinada por la situación política dominante y la mercantilización, y no defiende la continuidad de los auténticos valores plásticos.¹⁰⁵⁴

Un buen botón de muestra son las exposiciones de ARCO, las cuales, según nuestro escultor, están hechas con una finalidad especulativa. A ello han contribuido los medios universitarios y de prensa, que han valorado y encumbrado el arte moderno, sobre todo en la escultura, como aquello que nunca fue. Octavio Vicent considera el arte tradicional como aquél que posee la raigambre más significativa, mientras el contemporáneo manifiesta un vigor comparable a la juventud.

Existe una gran diferencia entre el verdadero artista y el profesional del arte. Este último es vacuo, y su supervivencia depende de los medios que lo han encumbrado, tales como directores de periódico, editores, empresarios y otros intermediarios, encargados de poner a los artistas en relación con los consumidores de arte. Según Tolstoy, el profesionalismo es la causa primera de la difusión entre nosotros de las falsificaciones del arte.¹⁰⁵⁵

El escultor valenciano explica el arte abstracto en la escultura como una lucha entre civilizaciones y culturas. Por un lado, la cultura grecorromana y, por otro, la tradición hebrea a la que se ha sumado la influencia psicológica de Freud. Dado que la religión hebrea es anicónica, este aniconismo ha devenido de alguna manera en

¹⁰⁵⁴ Tal vez resulte superficial, pero es la opinión de Octavio Vicent, la cual hemos respetado *ad pedem literae*.

¹⁰⁵⁵ TOLSTOY, L.: *¿Qué es el Arte?*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1902, p. 135. Op. Cit.

el arte abstracto. Sin embargo, Octavio Vicent se siente heredero de la tradición cultural grecorromana y no está dispuesto a renunciar al hecho de que el arte figurativo deje de ser la representación del cuerpo humano. No por ello, Octavio Vicent renuncia a la libertad artística, que no al libertinaje, entendido éste como prostitución del arte. Por este motivo, preserva el Arte Clásico, que él considera *bueno*, al cual reinterpreta. Octavio Vicent critica aquellos movimientos anticulturales que han supuesto un retroceso, y las opone a todas aquellas culturas que se han mantenido fieles a la naturaleza y al medio que las ha propiciado, incluyendo las indígenas.

Tal vez aquí venga a colación la máxima de León Tolstoy sobre la ininteligibilidad del arte actual: si el arte de nuestro tiempo es incomprendible para las masas, no es porque sea arte bueno, sino porque es arte malo, o porque no tiene nada de arte.¹⁰⁵⁶

Y, por eso, Octavio Vicent reivindica que el verdadero artista no es fruto de las élites sociales, sino de la humildad, que lejos de desarrollar en su estilo una técnica complicada y artificial que exige gran pérdida de tiempo, se le pedirá tan solo, claridad sencillez y sobriedad; cosas que no se adquieren por una preparación mecánica, sino por la educación del gusto. Al igual que Tolstoy, nuestro escultor defiende que el verdadero artista no buscará ser oscuro, complicado, enfático, sino breve, claro y sencillo.¹⁰⁵⁷

El ámbito y la fuente de la que debe beber el artista, lejos de acudir a la elucubración mercantilista del arte contemporáneo, radica en su propio legado cultural y geográfico, que, en este caso, es la cuenca mediterránea. Si ésta posee una rica herencia, Octavio Vicent se pregunta: ¿por qué íbamos a renunciar a ella? ¿Es que tantos siglos de tradición están equivocados?.

En una categoría estética superior, Octavio Vicent defiende que es menester salvaguardar lo *bueno*, esto es, seleccionar aquello que nos permita evolucionar a

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*, p. 115

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 222-229.

estadios superiores, nunca a un paso atrás. Esta preocupación por la naturaleza, compartida por la ciencia, finalmente será valorada por aquéllas corrientes artísticas de vanguardia que reniegan de ella.

Y es que la Antigüedad nunca hubo sido una época cualquiera de la cultura europea. Antes bien, constituye un signo de identidad, un *tema-río*, una corriente poderosa que se ensancha a medida que se aleja de su origen y con que se han identificado sucesivas generaciones de artistas como eruditos y aficionados en un regreso constante y periódico cuyo rimo ha estado marcado por la continuidad, la imitación, la distancia o el estudio.¹⁰⁵⁸ Como dijo A. Warburg, "toda época tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece".¹⁰⁵⁹ A lo largo de la Historia del Arte, los artistas han salido al encuentro de los valores griegos y romanos para reinventarlos y entrelazarlos con nuevas interpretaciones y significados. Tanto que muchas veces, "ser antiguo" fue, para un hombre culto, la mejor manera de "ser moderno". Y aunque es cierto que hacia mediados del siglo XIX la Antigüedad perdió su autoridad prescriptiva y la tradición grecolatina dejó de ser el único mundo a imitar, la fecundidad de lo clásico ha seguido actualizándose con una apertura de horizontes y, a veces, con una falta de respeto que esconde, cuando se ha sabido ver, la más sensible de las admiraciones. En cierto modo, puede decirse, como defendió Pontiggia, que los antiguos nunca han dejado de ser "contemporáneos del futuro".¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁸ BOLAÑOS, M.: "Una musa blanca. Tradición de la copia y supervivencia de los antiguos" En: AA.VV.: *Casa del Sol*. Museo Nacional de Escultura. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, p.49

¹⁰⁵⁹ WARBURG, A.: El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid, Alianza, 2005, p. 17

¹⁰⁶⁰ BOLAÑOS, M.: "Una musa blanca. Tradición de la copia y supervivencia de los antiguos" En: AA.VV.: *Casa del Sol*. Museo Nacional de Escultura. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013 p. 51.

8.- CONCLUSIÓN

En el Arte del siglo XX hubo dos grandes tendencias, que pueden resumirse bajo los siguientes epítetos: Tradición y Modernidad. Así como en la Música la irrupción de la Vanguardia, -uno de cuyos máximos exponentes fue Arnold Schönberg y su dodecafonismo, a partir de 1910-, no supuso el cercenamiento de la tradición tonal heredada de Richard Strauss y Gustav Mahler, proseguida, entre otros muchos, por uno de los discípulos de éste último, Otakar Ostrcil; en la Escultura la irrupción de la Vanguardia antifigurativa tampoco implicó la extinción de la tradición figurativa clasicista que arrancaba en la estatuaria francesa y el Modernismo catalán, a los que se agregó la nueva escultura italiana y la óptica un tanto *indigenista*, racial, de artistas españoles como Victorio Macho, Mateo Inurria y Julio Antonio.

Octavio Vicent, de manera estética similar al rumbo emprendido por el checo Otakar Ostrcil, optó por el segundo camino; esto es, el mantenimiento de la tradición. Empero, el término *traditio* debe entenderse, por lo que a la escultura de Salvador Octavio Vicent Cortina respecta, *sensu lato*. Porque "tradición" no significa copiar servilmente los modelos del pasado, y reproducirlos de manera mecánica, por puro oficio, y con una finalidad meramente lucrativa. El concepto de tradición en la estatuaria vicentina supone un *aggiornamento*, una puesta al día de los valores clásicos que Octavio Vicent y otros muchos escultores consideraron eternos. En suma, para ellos, se trató de la Verdad artística, aplicada, eso sí, al contexto histórico en el que les tocó vivir.

Sí. Octavio Vicent resume perfectamente el *Zeitgeist* hegeliano de buena parte del siglo XX, en donde la reinterpretación clásica fue un catalejo azoriniano para balbucear en la cultura mediterránea e hispánica, tras el espíritu de la

Generación del 98 y la reflexión de Ángel Ganivet así como, posteriormente, Miguel de Unamuno. Es innegable que esta introspección de las esencias hispánicas fue maridada con el ideario fascista que venía de *Mittel Europa*.

Pero sería injusto y hartito simplista etiquetar a Octavio Vicent como un escultor fascista o franquista. Y es que el artista valenciano no puede parangonarse, ni por asomo, a Hermann Albert Speer, el arquitecto nazi de Adolf Hitler. Ciertamente es que Octavio Vicent es uno de los más destacados escultores de la España del régimen del General Franco. Sin embargo, aunque nuestro artista fuese contemporáneo de la dictadura fascista, el mensaje que nos transmite Octavio Vicent está mucho más entroncado con la búsqueda sincera de las esencias *tolstoyanas* en el Arte, que en el caso de nuestro escultor aunan el clasicismo mediterráneo y las aportaciones de la escultura española.

Su admiración por las copias en escayola de las obras maestras de la Historia de la Escultura que se albergaron en el Casón del Buen Retiro nos deja entrever la quintaesencia de su credo estético y artístico. La máxima de Baltasar Gracián, "*más vale quintaesencias que fárragos*", fue entendida por Octavio Vicent en su producción escultórica como la búsqueda de una Verdad quintaesenciada a través de la Historia de la Escultura, y dicho credo lo halló en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, al reencontrarse con los clásicos de la Escultura. Allí estaba la esencia, libre de fárragos y aditamentos anecdóticos, superfluos y pictoricistas. Como buen escultor, que no diseñador de esculturas, por sus manos transitaron la calidad de los bajorrelieves asirios y egipcios; el humanismo figurativo grecorromano; el tratamiento románico de materiales duros y permanentes, como el granito de Borriol y la caliza; la idealización clásica renacentista, sincera, tratada en medios sin mácula, como el mármol de Carrara; las nociones estéticas de *commuovere e convincere* lomazzianas aplicadas al Barroco, -que acarrearán esa sinceridad de la escultura de Vicent-, así como también la visión barroca de los monumentos públicos, urbanos, en donde se combinan el agua, la vegetación y la escultura, y que son herederas de las fuentes y monumentos públicos de Bernini; el delicado tratamiento naturalista, menudo, visible en los cabellos que trabajaba sin efectismos, al igual que Rodin; la sintonía con la mujer mediterránea de Aristide

Maillol, Josep Clará y Ayats y Josep Llimona; el mayestatismo quintaesenciado y robusto, un tanto heroico y rudo, de Julio Antonio y de Victorio Macho; los contornos descarnados de Iván Mestrovic, de Marino Marini, Giacomo Manzú y Arturo Martini; la función icónica, simbólica, de Leonardo Bistolfi, entendida bajo la noción cartesiana de que la escultura educa, -es decir, transmisora de valores-; y la dulzura y elegancia imaginera de Ponsoda y de su propio padre, Carmelo Vicent.

Cuando Arnold Schönberg sacó a la luz su *Pierrot Lunaire*, Serguéi Prokófiev manifestó: "*Aún quedan muchas cosas por hacer en la tonalidad de Do Mayor*". Expresado de otro modo: al sistema tonal tradicional le quedaba mucho por decir. Y el futuro le dio la razón al músico ruso, puesto que surgieron corrientes estéticas en el afelio del sistema tonal, como es el caso del Minimalismo, tan en boga hoy en día. ¿Por qué, entonces, renunciar a la tradición de la Historia de la Escultura? Esta fue la perspectiva estética de Octavio Vicent. Y es que al arte figurativo aún le quedan muchas cosas por decir. Es probable que en el futuro existan también otras corrientes estéticas, escultóricas, en el afelio de la tradición figurativa.

En la búsqueda de su Santo Grial particular, Octavio Vicent entendió que éste no se encontraba en los postulados estéticos de la Vanguardia. Antes bien, al contrario, llegó a pensar que la Vanguardia era un falso cáliz, mediatizada por el mercado artístico y la especulación, amén del alejamiento del arte creado con las manos del escultor y del sentido táctil de la Escultura, que tanto reivindicó nuestro artista.

No se puede negar que Octavio Vicent fue un artista honrado. Honrado, porque llevó al arte del cincel y de la maza aquello que consideraba su Verdad artística. Honrado, porque nunca se consideró un creador, y rebajó la categoría de la *poiesis* a la reinterpretación y preservación de la tradición, acomodada, eso sí, al tiempo que le tocó vivir. Honrado, porque él ni tan siquiera se consideró un maestro, sino un docente de la Escultura; puesto que los verdaderos maestros, según sus propias palabras, son las esculturas mismas.

¿Cuál ha sido la aportación de Salvador Octavio Vicent Cortina a la Historia de la Escultura española y valenciana? ¿Qué papel ha desempeñado en la Historia del Arte?.

En el orbe de la estatuaria valenciana hay una magnitud de valor absoluto, incontestable: Salvador Octavio Vicent Cortina es el escultor que más conjuntos monumentales urbanos nos ha legado en la ciudad de Valencia, por delante de Mariano Benlliure o José Capuz. Y su proyección en este terreno adquiere una dimensión transversal. A él recurrieron instituciones públicas, -edilicias, académicas-, privadas, -caritativas, religiosas, ora del clero secular ora del regular-, medios de prensa, -incluso de la prensa musical-, e incluso particulares, ora comercios ora encargos privados.

Más allá del *limes* del *cap i casal* valentino, Octavio Vicent se prodigó por el ámbito regional de la Comunidad Valenciana. También en este terreno tuvo comitentes muy variopintos que evidenciaron su popularidad y sus buenos contactos, ya en instituciones religiosas eclesiásticas y conventuales, -especialmente la Orden del Carmelo-, cofradías de la Pasión, consistorios públicos y empresas privadas bancarias, así como los encargos particulares. Su labor como artista fallero, aunque no debe menospreciarse, es epigonal.

En el solar hispano, ya peninsular, ya insular, dejó su presencia en numerosas ciudades y localidades, desde Madrid hasta Palos de Moguer, Villanueva de los Infantes o Sobradillo, o en la isla de Tenerife, si bien en este caso se trata atribuciones. A él recurrieron casas consistoriales, instituciones eclesiásticas, cofradías y particulares.

Sus trabajos escultóricos alcanzaron incluso las Américas: la imaginería religiosa en Colombia, Venezuela, los retablos en Nicaragua, los bustos en Puerto Rico, y las colecciones privadas en Estados Unidos.

Pero *el hábito no hace al monje*. Esto es, el hecho de que un escultor reciba numerosos encargos no necesariamente significa que sea un buen artista. Empero, no obstante, siguiendo el razonamiento aristotélico, toda causa produce un efecto.

La lógica del Estagirita es, en este caso, aplastante, puesto que Octavio Vicent fue un escultor de una gran calidad artística, y ello fue la causa que tuvo como efecto los numerosos encargos que hubo recibido.

Justo es reconocer que su condición de artista figurativo le abrió la puerta a numerosos encargos, especialmente en el orbe imaginero. De hecho, el propio escultor reconoce que, respecto a sus tallas hispanoamericanas, era él un artista idóneo para resolver aquellos encargos religiosos; ya que respetaba la tradición, una enseñanza que provenía de su herencia paterna.

Sin embargo, el principal hallazgo artístico de Octavio Vicent, el corazón de su *corpus* escultórico, radica en su aportación al modelado femenino. Y, detrás de las bambalinas de la fémica, se esconde el verdadero mensaje de nuestro artista: su amor por la naturaleza y sus formas; esto es, el modelado al natural. Su obra es auténtica, buena y verdadera porque persigue las formas curvas, orgánicas, aquellas vinculadas a los seres vivos y, en suma, al ser humano. Este es el sentido del Humanismo de Octavio Vicent. Un modelado franco que, en el caso de la mujer, no esconde la sensualidad, pero que trasluce alma, sinceridad y honradez, por lo que a los principios de la Naturaleza respecta. Acaso por eso sea un gran admirador de la escultura grecorromana, renacentista, y de los modernistas catalanes. Mas su respeto a la Naturaleza le viene dado desde la cuna. En su seno familiar se aunaron la profesión de labrador de su abuelo y del escultor de su padre. Por ende, el contacto con la tierra hizo de la terracota su primer material. La semilla de su progenitor germinó en su hijo a través no sólo de la imaginaria, sino además del mundo clásico. Fue su padre, Camelo Vicent, quien le abrió la puerta, en primera instancia, al Humanismo. Su paso posterior por el Casón del Buen Retiro, su ulterior viaje a Italia y su admiración por los modernistas catalanes le permitieron ahondar en el desnudo femenino como síntesis de los valores plásticos mediterráneos. Y es que Octavio Vicent encontraba en la Mujer el *Sancta Sanctorum* de la cultura clásica del *Mare Nostrum*. Al igual que Wolfgang Amadeus Mozart, cuando componía sus sinfonías, quien las hacía para sí mismo, y por tanto eran de consumo interno, Octavio Vicent modelaba desnudos femeninos libres del determinismo de los encargos y de los comitentes, sabiendo que esos desnudos femeninos eran para su

propia delectación estética, para consumo interno del propio escultor. Estos paralelismos argumentales que estamos trazando entre la Música y la Escultura no son en absoluto gratuitos, baladíes. Ha menester recordar que Octavio Vicent fue yerno del Maestro Palau, quien, a lo largo de su producción musical buscó siempre la Belleza en los cánones de los clásicos, mediterráneos. Es probable que sus luengas conversaciones que sostuvo nuestro artista con su suegro contribuyesen aún más a ahondar en su Verdad artística: un escultor mediterráneo cuya esencia se fundamentaba sobre los clásicos y que encontró en la representación del desnudo femenino su mejor exponente.

A guisa de estrambote final podemos concluir afirmando que Salvador Octavio Vicent Cortina fue uno de los representantes más destacados de la renovación figurativa clasicista del siglo XX en la Historia de la Escultura española. Con él se cumplió la profecía de León Tolstoy acerca del Arte en el futuro: elaborado por personas sencillas, una *poiesis* sincera y sin ornamentos vacuos, excesivamente intelectualizados. Y el mejor camino para ello es ser *clásico* para ser *moderno*.

Y no tenemos nada más que decir.

9.- BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *El Monumento a Jaime Chicharro*. Boletín de la Agrupación Burrianaense de Cultura. Burriana, 1960.
- AA. VV.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Tomo XII, Mas Ivars Editores, Valencia, 1973.
- AA. VV.: [Cat. Exp.] *Museo de Escultura Octavio Vicent*. Jijona, enero de 1982.
- AA.VV. (RECUENCO, J., Coord.): *Diez años después. X Aniversario de la llegada a Cuenca de la imagen de la Santa Cena*. Cuenca, Zaquizami, Col. Lo Divino y lo Humano, 1995.
- AA. VV.: *Llibre dels Fets de Jaume I*. Catarroja / Barcelona, Afers, 1995.
- AA. VV.: *Encontre de Tendències*. [Cat. exp.]. Alacant, Llotja del Peix; Valencia, Reales Atarazanas. Valencia, Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la Comunitat, 1997.
- AA. VV.: *La luz de las imágenes*. [Cat. exp.]. Valencia, Generalitat Valenciana – Arzobispado de Valencia, 1999.
- AA. VV.: *Walkyria. Modelo de referencia en la etapa formativa*. [Cat. exp.]. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- AA.VV.: *Octavio Vicent, escultor*. [Cat. exp.]. València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i Museu de Belles Arts de València, 2000.
- AA. VV.: "Las técnicas artísticas". En: *La Colección Thyssen-Bornemiza*, Madrid. Akal, 2005.
- AA.VV. (PONS ALÓS, V. y CRUSELLES, J. M., Coord.): "Xàtiva en la Edad Media". En: *Historia de Xàtiva*. València, Universitat de València, 2006.
- AA.VV.: *Arquitectura y Artes Figurativas. La Poble de Vallbona: Historia, Geografía y Arte*. Valencia, Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, 2011.
- AA.VV.: *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

-
- AA.VV.: *Santa Fe de Antioquia*. Colección Pueblos Patrimonio de Colombia, ISBN: 978-958-99726-6-3.
 - ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*. Valencia, Proip, S.A, 1988.
 - ÁGRED A PINO, A. M.: "Indumentaria religiosa". En: *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, nº 17, Zaragoza, 2011.
 - ALMAGRO GORBEA, M.J.: Catálogo del Arte Clásico. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, 1984.
 - ALMAGRO GORBEA, M.J.: *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993.
 - ALMAGRO GORBEA, M.J.: Catálogo del Arte Medieval Cristiano. Madrid, Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.
 - ALMAGRO GORBEA, M. J.: Mitología Clásica. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Departamento Didáctico. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dirección General de Bellas Artes, 2002.
 - ALMAGRO GORBEA, M.J. y DIAZ LOPEZ G.: Algunos estatuarios de los siglos XV al XVII. Museo de Reproducciones Artísticas. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección General de Bellas Artes, 2004.
 - AGRAMUNT LACRUZ, F.: Diccionarios de Artistas Valencianos del siglo XX. Tomo III. Valencia, Albatros, 1999.
 - AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Artistas valencianos del siglo XX*. Valencia, Diputación de Valencia, 2000.
 - ALCARAZ, A.: *Walkyria. Modelo de referencia en la etapa formativa*. [Cat. exp.]. Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles / Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
 - ALIX TRUEBA, J.: Escultura española 1900-1936 [cat. exp.]. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
 - ALVAREZ RODRÍGUEZ, M.: "Madrid recupera la cultura universal. Monumentos con espíritu conciliador y restitución de la memoria colectiva". En: *El Viso*, nº 73, 1982.
 - ANDRÉS FERREIRA, M. *Plaza Mayor, 1942-1982. Fallas en el corazón de la ciudad*. Valencia, Junta Central Fallera, 2008.
 - APARICIO OLMOS, E. M.: *La imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, Tipografía Colón, 1978.

-
- ARA FERNÁNDEZ, A. y BAZÁN DE HUERTA, M.: "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España". *De Arte*, 9, León, Universidad de León, 2010.
 - ARIÑO VILLARROYA, A.: *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona, Anthropos, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Cooperación Cultural, 1992.
 - ARIÑO VILLARROYA, A.: Los escultores del fuego. Aproximación a la historia del Gremio de Artistas Falleros de Valencia. Valencia, Diputación de Valencia, 1993.
 - BALCELLS RIBA, M.: "Neurología. Comunidad Valenciana. Orígenes". *LXVI Reunión Anual Sociedad Española de Neurología*. Valencia, 18-22 de noviembre de 2014.
 - BALLESTEROS, J. M.: Discurso leído en el Acto de Inauguración del busto del monge (sic) benedictino Pedro Ponce de León en el Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos de Madrid. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos, 1866.
 - BALLESTEROS ARRANZ, E.: *La escultura del siglo XIX*. Col. Historia del Arte Español nº 49. Madrid, Hillares 2013.
 - BÁÑEZ, D., O. P.: *Comentarios inéditos a la tercera parte de Santo Tomás*. Tomo I, Salamanca, CESIC, Biblioteca de Teólogos Españoles, Vol. 16, 1951.
 - BAÑOS, F.: "Retablo de la Parroquia Arciprestal de Nuestra Señora de la Asunción de Jijona. Obra de Octavio Vicent". En: *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1995.
 - BARREIRO RIVAS, X. L.: *La España evidente*. Ediciones Nobel, Oviedo, 2014.
 - BATLLORI, M.: La Universidad de Valencia en el ámbito cultural de la Corona de Aragón. Valencia, Universitat de València, 1999.
 - BAZÁN DE HUERTA, M.: "La escultura monumental de Enrique Pérez Comendador". En: *Nova - Arte*, Vol. XXX, 2010.
 - BELL, C.E. (Ed.): *Encyclopedia of the World's Zoos*. Vol.3. Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2001.
 - BENJAMIN, W.: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.
 - BERENGUER PALAU, L.: *Artistas valencianos contemporáneos*. Vol. I. Valencia, Archival, 1995.

-
- BERRESFORD, S.: *Bistolfi, 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*. [Cat. exp.]. Florencia, Chiostro di Santa Croce e Palazzo Langroscio, Casale Monferrato, 1984.
 - BERTI, L., CHECCHI, A., NATALI, A.: *Donatello*. Florencia, Giunti Editore, 1986.
 - BLASCO CARRASCOSA, J. A.: *La Escultura Valenciana en la Segunda República*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 1988.
 - BLASCO CARRASCOSA, J. A.: "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". En: AA. VV. (DE LA CALLE, R., coord.): *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol. 1. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
 - BLASCO CARRASCOSA, J. A. "Una aproximación a la trayectoria escultórica de Octavio Vicent". En: AA.VV. (De la Calle, R., dir.), *Memoria Académica 2013-2014*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014.
 - BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. (Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo). La Laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas Artes, nº 40, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.
 - BOLAÑOS, M.: "La escultura y su doble" En: AA.VV.: *Casa del Sol*. Museo Nacional de Escultura. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
 - BOLAÑOS, M.: "Una musa blanca. Tradición de la copia y supervivencia de los antiguos" En: AA.VV.: *Casa del Sol*. Museo Nacional de Escultura. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
 - BONET SALAMANCA, A.: *Escultura Procesional en Madrid*. Madrid, Eneida, 2009.
 - BORROMEO, A.: "El pontificado de Alejandro VI: corrientes historiográficas recientes". En: *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia III*. Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, vol. II, 1995.
 - BOURGEOIS, H., SESBOÛE, B., y TIHON, P. (SESBOÛE, B., S. J., dir.): *Historia de los dogmas. Tomo III. Los signos de la Salvación*. París, Desclée, 1995.
 - BUISEL, M. D.: "Las Sibilas de San Telmo". En: *Auster*, nº 15, 2013.
 - BUENO CAMEJO, F. C.: *Música i crítica a Gandía (1881-1936)*. Gandía, Ajuntament de Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2002.

-
- BUENO CAMEJO, F. C.: "Serrano, o el melodismo del género chico", prólogo del libro: BLASCO MAGRANER, J. S.: *José Serrano y la plenitud de la zarzuela*. La Laguna, Tenerife, Cuadernos de Bellas Artes, nº 40, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015.
 - BUENO TÁRREGA, B.: *La Mare de Déu dels Desamparats. Un relato periodístico de la Patrona de Valencia a través de Las Provincias*. Valencia, Federico Doménech, 1993.
 - BURGOS BORDONAU, E.: "Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España"- En: *Revista Complutense de Educación*, vol.16 num.1, Madrid, 2005.
 - CABAÑAS BRAVO, M.: *La Política Artística del Franquismo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
 - CAMPS, T. y PORTELL, S. (eds.): *Les cartes del escultor Enric Casanovas*. Barcelona, Universitat Autònoma, 2015.
 - CARCEL ORTÍ, V.: "Notas y documentos sobre Benlliure y su estatua del patriarca Ribera". En: *Archivo de Arte Valenciano*, nº 34, 1963.
 - CARISIO, M.: *Enseñando a perdonar*. Escolapios, 1936. Publicaciones ICCE. Madrid, 1995.
 - CARMONA MUELA, J.: *Iconografía de los santos*. Madrid, Ediciones Istmo, Colección Fundamentos, nº 214, 2003.
 - CARMONA MUELA, J.: *Iconografía Cristiana*. Madrid, Akal, 2010 (primera reimpresión).
 - CARPIO GUTIERREZ, M. C. y PUIG LÓPEZ, M.: *XXV Aniversario de la Hermandad del Divino Costado de Cristo*. Valencia, Hermandad del Divino Costado de Cristo de Torrent / Diputació de València, 2013.
 - CARVAJAL GONZÁLEZ, H.: "Santiago Peregrino". En: *Revista digital de iconografía medieval*. Vol VII, nº 14, 2015.
 - CASTRO OURY, E.: *La República y la Guerra Civil Española*. Madrid, Akal, 2000 (2ª edición).
 - CELLINI, B.: *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. (Trad. Esp.: Juan Calatrava Escobar). Torrejón de Ardoz, Akal, 1989.
 - CHEVILLOT, C.: *¿Olvidar a Rodin?. Escultura en París, 1905-1914*. [Cat. exp.]. Madrid, Mapfre, 2009.
 - CLIMENT BONAFÉ, A.: *Guía de la Seu*. Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María, 2000.

-
- COMES, V.: *En el filo de la navaja: Biografía política de Luis Lucía Lucía, 1888-1943*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
 - CUETO, A.: "Carta al cielo de Juan Ramón Jiménez". En: *Revista de la universidad de México*, nº 67, septiembre de 2009, UNAM.
 - DE ARCE Y CACHO, C.: *Conversaciones sobre Escultura*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997.
 - DE ARRIBA CANTERO, S.: "San José". En: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10. Universidad de Valladolid, 2013.
 - DE LAS HERAS ESTEBAN, E.: *La escultura pública en Valencia: estudio y catálogo*. Tesis Doctoral, inédita. Valencia, Universitat de València, 2003.
 - DELGADO NAVALPOTRO, N.: *El hueco como herramienta del trabajo escultórico: la presencia del vacío en la escultura*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
 - DEL REY FAJARDO, J y GONZÁLEZ MORA, F.: *Los jesuitas en Antioquia 1727-1767. Aportes a la historia de la cultura y el arte*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
 - DE PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948.
 - DIAZ PATIÑO, G.: "Imagen y discurso de la representación religiosa del Sagrado Corazón de Jesús". En: *PLURA, Revista de Estudios de Religiao*, Vol. I, nº 1, 2010.
 - DIONISIO VIVAS, M. A.: *El cardenal Isidro Gomá y la Iglesia Española en los años treinta*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Tesis Doctoral, 2010.
 - DOCAMPO CAPILLA, F. J.: "La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica: nuevas consideraciones". En: *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*. (LACARRA DUCAY, M. C., coord.) Zaragoza, IFC, 2012.
 - DUQUE, A.: *El mito de Doñana*. Madrid, Ministerio de Educación, 1977.
 - DUTHEL, H.: *Opus Dei. Prelatura Personal Opus Dei*. Roma, Church of Our Chapel, IAC Society, 2015, segunda edición.
 - DUPONCHELLE, J.: *Manual del fundidor de metales*. Barcelona, Gustavo Gili, 1942, 2ª edición.
 - DURÁN GUDIOL, A.: *Los obispos de Huesca durante los siglos XII y XIII*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1994.

-
- EDWARDS, W.D., GABEL, W.J. Y JHOSMER, F.E.: "Flagelación y crucifixión en la tradición romana". En: *JAMA*, vol. 255, nº 11, 21 de marzo de 1986.
 - ELIPE SORIANO, J.: "Fernando Sánchez de Castro desde la cronística: Política mediterránea y rebelión de un hijo bastardo de Jaime I". En: *Aragón en la Edad Media*, XXIV, 2013.
 - ELVIRA BARBA, M.A.: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008.
 - ESCRIVÁ DE BALAGUER, J. M.: *Camino*. Madrid, Instituto Histórico José María Escrivà, Ediciones Rialp, 2004.
 - ESPASA, M. T.: "Crónica de un viaje en torno a la obra de Octavio Vicent". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
 - ESTEBAN LORENTE, J. F.: *Tratado de Iconografía*. Madrid, Istmo, 2002.
 - FEBRER ROMAGUERA, M. V.: *Ortodoxia y humanismo. El estudio General de Valencia durante el rectorado de Joan de Salaya (1525-1558)*. Valencia, Universitat de València, 2003.
 - FELIPO ORTS, A.: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*, Valencia, Universitat de Valencia, 1993.
 - FELIPO ORTS, A. y MIRALLES VIVES, F.: *Colación de grados en la Universidad Valenciana foral. Graduados entre 1580-1611*, Valencia, Universitat de València, 2002.
 - FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, A.: *Alejandro VI y los Reyes Católicos. Relaciones político-eclesiásticas. (1492-1503)*, Edizioni Università della Santa Croce (Dissertationes Series Theologica, XVI), Roma, 2005.
 - FERRANDO DE KURZ, C.: "Tipología y símbolos en la iconografía de Sancta Maria dels Ignoscens", *Saitabi*, nº 29. Valencia, Facultad de Geografía y Historia, Universitat de València, 1979.
 - FERRER BARRERA, G.: *Miguel Sopó Duque, escultor. Vida y obra*. Bogotá, Ediciones Visuales Dar, 2004.
 - FERRER BENIMELI, J. A., (Coord.): "La masonería en la España del siglo XVIII. *Symposium Internacional de Historia de la Masonería Española*. (17 al 20 de abril de 1995). Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, Cortes de Castilla la Mancha, Ministerio de Educación y Ciencia, 1996.
 - FERRERO MOLINA, V.: "Octavio Vicent, Escultor". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

-
- FERRERO OLMOS, V.: Monumentos a valencianos ilustres en la ciudad de Valencia, Valencia, edición del autor, 1987.
 - FERRERO PUNZANO, V.: “Vestir la talla 42 no está mal”. En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
 - FERRIS, J. L.: “El hombre que acariciaba las estatuas”. En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
 - FLYNN, T.: *El cuerpo en la escultura*. Madrid, Akal, 2002.
 - FOGELQUIST, D. F.: *Juan Ramón Jiménez*. Michigan, Twayne Publishers, Universidad de Michigan, 1976.
 - FRANCO CRESPO, A.: *100 masones. Su palabra*. Ecuador, ELAPLEPH.com. 2010.
 - FRANZINELLI, M.: *Il Duce proibito: le fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*. Milán, Mondadori, 2003.
 - FURIÓ DURANDO: *Grecia Antigua. El Alba de Occidente*. Barcelona, Ediciones Folio, 1997.
 - GALERÍA ARTS: *Muestra de escultura valenciana*. [cat. exp.]. Valencia, Galería Arts, 1974.
 - GALIANA CARBONELL, F.: “Los tres altares mayores habidos en la Iglesia Arziprestal de Jijona”. En: *Programa de las Fiestas de Invierno*. Xixona, Asociación Cultural y Festera de Heladores, 1993.
 - GARCÍA-OSUNA, C.: *Octavio Vicent. La serena belleza*. Col. Escultores Valencianos. Valencia, Vicente García Editores, 1986.
 - GARÍN ORTÍZ DE TARACO, F. M.: “Crónica académica”. Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1963.
 - GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Historia del Arte de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978. Segunda Edición, 1999.
 - GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Mi siglo XX. Memorias*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
 - GARNERIA, J.: “Arte Actual”. En: PRATS RIVELLES, R. (Ed.): *Plástica valenciana contemporánea*. Valencia, Promociones Culturales del País Valenciano, 1986.

-
- GASCÓN, L.: “Cómo se gestó la construcción de los Túneles del Tibidabo”. En: AA.VV.: *Doctor Luís Pérez Pardo: el geógrafo*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Col·lecció Homenatges, nº 27, 2005.
 - GAYA NUÑO, J. A.: *Ars Hispaniae. Arte del siglo XX*. Vol. XXII. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958.
 - GIL FERNÁNDEZ, L.: *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*. Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos, 2003.
 - GIL SALINAS, R. y PALACIOS ALBANDEA, C.: *El ornato urbano. La escultura pública en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000.
 - GIL TOVAR, F.: *El arte colombiano*. Bogotá, Plaza & Janés, 2002.
 - GIMILIO SANZ, D.: “José Vergara Gimeno y la retratística valenciana en el siglo XVIII”. València, Universitat de València, *Ars Longa*, nº XII, 2003.
 - GOMEZ MOLINA, J.J.; CABEZAS, L. y BORDES, J.: *El manual de Dibujo; estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2001.
 - GÓMEZ MOLINA, J.J.: *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Cátedra, 2006.
 - GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M.P. Y CALVO POBLACIÓN, G.F.: “Ponce de León y la enseñanza de los sordomudos”. En: *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días*. XV Coloquio de Historia de la Educación. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2009.
 - GRACIA BENEYTO, C.: *Las Pensiones de Escultura y Grabado de la Diputación de Valencia*. Valencia, Alfons El Magnànim, IVEI, 1987.
 - HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R.: *Aspectos estructurales formativos y significativos del canon de proporciones en la escultura*. Tesis Doctoral. Universidad de La Laguna, La Laguna (Tenerife), 1993.
 - HERRADÓN FIGUEROA, M. A.: “Reinaré en España. La devoción al Sagrado Corazón de Jesús”. En: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Vol. LXIV, nº 2, julio-diciembre 2009.
 - HURTADO PÉREZ, P.: *Ayuntamiento y familias cacerenses*, Cáceres, Tipografía, encuadernación y librería de Luciano Jiménez Merino, 1918.
 - INFIESTA MONTERDE, J. M., y CHINCHILLA, P.: *Un siglo de escultura catalana*. Barcelona, Ediciones Aura, 1975.
 - ÍÑIGUEZ HERRERO, J. A.: “La iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia Latina”. En: *Scripta Theologica*, nº 30, 1998, vol. 2, p. 576. Pamplona, Facultad de Teología, Universidad de Navarra.

-
- JIANOU, I.: *Constantin Brancusi*. Paris, Ed. Arted, 1963.
 - JIMÉNEZ, J. R.: *Diario de un poeta recién casado: (1916)*. Vol. 3. Madrid, Calleja, 1ª ed., 1917.
 - JIMÉNEZ, J. R.: *Platero y Yo*. Sevilla, Facediciones, 2012.
 - JUNTA CENTRAL FALLERA: *Libro Fallero del año 1945*. Valencia, marzo 1945.
 - JUNTA CENTRAL FALLERA: *Libro Fallero del año 1947*. Valencia, Ediciones Cid, marzo 1947.
 - JUNTA CENTRAL FALLERA: *Libro Fallero 75 Aniversario*. Valencia, Imp. Romeu, 1949.
 - LABASTIDA, J.: *¿Pueden las aves romper su jaula?*. México, Siglo XXI editores, 2016.
 - LABORDA YNEVA, J.: *Guía arquitectónica de Teruel*. Teruel, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996.
 - LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española. De los siglos I al XVIII*. Tomo I. Valladolid, Maxtor, 2012.
 - LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. V.: *Estética y Teoría de la Arquitectura en los Tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC - Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
 - LLEÓ DE LA VIÑA J.: *Protección del Medio Ambiente*. Madrid, B.A.C., 1982.
 - LIBBY, S.: "Wallingford, then and now". En: *The Rotarian*, Vol. 140 nº 2, febrero de 1982.
 - LÓPEZ CHUHURRA, O.: *Qué es la escultura*. Buenos Aires, Editorial Columba, Colección Esquemas nº 69, 1967.
 - LÓPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, G.: "Los Caprichos de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la Razón". En: *Sans Soleil*, nº 2, 2008.
 - LÓPEZ GÓMEZ, J. E.: *La procesión del "Corpus Christi" de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, colección Temas Toledanos, nº 6, 1987.
 - LÓPEZ-IBOR, J. J.: "La fundación en Valencia del primer hospital psiquiátrico del mundo". En: *Actas españolas de psiquiatría*, 2008; 36 (1).
 - LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C.: "Un San Vicente Ferrer inédito y posiblemente del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa en Orihuela". *Imafronte*, num.67, 1990-1991.

-
- LORITE CRUZ, P. J.: "Anotaciones sobre el significado del asno en la iconografía católica", En: *Iberian. Revista digital de Historia*. Nº 7, mayo/agosto de 2013.
 - MARCO TORRES, A.: La sanitat valenciana en l'època de Madoz a través del "Diccionario geográfico estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar (1845-1850)". València, Universitat de València, Tesis Doctoral, 2012.
 - MADRID-MALO GARIZÁBAL, M.: *Tú eres Pedro. El Papado en la historia*. Bogotá, San Pablo, 2005.
 - MAQUIRRIÁIN, J. M.: *Historia de los Conventos de Carmelitas Descalzos en Pamplona*. Pamplona, PP. Carmelitas de Pamplona, 1994.
 - MARÍN MEDINA, J.: *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*. Madrid, Edarcón, 1978, pp. 204.
 - MATEO-SECO, L. F.: "Teología Trinitaria: Dios Espíritu Santo", Madrid, ediciones Rialp, 2005.
 - MATHIESEN, T.: *Apollo's Lyre, Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1999.
 - MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo I, Vol.I, Universidad de Cantabria, 2012.
 - MIDGLEY, B.: *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982.
 - MORAGUES SANTACREU, M.: *Estudio histórico, artístico e iconográfico de Nuestra Señora de los Desamparados, patrona de la villa de Senija*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Master de Conservación y Restauración, 2007-2008.
 - MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M.: *Colección Capa. Catálogo de la colección escultórica*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 1998.
 - MUELAS ALCOCER, D.: *Episcopologio conquense 1858-1997*. Cuenca, Diputación Provincial, 2002.
 - MUNUERA MORALES, F.: "Lentitud". En: *Programa de fiestas de moros y cristianos*, Comisión de Fiestas, Xixona, 1975. Archivo de la Iglesia Parroquial de Xixona.
 - MUSEU DE SANT PIUS V: *Pintura i música en el Museu Sant Pius V*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència,

Universitat d'Alacant, Museu Sant Pius V. Alacant, Exposición del 3 al 27 de octubre de 1995.

- NAVARRO ROMERO, V.: *Técnica de la escultura*. Barcelona, Meseguer Editor, 1976.
- NORRIS, H.: *Church Vestments. Their origin and development*. Dover Publications, INC, Mineola, New York, 2002.
- OLEZA, J.: "Percepciones literarias de la Universitat. Un paseo de cinco siglos". En: *Sapientia Aedificavit. Una biografía de l'Estudi General de la Universitat de València*. [Catálogo exp.]. Valencia, Universitat de València, 1999.
- OLIVA PRAT, M.: "La obra del escultor Miquel Blay en el Museo Provincial de Gerona". En: *Racó*, revista de Girona, 1967.
- OLMEDO DE CERDÁ, M. F.: *Callejeando por Valencia*, Carena Editors, Valencia, 2003.
- OMBUENA, J.: *Valencia, ciudad abierta*. Valencia, Prometeo, 1973.
- OSSA, ALFONSO DE LA: "Biografía". En: FERRERO MOLINA, VICENTE (Com.), *Octavio Vicent, escultor*. Exposición. Valencia, Museo de BBAA, 2000.
- PALAU DE NEMES, G.: *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez: La Poesía desnuda*. Vol. II. Madrid, Gredos, 1974.
- PANTORBA, B. de. *El escultor Mateo Inurria. Ensayo biográfico-crítico*. Córdoba, Ministerio de Educación y Ciencia, 1968.
- PASTOR FUSTER, J.: *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días y de los que aún viven*. Tomo Segundo. Valencia, Imprenta y librería de Ildefonso Mompié, 1830.
- PELLISSER ROSSELL, N.: *El solc de l'escriptura. El discurs mediàtic de Martí Domínguez i Barberà*. València, PUJ, Universitat de València, 2011.
- PÉREZ COMENDADOR, E.: "Don Victorio Macho". *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 23, segundo semestre, 1966.
- PÉREZ DE YÉBENES BALLESTEROS, B.: *Mi testimonio sobre la restauración de la imagen de Santa María Salomé*. Real Cofradía de Jesús Nazareno. Cieza, Murcia, 1953.
- PÉREZ ROJAS, F. J.: *Tipos y paisajes*. [Cat. exp.]. Valencia, Museu de Belles Arts Sants Pius V, 1999.

-
- PRECKLER, A. M.: *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Vol. 1. Madrid, Editorial Complutense, 2003.
 - RÈAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos P-Z*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
 - REDONDO, J.: "La paz perpetua del caudillo: el Régimen organiza una vasta campaña para celebrar los 25 años transcurridos desde el final de la Guerra Civil". En: LAVIANA, J. C., ARJONA, D. y FERNÁNDEZ, S. (Coord.): *Franco celebra sus XXV años de paz*. Madrid, Unidad Editorial, 2006.
 - RIANDIÈRE LAROCHE, J.: "Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio". En: *Criticón*, Toulouse, 1986.
 - RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, Akal, 2002, p.364.
 - RODRÍGUEZ, S.: "Salvador Octavio Vicent fue un gran escultor y un eficaz profesor". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
 - RODRÍGUEZ CULEBRAS, R.: *La Imatge de la Música en Sant Pius Vè*. Valencia, Exposición de junio a octubre de 1992. Catálogo. Generalitat Valenciana, Música 92, 1992.
 - RODRIGUEZ GARCÍA, S.: "En torno al escultor Octavio Vicent" En: *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 2001.
 - RODRÍGUEZ JIMENEZ, J. L.: *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, C.S.I.C., 1994.
 - RODRÍGUEZ RUIZ, M.; *Las exposiciones de pintura en Alicante 1950-1975, reconstrucción de la actividad expositiva en la ciudad de Alicante a través de su repercusión en la prensa local, València, Universitat Politècnica de València, Tesis Doctoral, 2001.*
 - RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R.: "Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina". En: *Cuadernos de Arte de Granada*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. Granada, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, nº 40, 2009.
 - ROSSELLÓ VERGER, V. M.: "Manises, ciudad de la cerámica". En: *Saitabi*, nº 11, 1961.
 - RUDEL, J.: *Technique de la sculpture*. Col. Què sais-je?. París, Presses Universitaires de France, 1980.

-
- RUFINO, R.: *Julio Antonio. El Ariel de la escultura*. Sevilla, Imp. Carlos Acuña, 1953.
 - RUIZ CARNICER, M. A.: *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965: la socialización política de la juventud universitaria en el franquismo*. Madrid, Siglo XXI editores, 1996.
 - SALMÓN, P.: *Los ornamentos pontificales. Historia y uso litúrgico*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, Col. Cuadernos Phase, nº 159, 2006.
 - SAMBRICIO, C.; PORTELA SANDOVAL, F.; TORRALBA SORIANO, F.: "El siglo XX". En: *Historia del Arte hispánico*, vol. VI. Madrid, Alhambra, 1980.
 - SAURAS, J.: *La escultura y el oficio de escultor*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003.
 - SAZ CAMPOS, I.: *Fascismo y Franquismo*. València, Universitat de València, 2004.
 - SEGUÍ PÉREZ, S.: *Manuel Palau (1893-1967)*. Valencia, Generalitat Valenciana, Serie Minor, 1997.
 - SEMPERE CORBÍ, J.: *Cómo nació, cómo era, como funcionaba el Hospital dels Folls de Sancta Maria dels Ignoscens*. Discurso leído en su recepción por el académico electo y su contestación por el Ilmo. Sr. Dr. D. Leopoldo López Gómez. Valencia, Real Academia de Medicina, 1959.
 - SERRANO, C. y SALAÜN, S.: *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid, Marcial Pons, 2006.
 - SEVILLA CORELLA, M. C.: *El rescate de la Virgen de los Desamparados en 1936*. Valencia, Nao Llibres - Edicions Culturals Valencianes, S.A., 2012.
 - SELVA ROCA DE TOGORES, E.: *Ernesto Jiménez Caballero, entre la vanguardia y el fascismo*. Valencia, Pre-Textos, 2000.
 - SIMÓ SANTONJA, V.: *Jaime I, Rey de Valencia*. Valencia, Diputación, 1976.
 - SOLER COLOMA, A.: "Preguntas y respuestas. Don Francisco Munuera Morales". Revista *Guai*, Xixona, septiembre de 1972.
 - SOLÍS PIÑERO, J.: *Años de emigración y crisis (Villanueva de los Infantes durante el franquismo 1960-1975)*. Diputación Provincial de Ciudad Real, 2012.
 - SOLIS PIÑERO, J.: *Crónica de Villanueva de los Infantes durante el franquismo (1947-1959)*. Diputación Provincial de Ciudad Real, 2010.

-
- STEPHENS, C: *The sculpture of Hubert Dalwood*. Londres, Henry Moore Foundation, 1999.
 - STOICHITA, V.I. Y CODERCH, A.M.: *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid, Siruela, 1979.
 - TANZILLI, G.: *Una nave púnica. I punici e la quadrireme rodia di época ellenistica*. Trento, Gruppo Modellistico Trentino, 2013.
 - TOLSTOY, L.: *¿Qué es el Arte?*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1902.
 - TOSAUS, J. P.: "Longinos: de la Biblia al Cantar de Mío Cid". En: *La Biblia y el Mediterráneo*. Vol. II. Actes del Congrés de Barcelona, 18-22 de setembre de 1995. Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1997.
 - TOUS OLAGORTA, F. J.: "El Dibujo como fundamento del proyecto escultórico". En: VI Simposio del postgrado en artes visuales: el dibujo como lenguaje, proceso e investigación en el Arte, el diseño y la comunicación visual. Universidad autónoma de México UNAM/ENAP. México D.F., noviembre de 2010.
 - ULLOA DEL RIO, I.: *Palacio de Bellas Artes. Rescate de un sueño*. México, Universidad Iberoamericana 2007, 2ª edición.
 - UZQUIZA RUIZ, T.: "Simbología iconográfica de los santos". *Revista Sembrar*, Burgos, 2012.
 - VASSALLO MAGRO, M.: *Juan Luis Vassallo, vida y obra escultórica*. Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 2014.
 - VICENT PALAU, T.: "Octavio Vicent, amante de la realidad". En: AA. VV.: *Octavio Vicent, Escultor*. [Cat. exp.]. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.
 - VILLALBA SALVADOR, M. P.: *José Francés. Crítico de arte*. Tesis Doctoral (dir. Francisco Calvo Serraller). Tomo IV. Inédita. Madrid, Universidad Complutense, 1994.
 - VITORIA SEGURA, M. A.: *Miguel Ángel. El pintor de la Sixtina*. Madrid, Rialp, 2013.
 - VOIONMAA TANNER, L. F.: *Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura urbana*. Santiago, 1792-2004. Santiago de Chile, Origo ediciones, 2005.
 - VON MACH, E: *Escultura griega, Espíritu y principios*. Ed. Parkstone International, Nueva York, 2012.

-
- WACKERNAGEL, M. El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes, talleres y mercado. Madrid, Akal, 1997.
 - WARBURG, A.: El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid, Alianza, 2005.
 - ZUERAS TORRENS, F.: *El escultor Mateo Inurria*. Córdoba, Diputación Provincial, 1985.

9.1.- WEBGRAFÍA

- AA.VV.: Hubert Dalwood. *The title biography*. En: www.hubertdalwood.com (Consulta: 28 de marzo de 2015).
- AIMEUR URIOS, C.: *Así es realmente la Geperudeta*. En: www.valenciaplaza.com (6 de marzo de 2014). (Consultado el día 8 de septiembre de 2015).
- ALMELA I VIVES, F.: *José Gimeno Martínez, ceramista de Manises*. En: www.fabricagimeno.blogspot.com.es. (Consulta: 14 de febrero de 2016).
- DEL PINO, M.: *Cuando Madrid tuvo Casa de Fieras*, 5 de noviembre de 2014. En: www.libertaddigital.com. (Consulta: 17 de abril de 2016).
- FIGUEROA, P.: "Las enseñanzas de Paul Harris". En: Rotary Club Santa Cruz-Las Palmas. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, distrito 4690. En: www.es.slideshare.net/PabloJavierFigueroaB/las-enseanzas-de-paul-harris. (Consulta: 23 de abril de 2016).
- PARDO ASENSIO, E.: *Fray Pedro Ponce de León*. En: www.ceipponcedeleon.centros.educa.jcyl.es. (Consulta: 29 de agosto de 2016).
- PÉREZ CAMPS, J. *La fábrica de José Gimeno Martínez*. En: www.fabricagimeno.blogspot.com.es. (Consulta: 14 de febrero de 2016).
- "Zenobia Camprubí, amor y dependencia". En: *Clarín, Revista de Nueva Literatura*, 6 de noviembre de 2007. (En: www.revistaclarin.com). (Consulta: 15 de marzo de 2015).
- <http://www.levante-emv.com/valencia/2013/10/05/oportunidad-recuperarbobet/1038932.html> (Consulta: 16 de mayo de 2015).
- www.managua.gob.ni/index.php?s=2160 (Consulta: 2 de septiembre de 2016).

- www.ocarm.org/es/content/ocarm/las-estaciones-crucis-santos-carmelitas (Consulta: 5 de septiembre de 2016).
- www.elpais.com/diario/1979/01/06/espana/284425217_850215.html. (Consulta: 17 de abril de 2016).
- www.monumentamadrid.es/AM_Monumentos5/AM_Monumentos5_WEB/index.htm#mon7.8638. (Consulta: 17 de abril de 2016).
- www.santosepulcro.org/historia/antecedentes/ (Consulta: 22 de octubre de 2016).