

El Martiri de San Bernat, Mària i Gràcia del MUMA. Un posible Vicente Castelló y Amat

Agustí Sala Luis

Estudiante del Máster de Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Universitat Politècnica de València
agustisalaluis@gmail.com

RESUMEN

El Martiri de Sant Bernat, Mària i Gràcia, propiedad del Museu Municipal d'Alzira (MUMA), es un óleo sobre lienzo de gran formato que históricamente se ha atribuido a Bernardo López o a Salvador Maella y que está datado entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. No obstante, existe una serie de características plásticas que no corresponden a estos pintores. El estudio estilístico realizado en este trabajo, junto con la consulta bibliográfica de la pintura neoclásica española, y el análisis comparativo de las diferentes obras de todos los posibles autores de la pieza, propone a Vicente Castelló y Amat como autor de la obra de Alzira, respaldado, además, por la inscripción "V.C" del antiguo bastidor, registrada por los restauradores que intervinieron la obra en 1998.

Palabras clave: El Martiri de Sant Bernat, Mària y Gràcia / Vicente Castelló y Amat / expertización / Museu Municipal d'Alzira / pintura de caballete

ABSTRACT

El Martiri de Sant Bernat, Mària i Gràcia, owned by Museu Municipal d'Alzira (MUMA) is a big size oil on canvas historically attributed to Bernardo López or Salvador Maella, and is dated between the last years of the XVIII century and the beginnings of the XIX. However, exist a battery of plastic characteristics that do not correspond with these artists. The stylistic study realized for this article, with the research of the spanish neoclassic art bibliography, and the comparison of the possible painter's artworks, propose Vicente Castelló y Amat as the author of the Alzira's piece. In addition, the inscription "V.C" registered by the conservators that restored the picture in 1998 endorse this theory.

Keywords: El Martiri de Sant Bernat, Mària y Gràcia / Vicente Castelló y Amat / expertise / Museu Municipal d'Alzira / easel painting

APROXIMACIÓN HISTÓRICA: PINTURA ESPAÑOLA DEL XVIII Y XIX

Hasta la llegada de la segunda parte del siglo XVIII el arte español en general era pobre y mediocre, y los artistas nacionales sustituidos por pintores italianos y franceses. Estas palabras de Juan L. Luna, jefe del Departamento de Pintura del siglo XVIII del Museo del Prado, revela la calidad de la plástica hispana en una época de cambios¹. No obstante, con la llegada de Carlos III en 1759 empezarán a emerger los primeros núcleos de artistas que, si bien habían sido formados en el barroco tardío, adoptarían las corrientes clasicistas napolitanas².

Precisamente, la aparición de la Academia clasicista en España acabó de romper con la tradición barroca y asumió finalmente un estilo basado en el dibujo y las composiciones precisas. Salvador Maella fue, por ejemplo, uno de estos pintores instruidos en los primeros pasos del clasicismo en España, y que sería testigo de los profundos cambios políticos y estilísticos de la España del XVIII y XIX³.

Con la popularidad de Goya, quien consiguió a duras penas su sitio en la Academia, se opacarían el resto de los pintores. Este artista conseguiría ser, junto con el anteriormente citado Maella, pintor de cámara de Carlos IV, y dominaría la pintura española hasta su exilio a Francia. No obstante, seguían formándose artistas academistas que en el siglo XIX se volverían muy populares, como es el caso de Vicente López.

López, aunque ya fue pintor de cámara de su padre, se convertiría en el pintor preferido de Fernando VII, quién, después de su llegada al trono, mandaría al exilio a gran parte de los artistas ilustrados de la Corte. Este pintor seguiría representando el arte del siglo XVIII en los inicios del siglo XIX, consiguiendo grandes méritos gracias a sus retratos⁴. Por otro lado, con artistas como José Madrazo, contemporáneo a López, las corrientes del neoclasicismo de Jaques Louis David marcarían la pintura en los años posteriores⁵.

Con el reinado de Isabel II en la década de 1830, el romanticismo tendría su auge gracias a la abolición del Antiguo Régimen y a la aparición de una burguesía fuerte. Prueba de ello es el éxito de las pinturas de historia o de carácter regionalista, como sucedió en Sevilla de la mano de Esquivel. Sería precisamente el género de historia el que introduciría el realismo pictórico en España, asentándose así nuevos artistas en la década de los 1870 como Mariano Fortuny⁶.

Se puede decir, pues, que el entorno artístico en el que se baraja la obra objeto de estudio y sus posibles autores es un periodo que tiende al conservadurismo, con preferencia por el arte clasicista académico que, pese al liberalismo artístico del reinado de Isabel II, tendría cabida

¹ LUNA, Juan José: *Mariano Salvador Maella. Pinturas y dibujos*. Conferencias 2015 del Museo del Prado – Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=Fo7qq7vtnc&t=13s> (última consulta: 5 de noviembre de 2020 a las 20:23).

² BRION, M.: “El romanticismo” en VV.AA: *El Arte y el hombre*, vol. II. Barcelona, Grupo Planeta, 1966, p. 311.

³ DE LA MANO, José M.: *Mariano Salvador Maella. Pinturas y realidad en la corte de Borbones*. Curso Anual 2016 del Museo del Prado – Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=54GN5W6MzXM> (última consulta: 27 de abril de 2021 a las 22:39).

⁴ LAFUENTE, E.: *Breve historia de la pintura española*, vol. II. Madrid, AKAL, 1987, p. 437.

⁵ PANCORBO, A.: “Pintura española” en VV.AA: *Guía del Prado*. Madrid, Museo del Prado, 2016, p. 200.

⁶ *Ibidem*, pp. 202-216.

en la Corte de la mano de artistas como Bernardo López.

VICENTE CASTELLÓ I AMAT

En este contexto artístico nació Vicente Castelló y Amat (Valencia, 1787 – 2 de febrero de 1860)⁷. Desde joven demostró tener dotes artísticas, siendo conocido por ser el discípulo aventajado de Vicente López. Su obra se puede dividir en tres grandes fases: la de formación, madurez y consolidación, con obras académicas en la primera; religiosas y retratos en la segunda; y bodegones en la última, sobre todo en los años finales de su vida⁸.

Hacia 1810 pintaría un lienzo llamado *Valencia declara la guerra a Napoleón*, almacenado en el San Pío V, compositivamente pobre, pero que demuestra ese nacionalismo romántico que empezaba a llegar a España y que se asentaría décadas después. Lo más interesante de este lienzo son, sin duda, los retratos⁹. En 1811 presentó dos copias que le valieron la continuación de los estudios y el nombramiento de Académico Supernumerario: una *Huida a Egipto*, original del Gerónimo de Espinosa y una *Nuestra Señora, San José y el Niño Jesús*, copia de Maella¹⁰. En 1815 obtuvo el título de Académico de Mérito gracias a su *Esther ante el rey Asuero*, donde las enseñanzas de Vicente López aparecen en los modelos que utiliza, pero más discretamente ejecutados que en la obra del maestro¹¹.

Ya de su etapa de madurez son las pinturas realizadas para diferentes iglesias de la ciudad de

Valencia y localidades circundantes: iglesia del Salvador de Valencia (1828-1829), la iglesia de la Inmaculada de Albalat dels Tarongers, o la iglesia de Santa María de Xaló, entre muchas otras obras perdidas en la guerra civil. Las primeras, realizadas al temple, son quizás las más importantes en la obra pictórica del artista valenciano, delatando las dos últimas sus fuertes influencias barrocas¹². También realizaría obras de culto para conventos y monasterios como demuestran la *Inmaculada Concepción* conservada en el Monasterio del Santo Sepulcro de Alcoy¹³, el San Andrés que recoge Alcalalí, o los lienzos procedentes del convento de Montesa inventariados por el Museo de Valencia en 1847: *San Francisco* y *San Miguel*, todos desaparecidos en la guerra civil. De esta misma etapa son sus producciones retratísticas¹⁴.

Sería a partir de la exposición del Liceo de 1845, ya en su última etapa, donde la crítica admiró el tratamiento plástico que este pintor realizaba en los bodegones. En lo académico, se convertiría en Teniente de pintura en 1839 y en catedrático de dibujo y pintura en 1850, encargándose de las clases de color y composición en 1857. El 2 de junio de 1860 fallecería en Valencia, habiendo expuesto por última vez cinco bodegones y un boceto en el Liceo valenciano en enero de ese mismo año¹⁵.

BREVE DESCRIPCIÓN ICONOGRÁFICA Y FORMAL

La obra que nos ocupa, con unas dimensiones de 125 cm x 245 cm (fig. 1), representa el mar-

7 GIL, R.: “La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló Amat” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 68 (1987), pp. 84-86.

8 PÉREZ, A.: “La personalidad artística de Vicente Castelló” en *Ars Longa, Cuaderno de Arte*, nº1 (1990), p. 9.

9 *Ibidem*.

10 GIL, R. (1987), *Op.Cit.*

11 *Ibidem*.

12 ALBA, E.: “La actitud política de los pintores españoles durante la guerra de la independencia (1808-1814)” en SAZATORNIL RUIZ, Luis; JIMÉNO, Frédéric (eds.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, nº 143 (2014), pp. 417-438.

13 ALBA, E.: “Una Inmaculada Concepción de Vicente Castelló” en *Ars Longa, Cuaderno de Arte*, nº13 (2004), p. 83.

14 PÉREZ, A. (1990), *Op. Cit.*

15 GIL, R. (1987), *Op. Cit.*

tirio de los hermanos Bernat, María y Gràcia, hijos del señor musulmán de Carlet, quienes después de convertirse al cristianismo fueron perseguidos y ejecutados por sus propios familiares en Alzira, probablemente el 23 de agosto de 1180¹⁶.

Sant Bernat, cuyo nombre musulmán era Ahmet Ibn al Mansur, marchó como embajador a Cataluña, descubriendo por accidente el monasterio cisterciense de Poblet a su vuelta. Allí, decidió dedicar su vida a la fe cristiana, convirtiéndose en monje de la orden y cambiando su nombre¹⁷. A su regreso a Carlet, su hermano, convertido en señor de la ciudad, lo mandó capturar junto a sus dos hermanas Zaida y Zoraida, también convertidas al cristianismo y bautizadas en Guadassar como María y Gràcia en su ruta de huida. Al llegar a Alzira, fueron ejecutados: San Bernat con un clavo en la frente y María y Gràcia, degolladas.

Históricamente, desde la conquista de Alzira por parte de Jaume I, tan solo 62 años después del martirio, los Santos fueron venerados por los ciudadanos de Alzira. El monarca, al conocer los acontecimientos, quiso recuperar los restos de los cuerpos y construir una ermita en el lugar donde descansaban, utilizando el martirio de Santos para propagar la fe cristiana por todo el territorio ribereño. Actualmente, y después de permanecer en el monasterio de los Trinitarios de San Bernardo hasta 1835, los restos de los santos se encuentran en la iglesia de Santa Catalina de Alzira¹⁸.

Se pueden diferenciar en el plano iconográfico dos niveles: el inferior, terrenal, donde se desarrollan las escenas de los martirios, y el superior, celestial, donde aparecen los *putis* portadores de los atributos del martirio acompañados de un querubín de cabecilla alada. La unión entre am-



Fig. 1.- *Martiri de Sant Bernat, María i Gràcia*. Atribuido a Bernardo López o Salvador Maella, s.f. MUMA. Fotografía del autor.

bos niveles la realizan las miradas al cielo de los Santos.

La obra presenta todos los atributos de la iconografía del Santo: el clavo con el que lo ejecutaron,

¹⁶ FELICI, A.: *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral [GARCÍA, R. (dir.)]. València, Universitat de València, 2016, p. 89 (última consulta el 12 de noviembre de 2020 a las 17:51). Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/57093>.

¹⁷ FERRER, A.: "Antecedentes históricos" en VV.AA: *El yacimiento arqueológico del Sequer de San Bernat*. Valencia, Red Eléctrica del SAU, 2013, pp. 33-35.

¹⁸ FELICI, A. (2016), *Op. Cit.* p. 89.

sujeto por el verdugo; el árbol al cual fue atado, y el hábito de monje cisterciense con el que va vestido, como atributos personales.

Por otro lado, sus hermanas, en segundo plano, aparecen con un corte en el cuello, su principal característica. Como es común en los personajes sacros, todos llevan también un nimbo como atributo universal, simple en el caso de estos personajes.

Además, los ángeles de la parte superior de la composición portan en sus manos una hoja de palma, el de la izquierda, y una corona de laurel, el de la derecha. Ambos objetos son atributos genéricos, alegorías de la Victoria de Cristo sobre la muerte y muy comunes en las representaciones de martirios.

Por último, el hacha y los fragmentos de madera en forma de cruz del lado inferior puede que hagan alusión al árbol al que fue atado Sant Bernat para ser martirizado. Aunque en la obra aparece el Santo atado, el árbol no se aprecia muy bien y por ello el pintor pudo añadir este elemento en la composición.

A nivel plástico, es una pieza que encaja perfectamente en la tradición de la pintura española de finales del XVIII y principios del XIX: tratamiento plástico delicado, pero con toques de luz que construyen los diferentes elementos de la composición. El pintor no diluye los trazos si no que, como en la tradición española, son visibles a pocos centímetros del espectador. No obstante, existe cierta deuda al arte *seiscentista* en cuanto a la concepción general de la luz.

A nivel compositivo, la pintura viene marcada por la diagonal construida por la posición de los brazos del santo, ligeramente desplazado a la derecha. Esta diagonal, por su parte, queda compensada por la verticalidad de la pieza y por la figura del verdugo. Además, el hacha y los fragmentos de madera de la parte inferior hacen de contrapeso a los ángeles del lado superior. También hay un juego de miradas entre el verdugo, el santo y uno de los ángeles del nivel superior.

Sí ahondamos más en la calidad artística de la pieza vemos que existen errores que hacen pensar que es una pieza realizada por un discípulo que trata de imitar el estilo de su maestro.

Son buen ejemplo de ello las manos del santo principal. En el caso de la derecha, los dedos y la palma están desproporcionados y el dedo índice deformado (fig. 2). Esto demuestra que el artista no acaba de dominar del todo el dibujo y, sobre todo, los escorzos de las manos. En la mano izquierda de Sant Bernat vemos un dibujo un poco más correcto, con una posición más fácil de representar y un tratamiento del escorzo más natural.



Fig. 2.- Detalle de la mano de Sant Bernat en la obra objeto de estudio. Fotografía del autor.

En la figura de los ángeles niños del nivel superior también se observan ciertas deformaciones anatómicas, como en el hombro izquierdo del que porta la corona de laurel. Sin embargo, la representación del martirio de las santas, al fondo, aparece técnicamente con unas pinceladas muy sueltas y certeras.

La composición está iluminada desde la esquina superior izquierda, incidiendo sobre todo en la figura del santo y los *putis*, para darles importancia. Este protagonismo se acentúa con la posición del verdugo, casi en penumbra.

ESTUDIO FOTOGRÁFICO

Debido a la imposibilidad de realizar fotografías con radiación infrarroja, solo se han estudiado las capas superficiales de la pintura. A consecuencia del deterioro por transparencia del aglutinante, se puede apreciar un *pentimento* del artista en el ala izquierda el ángel niño, más pequeña que en origen, y en la tela del de la derecha.

Tras la realización de la fotografía UV (fig. 3), se aprecian multitud de zonas opacas y oscuras, correspondiendo a repintes o a los retoques realizados por los restauradores en 1998. Los más llamativos son, sin duda, los de la cara del santo, los de la pierna derecha del ángel niño de la izquierda, los de la túnica, y los que siguen la costura del soporte.

En el informe de la restauración se especifica que, al llegar al taller, la obra tenía pérdidas de pintura en los laterales y documentan repintes sobre la última capa de barniz, posteriormente eliminados. Así, las manchas más oscuras que se observan en la fotografía UV podrían corresponder a las pérdidas reintegradas en la intervención.

No obstante, existe un tipo de repintes más claros y que no se ciñen a las pérdidas de película pictórica documentada en el informe. Un ejemplo son las dos pinceladas del turbante árabe a los pies del santo y las de la túnica a la altura de la rodilla, puramente estilísticas. La reacción del pigmento a la luz ultravioleta puede corresponderse, en este último caso, al blanco de zinc, con un tono azulado claro¹⁹. Si efectivamente se tratara de este pigmento, podrían haber sido realizados a principios del siglo XX en una in-



Fig. 3.- Fotografía UV de la obra objeto de estudio. Fotografía del autor.

tervención anterior a la documentada en 1998. De esta misma época podrían tratarse también los de la pierna del ángel, el fondo y el turbante. No obstante, son solo hipótesis, ya que existe una gran cantidad de manchas, y tan variadas, que es difícil identificarlas.

¹⁹ COSENTINO, A.: "Identification of pigments by multispectral imaging" [En línea] en *Heritage Science* 2,8 (2014), pp. 1-12. Disponible en: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/2050-7445-2-8> (última consulta el 15 de noviembre de 2020 a las 16:03 h.).

CASTELLÓ Y AMAT, ENTRE BERNARDO LÓPEZ Y MAELLA

Coincidencias en la composición con la obra de Salvador Maella y Bernardo López

Según el historiador González Martí la pintura pudo haber sido realizada por Mariano Salvador Maella o Bernardo López, seguidores de las corrientes clasicistas de finales del XVIII y primera mitad del siglo XIX. No obstante, a nivel plástico la pintura de Alzira está un peldaño por debajo de las obras de estos dos pintores, aunque parezcan estilos similares.

Mariano Salvador Maella fue pintor de cámara de Carlos IV y discípulo de otro pintor de cámara: Anton Raphael Mengs, quien se convirtió en fuente de influencia directa. Gracias a él conseguiría trabajos reales, sobre todo al fresco, como los realizados para el Palacio Real de Madrid. Cultivó todos los géneros, desde la pintura religiosa o mitológica hasta retratos de nobles y monarcas²⁰.

Por su parte, Bernardo López, hijo de Vicente López, destacó por ser un gran imitador de su padre, de estilo neoclásico, técnicamente impecable pero poco ambicioso. Así, se formaría principalmente en el género del retrato y pintaría poca pintura religiosa²¹.

Para comprobar, pues, la posibilidad de autoría se han comprobado diferentes elementos de la composición de Alzira con los de la producción pictórica de ambos artistas.

En primer lugar, los ángeles niños del lado superior. En las pinturas de Maella, Bernardo y Vicente López, los vestidos de los ángeles son del mismo color que en el caso del *Martiri*: rosa y amarillo. Esto puede deberse a la tradición pictórica de Anton Mengs, maestro de Maella, quien, a su vez, fue maestro de Vicente López. Ejemplo de esto son los *putis* de la *Inmaculada Concepción* del Prado de Maella (1781), los del

Éxtasis de Filomena de Vicente López del San Pío V o los de la *Virgen del Rosario* atribuida a Bernardo López.

En segundo lugar, aunque ya se han mencionado, las manos. Los pintores propuestos por González Martí son dibujantes que representan a la perfección esta difícil extremidad. Son ejemplos el retrato del compositor Félix Antonio Máximo pintado por Vicente López en 1820, las de *La visión de San Sebastián Aparicio* de Maella en 1789 o el *retrato del cardenal Juan José Bonel y Orbe* pintado por Bernardo López en 1857, los tres en el Prado.

En los tres casos el dibujo de la mano está muy bien definido, con escorzos bien resueltos y con gran detallismo, dado por los ligeros toques de luz, más pronunciados en el caso de la obra de Vicente López. En Alzira, si bien el tratamiento plástico es similar al de los López, el dibujo de las manos hace pensar que la obra sea de una artista que intenta imitar el estilo de estos, pero no llega a alcanzar su técnica dibujística, realizando dedos que parecen rotos y escorzos mal ejecutados.

En tercer lugar, los rostros. Es cierto que las caras de los ángeles, como demuestra la *Virgen del Rosario* y uno de sus dibujos conservados en el Prado, son muy similares a la obra de Bernardo López. Las coincidencias son grandes si comparamos el dibujo del Prado titulado *Ángel con la custodia* con el ángel niño del lado derecho de la obra de Alzira. Se aprecian ojos rasgados, narices y facciones muy redondas en el caso del *putis* de ambas obras, además de una paleta de colores muy similar en el caso de los lienzos. Sin embargo, los errores anatómicos en las figuras hacen descartar la idea de que sea obra de este pintor, como ya se ha comentado. En el caso de Vicente López y Maella los rostros son mucho más delicados y preciosistas, aunque sí es cierto que tienden a la redondez, como se aprecia en

²⁰ Bernardo López – Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/lopez-piquer-bernardo/49439bd8-bf5e-4ca6-801c-0684c9fcebdo> (última consulta el 10 de noviembre 2020).

²¹ Mariano Salvador Maella – Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/maella-mariano-salvador/4f4314d8-fb69-4afo-aa6f-ad399bf14c6e> (última consulta el 10 de noviembre de 2020).

las obras del San Pío o del Prado anteriormente citadas.

Por último, y es una pieza que une el entorno de los López con el *Martiri*, hay que comentar que el Lázaro Galdiano posee una copia de un boceto de un *Martirio de Santa Bárbara* pintado por Vicente López para la iglesia de Sant Pere de Benifaió (fig. 4), muy similar al *martiri de María i Gràcia* de la obra de Alzira (fig. 5)²². En esta, la posición de la Santa también es con los brazos abiertos, siendo sujeta por el ejecutor de la misma manera que sucede en Alzira. Esta obra, si bien no está atribuida a ningún autor en concreto, se cree que sí puede ser una obra del círculo de los López: no es de extrañar que dentro de un taller de pintura se utilizaran modelos figurativos de temática similar para otras obras con el fin de acelerar el proceso de producción, o que los propios discípulos emplearan los modelos de su maestro para obras y encargos propios.

Vicente Castelló i Amat como posible autor del *Martiri*

Los restauradores que intervinieron la obra en 1998 documentaron en su informe una inscripción: “Vicente” y “V.L.” o “V.C” en el travesaño central del bastidor del *Martiri de Sant Bernat*. Lamentablemente, el bastidor tuvo que ser sustituido por motivos de conservación, pero existe documentación fotográfica al respecto en el MUMA. Si bien esto hace pensar que la obra puede tratarse del pintor valenciano, las comparaciones realizadas en el punto anterior descartan esta posibilidad. Además, hay que ser muy prudente con este tipo de inscripciones, ya que pueden haber sido falsificadas o añadidas posteriormente por un tercero. En las firmas de Vicente López que existen y se han podido consultar siempre aparece su apellido o su inicial, apellido y el año, nunca “Vicente”. Ejemplo de



Fig. 4.- *Martirio de Santa Bárbara*. Taller de Vicente López, 1851-1900. Catálogo del Museo Lázaro Galdiano. Registrado por José Luis Díez.

ello son el retrato de Goya y *El Éxtasis de Filomena* del San Pío V.

Vicente Castelló y Amat, por su parte, firmaba con su primer nombre²³. La firma de este autor, como se puede apreciar en un boceto perteneciente a un coleccionista privado llamado *Santo Tomás de Villanueva bendiciendo*, guarda cierto parecido con la inscripción del antiguo bastidor de la obra de Alzira. La “V” es más estilizada en el boceto, existiendo en la de Alzira una voluta en el lado izquierdo que la otra no presenta. Por otro lado, la morfología de las letras de “Castelló” sí son muy similares a las de la inscripción

²² DÍEZ, José L.: *Martirio de Santa Bárbara* – Catálogo del Museo Lázaro Galdiano, <http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/Main> (última consulta el 15 de noviembre de 2020).

²³ PÉREZ, A. (1990), *Op. Cit.*



Fig. 5.- Detalle de la escena del martirio de María y Gràcia de la obra objeto de estudio. Fotografía del autor.



Fig. 6.- *Aparición de la Virgen a San Fernando*. Vicente Castelló y Amat, s.f. Fernando Durán Subastas.

“Vicente”, sobre todo en las “e” minúsculas. Son ejemplos de su firma las conservadas en los bodegones de su última etapa llamados *Bodegón con granadas y otras frutas en un paisaje*, *Bodegón con sandías, membrillos y uvas*, *Bodegón con naranjas, peras y otras frutas* y *Bodegón con nata y melón*, vendidos por Alcalá Subastas en 2018.

Si se analizan a nivel plástico los mismos elementos que se han estudiado anteriormente en la obra de Maella y Bernardo López, se aprecia que las coincidencias del estilo de Castelló con la obra de Alzira son mucho mayores. En primer lugar, los rostros del Santo de Alzira y de su verdugo son muy parecidos a los rostros de *Cristo coronando a Santa Catalina de Siena*, de propiedad particular, o a las pinturas del techo de la iglesia del Salvador anteriormente citadas. En el primer caso, existen similitudes en la construcción del rostro, con ojos grandes y rasgados, con pár-

pados y cuencas bien marcados, con el de Jesucristo y el verdugo de Alzira. Por su parte, el rostro de la Santa tiene también una fisonomía muy similar a la de Sant Bernat.

Se aprecian también similitudes en los rostros del lienzo *Aparición de la Virgen a San Fernando* (fig.6), donde la cara del personaje principal guarda el mismo esquema que el santo de Alzira. No obstante, esta obra es interesante por el ángel que aparece en el nivel superior, con un tratamiento idéntico al de la pieza objeto de estudio: su anatomía es voluptuosa, el dibujo del rostro redondeado y los colores de las alas son los mismos. Existen, también, deformaciones anatómicas similares a la del *Martiri* en los hombros y deformaciones en las piernas del *putis*. Otra obra con rostros muy similares a este es *Valencia declarando la guerra a Napoleón* de 1810, del San Pío V.



Fig. 7.- Vicente Castelló y Amat. *Huida a Egipto*. Colección particular.
Fotografía de Alicia Hernández y Óscar Benavent.

Tanto en esta última obra como en las anteriores existen coincidencias en las manos. En caso de la figura de Cristo de la *Coronación* se observa un dibujo idéntico, con también algunas desproporciones en los dedos. Esta es más evidente en el dedo índice, donde el escorzo hace que el nudillo sea exageradamente grande. Además, en todas las obras del autor estudiadas se aprecian las líneas del dibujo realizadas para resaltar las manos, como sucede en *Alzira: Esther ante el rey Asuero* (1815) y el *retrato del escultor José Closterman* de 1830 del San Pío V y el *Santo Tomás de Aquino* del Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Los bocetos de Vicente Castelló son también una fuente importante de elementos para comparar con el *Martiri de Santa Bernat*, muchos de ellos pertenecientes al Lázaro Galdiano o en posesión de particulares. En este sentido, se pueden comparar los bocetos de este artis-

ta con la representación del *Martiri de María y Gràcia* al fondo de la composición. En la escena, la plástica es suelta, propia de los pintores de esta época, que resuelven las formas con toques de luz que construyen los diferentes elementos. Existe en una colección particular un boceto para una *Huida a Egipto* (fig. 7) pintado por Castelló y Amat, e intervenido por Óscar Benavent y Alicia Hernández en el que las formas de representación y morfología de las pinceladas son muy similares, sobre todo en los toques de luz de la cara y las manos del personaje situado en el lado inferior derecho, además del parecido en la elección de colores en el fondo. En los bocetos de *Alegoría de la Justicia* del Galdiano, *Alegoría de Valencia* (fig. 8) y *Valencia y un Carro de la Aurora* de la colección Villalba y subastada por Fernando Durán, se repiten las fórmulas técnicas de Castelló y Amat en los ropajes, que también



Fig. 8.- Vicente Castelló y Amat. Detalle de *Alegoría de Valencia*. 1800-1860. Catálogo del Museo Lázaro Galdiano. Registrado por José Luis Díez.

aparecen en los vestidos de María y Gràcia en la obra del MUMA.

Por otro lado, también enmarcado dentro de la obra religiosa del pintor, se encuentran las pinturas al temple realizadas para la bóveda de la iglesia del Salvador de València. En estas, se narran las escenas de la pasión de Cristo de *El Lavatorio*, *La oración en el huerto*, *El beso de Judas*, *Jesús ante Caifás* y *Jesús en el Pretorio*. Pese a que son pinturas murales al seco, los rostros de los personajes repiten el patrón de las obras comentadas anteriormente, con los mismos ojos rasgados y grandes. Castelló y Amat se siente cómodo con esta manera de representación y la exporta a todos sus encargos.

Por último, un aspecto muy interesante de la obra de Alzira es la parte inferior del cuadro, donde aparecen unos troncos en forma de cruz

y un hacha. La plasticidad de esta zona del cuadro es una de las que más calidad tienen: la textura de la corteza de la madera está perfectamente pintada con pequeños toques de luz intermitentes, sobre todo en la zona de la máxima luz, haciendo que la zona llame la atención del espectador. Pues bien, Vicente Castelló, sobre todo en la última etapa de su vida, pero desde su formación, fue un destacado pintor de bodegones. Si se analizan plásticamente los bodegones anteriormente nombrados y se comparan con el de la parte inferior del cuadro de Alzira, las pinceladas son muy parecidas: en todos los ejemplos la marca del pincel es rápida, que construye la forma a base de toques de luz y color en los elementos principales. Además, los colores elegidos por el artista son muy similares, sobre todo en el azul y el verde del fondo, que coincide con el cielo y las nubes de la obra objeto

de estudio. Se aprecia también, en este sentido cierto parecido plástico entre los troncos de la obra de Alzira y el árbol de *La Oración en el huerto* de la iglesia del Salvador.

CONCLUSIONES

En este trabajo se han comparado los estilos de los autores que según González Martí son los posibles creadores de la obra de Alzira con las características plásticas de la misma.

Tras el estudio de los candidatos históricamente propuestos como autores de esta pieza se ha podido observar que la plástica del autor del *Martiri* es más humilde que la de estos maestros, con errores anatómicos impropios de ellos y modelos que, si bien pueden llegar a ser similares, no aparecen ejecutados con la destreza que les corresponde a artistas de su nivel.

De este análisis brota la posibilidad de que la pieza fuera realizada por un discípulo y las coincidencias con el estilo de los López hacen pensar que la obra fuera creada por alguno de los aprendices de su entorno. Esta idea obtiene más peso al descubrir un modelo del taller de los López en el Museo Lázaro Galdiano. Así, tras indagar sobre las figuras más relevantes del taller del pintor valenciano ha salido a la luz la posibilidad de que fuera pintada por Vicente Castelló y Amat, un pintor con gran producción religiosa para conventos, iglesias y particulares del Reino de Valencia.

El estudio de sus características técnicas en diferentes obras y el estudio de sus modelos de rostros, manos y personajes, así como la inscripción “V.C” en el antiguo bastidor de la pieza, incrementan las posibilidades de que la obra *El Martiri de Sant Bernat, Mària y Gràcia* del MUMA sea una obra realizada por él mismo. Son obras con grandes parecidos a la de Alzira *Coronación de Cristo a Santa Catalina de Siena, Aparición de la Virgen a San Fernando* o los conjuntos murales de la iglesia del Salvador de Valencia. En el caso de la inscripción, al haber sido perdida y solo conservar las fotografías del informe de restauración, los análisis de esta están bastante limita-

dos. No obstante, las similitudes con las firmas consultadas de Castelló y Amat demuestran que podrían estar hechas por la misma mano, aunque con diferencias.

Con las comparaciones realizadas y los parecidos estéticos encontrados, sin embargo, el de la inscripción es un argumento de relativo peso ya que no se encontraba en el soporte, sino en el bastidor, un elemento fácilmente sustituible y/o modificable.

BIBLIOGRAFÍA

ALBA, E.: “La actitud política de los pintores españoles durante la guerra de la independencia (1808-1814)” en SAZATORNIL RUIZ, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.): *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid, Madrid Collection de la Casa de Velázquez, 143 (2014), pp. 417-438.

ALBA, E.: “Una Inmaculada Concepción de Vicente Castelló” en *Ars Longa, Cuaderno de Arte*, nº13 (2004), p. 83.

Bernardo López – Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/lopez-piquer-bernardo/49439bd8-bf5e-4ca6-801c-0684c9fcebdo> (última consulta el 10 de noviembre 2020).

BRION, M.: “El romanticismo en VV.AA: *El Arte y el hombre*, vol. II. Barcelona, Grupo Planeta, 1966, p. 311.

COSENTINO, A.: “Identification of pigments by multispectral imaging” [En línea] en *Heritage Science* 2,8 (2014) pp. 1-12. Disponible en: <https://heritagesciencejournal.springeropen.com/articles/10.1186/2050-7445-2-8> (última consulta el 15 de noviembre de 2020 a las 16:03).

DE LA MANO, José M.: *Mariano Salvador Maella. Pinturas y realidad en la corte de Borbones*. Curso Anual 2016 del Museo del Prado – Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=54GN5W6MzXM> (última consulta: 27 de abril de 2021 a las 22:39).

DÍEZ, José L.: *Martirio de Santa Bárbara* – Catálogo del Museo Lázaro Galdiano,

<http://catalogo.museolazarogaldiano.es/mlgm/search/pages/Main> (última consulta el 15 de noviembre de 2020).

FELICI, A.: *La santidad local valenciana: la tradición de sus imágenes y su alcance cultural*. Tesis doctoral [GARCÍA, R. (dir)]. València, Universitat de València, 2016. p. 89 (última consulta el 12 de noviembre de 2020 a las 17:51). Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/57093>.

FERRER, A.: “Antecedentes históricos” en VV.AA: *El yacimiento arqueológico del Sequer de San Bernat*. Valencia, Red Eléctrica del SAU, 2013, pp. 33-35.

GIL, R.: “La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló Amat” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 68 (1987), pp. 84-86.

LAFUENTE, E.: *Breve historia de la pintura española*, vol. II. Madrid, AKAL, 1987, p. 437.

LUNA, Juan J.: *Mariano Salvador Maella. Pinturas y dibujos*. Conferencias pronunciadas en el 2015 del Museo del Prado – Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=Fo7qq7vtnwc&t=13s> (última consulta: 5 de noviembre de 2020 a las 20:23 h.). *Mariano Salvador Maella* – Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/maella-mariano-salvador/4f4314d8-fb69-4afo-aa6f-ad399b-f14c6e> (última consultado el 10 de noviembre de 2020).

PANCORBO, A.: “Pintura española” en VVAA: *Guía del Prado*. Madrid, Museo del Prado, 2016, p. 200.

PÉREZ, A.: “La personalidad artística de Vicente Castelló” en *Ars Longa, Cuaderno de Arte*, nº1 (1990), p. 9.