

**FERRI CHULIO, Andrés de Sales:** *Grabadores y grabados alicantinos (Siglos XVIII-XIX)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" –Diputación Provincial, 1999; *Iconografía popular de San Vicente Ferrer O.P.*, San Vicente del Raspeig, Amigos de las Fiestas Patronales, 1999; *Vicente López y la estampería popular valentina (1792-1849)*, Valencia, ed. del autor, 2000; *Grabadores suecanos*, Sueca, ed. del autor, 1999; *El escultor Manuel Vergara (Valencia, ca. 1682-ca.1758)*, Valencia, ed. del autor, 1999; *Imaginería patronal destruida en la Comunidad Valenciana en 1936*, Valencia, ed. del autor, 1999.

Juan Antonio Sánchez López

Todo repertorio de imágenes brinda al historiador del Arte un instrumento inmejorable en el empeño de acometer con rigor y exhaustividad la investigación científica de cualquier faceta relacionada con los estudios iconográficos. Si el conocimiento de la Literatura artística, la Teoría del Arte y otras fuentes escritas y documentales resulta del todo necesario para situar, comprender y calibrar la obra en su oportuno contexto sociocultural y estilístico, no es menos cierto que la vocación integradora deseable en dicha metodología de análisis y síntesis también deberá tener en cuenta las circunstancias que rigen el lenguaje y la vida de las imágenes. Atrás quedaron, por fortuna, aquellos momentos en los que, desde determinados sectores de la Historia del Arte, se reprochaba a los seguidores del método iconográfico no tener en cuenta la calidad artística de la obra, o, más bien, no estar en grado de aceptarla. A juicio de tales polemizadores, éstos se habrían limitado a recoger u ordenar un inmenso pero indiscriminado material icónico, en el cual se habrían mezclado, sin solución de continuidad, la creación del "genio" y la del artista mediocre junto a un caudal de imágenes devocionales ilustrativas tildadas despectivamente de mezquinas o populacheras. (La reflexión posterior a tan encendido debate historiográfico ha dado cauce a un clima de serenidad, en cuyo seno la situación se contempla de muy diferente manera. Especialmente, a la hora de reconocer la extraordinaria importancia del grabado, la fotografía y las artes gráficas en general, bien como vehículo para la experimentación formal y la reformulación de los modelos y tipos iconográficos, o como testimonio y origen de la inercia inherente a la rutinaria y sistemática repetición de los mismos. Sin olvidar, por supuesto, su papel de canal comunicador al servicio de la difusión visual y la propaganda ideológica en sus más variadas vertientes.)

Qué duda cabe que la estampa religiosa aparece como una pieza clave en el engranaje de ese proceso de densificación iconográfica que, desde la invención de la imprenta y al unísono de los avances y logros conseguidos por el perfeccionamiento de las técnicas de impresión y reproducción de imágenes, intensificó desde la Edad Moderna el consumo de estímulos visuales por individuo, derivándolo

progresivamente hacia el vertiginoso ritmo actual de la mano de las nuevas tecnologías. No en balde, la estampa religiosa se convirtió en un auténtico producto cultural. O, para precisar más, en un instrumento privilegiado para dar cauce a aquellas formas, expectativas y contenidos de la vida cotidiana ligadas a lo trascendente, materializado y presto al consumo del público gracias a la especialización y autoafirmación del grabado como técnica generadora de objetos de naturaleza plural: artística a la vez que piadosa o educativa, instrumental o utilitaria, comunicativa, persuasiva, ritual, “mágica” y masiva. En consecuencia, no es de extrañar que la investigación en este campo permita comprobar situaciones contrastadas. Es el caso de la prevalencia que, en la mayoría de las estampas, detenta la consideración de su poder taumatúrgico y devocional sobre los valores puramente plásticos. Ello invita a plantear y clarificar las relaciones, interferencias y contradicciones entabladas entre imagen popular e imagen culta o, lo que es lo mismo, entre las incursiones de afamados artistas y las aportaciones de modestos artífices que conviven en un mismo ámbito de la creación gráfica orientado a satisfacer una vasta demanda icónica surgida al calor de unas determinadas inquietudes sociales.

No puede olvidarse que la estampa, directo transmisor *ad oculos*, supera a la palabra escrita en cuanto a eficacia, fuerza y aún sutileza comunicativa en función del objetivo perseguido por el emisor del mensaje. De ahí que, con especial énfasis a partir de la Contrarreforma, la imagen grabada sea entendida, más que nunca, en calidad de complemento visual que apoya, fortalece y facilita la experiencia mística verificada por el individuo, en el instante de elaborar “imágenes mentales” o “composiciones de lugar” del pasaje sagrado propuesto en el ejercicio de meditación. Igual de fascinante se antoja la capacidad sustitutoria de la estampa como verdadero *alter-ego* del icono pictórico o escultórico reproducido o, mejor dicho, “retratado” en la superficie de papel. Además de la categoría implícita por su condición de portadora de una imagen sagrada, la estampa hace valer en este punto su propia especificidad objetual o material como simulacro al cual son transferidos los poderes taumatúrgicos del original. Por esta causa, se hace digno merecedor de la reverencia debida a aquél, al quedar automáticamente dotado de presuntos efluvios milagrosos y sanadores, manifestados a través del contacto físico de la lámina con el cuerpo del devoto. Por si los razonamientos anteriores fueran escasos, la estampa también complace todo género de devociones a un precio asequible. Una disponibilidad que contribuye a democratizar y extender la posesión de imágenes hasta los sectores más desfavorecidos frente a la ostentación elitista representada por los encargos de piezas esculpidas o sobre lienzo para los oratorios y capillas de los círculos aristocráticos y burgueses.

Las reproducciones o retratos de imágenes celebres y milagrosas ocupan una posición hegemónica en la iconografía de las estampas, dando réplica y, a su vez, entablando inmediata complicidad con las correspondientes versiones pictóricas, calificadas por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez de *trampantojos a lo divino*.

un prolífico acervo legendario acerca del hallazgo, aparición o descubrimiento de las principales imágenes patronales.

Recuperar el arte del grabado nacido para divulgar diversas devociones populares arraigadas en la antigua diócesis de Orihuela-Alicante y dejar constancia de la vitalidad de esa religiosidad espontánea entre el pueblo, manifestada de generación en generación, de diversos modos y según propias peculiaridades locales es la declaración de intenciones de *Grabadores y grabados alicantinos. Siglos XVIII-XIX*. Ferri Chulio destaca la fuerza detentada por advocaciones autóctonas como la *Virgen de la Asunción* de Elche, el *Niño Jesús del Milagro* de Alcoy, el *Ecce-Homo* de Pego y la *Virgen del Castillo* de Agres, en paridad con las más clásicas y universales (del *Rosario*, del *Carmen*, la *Merced*, la *Salud*, de *las Nieves*) difundidas por eclesiásticos y las principales Órdenes Religiosas. Los ejemplos de la *Purísima Xiqueta* de Benissa, la *Santa Faz* de San Juan, la *Virgen de Loreto* de Mutxamel y, sobre todo, de la *Virgen del Milagro* de Cocentaina demuestran el espectacular predicamento cosechado por iconos pictóricos en un contexto cultural que, por lo general, muestra una mayor familiaridad con el bulto redondo y prefiere dirigir sus plegarias a imágenes escultóricas, con frecuencia de vestir. No podía faltar la constatación iconográfica de santos ligados al territorio alicantino como el lego franciscano *San Pascual Bailón*, *San Jorge* (aparecido en Alcoy en 1276 a guisa de nuevo *Santiago Matamoros*) y los Mártires *Bonifacio*, *Mauro*, *Abdón y Senén* o *Nazario*, unidos a diversos beatos, místicas y venerables a los que sus respectivas congregaciones tratan denodadamente de “promocionar” y publicitar mediante la estampa de cara a la apetecida canonización. Mención especial merece la inclusión de los *gozos* o poemas laudatorios acompañados de rústicos grabados dedicados a las devociones alicantinas, asumiendo la facultad narrativo-descriptiva lograda en las relaciones impresas y pliegos de cordel a costa de potenciar la interrelación icónico-textual.

*Iconografía popular de San Vicente Ferrer O.P.* pretende dar a conocer parte de las numerosísimas interpretaciones del llamado *Ángel del Apocalipsis*. Salvo una pieza perteneciente a una colección particular, los restantes grabados, xilografías y cromolitografías publicados proceden de los fondos conservados en el Archivo de Religiosidad Popular del Arzobispado de Valencia, dirigido por el autor. Patrón de la Comunidad Valenciana y de varias poblaciones de la región levantina, la figura del enérgico y temperamental predicador dominico generaría una profusa imaginería a raíz de su canonización en 1455 por Calixto III. Pese a la gran diversidad de soportes y fortuna plástica de sus interpretaciones impresas, persiste la intención codificadora de amoldar la representación del personaje a unos cánones invariables que, ante todo, aspiran a subrayar su filiación con la Orden de Predicadores, sus cualidades taumatúrgicas como protector contra la sequía y, por supuesto, su atronadora homilética que resonaba en púlpitos y plazas anunciando la inminencia del Juicio Final con esas constantes llamadas a la mortificación y la penitencia, sugeridas por la divisa: *Timete Deum et date illi honorem*. A lo largo del XVIII,

## Comentarios Bibliográficos

las ingenuas xilografías conviven con calcografías más elaboradas y espectaculares, algunas de las cuales reflejan el dinamismo y la impostación barroca de las versiones escultóricas y pictóricas coetáneas. Especial predilección y aceptación popular denotan aquellas que efigian a San Vicente Ferrer alado, una fórmula que cabe entender en clave de inequívoco préstamo y emulación de la acuñada para las representaciones del también dominico Santo Tomás de Aquino, el *Doctor Angélico*. A ellas suceden, en el XIX, litografías y cromolitografías en las que se hace patente el adocenamiento y tratamiento almibarado que caracteriza la interpretación de los temas religiosos en esta época, vulgarizando el resultado y aproximándolo, cuando no sumergiéndolo de lleno, en lo *kitsch*.

Un ejemplo puntual de la intensa colaboración que los artistas plásticos prestaron secularmente a los grabadores, al facilitarles los diseños oportunos para sus estampaciones, es abordado por Ferri Chulio en *Vicente López y la estampería popular levantina (1792-1849)*. Los grabadores Vicente Capilla y Francisco Jordán llenaron entre 1792-1814 la que podría considerarse la etapa más fecunda de la relación del pintor con el mundo de la stampa. Sujetándose con fidelidad a los diseños de López, ambos interpretaron una buena cantidad de imágenes y escenas bíblicas. Tan armónica conjunción de artistas alumbraría un excelente elenco iconográfico y un detallado repertorio de las principales devociones valentinas de finales del XVIII y primeras décadas del XIX. Como atinadamente señala el autor, el traslado de Vicente López a la Corte, en 1814, como Pintor de Cámara de Fernando VII sesgaría una fructífera colaboración plástica que no volvería a brillar de modo semejante al reanudarse con otros estampadores. A través de sus imágenes, el libro permite rastrear no sólo esas diferencias cualitativas entre los, al menos, quince grabadores que reprodujeron dibujos del pintor, sino también las influencias y sugerencias estilísticas ejercidas por artistas como Luca Giordano, Carlo Maratta, Giovanni Battista Gaulli, Giambettino Cignaroli, José Camarón, Alberto Durero, Antonio Tempesta, Pietro Ligari, Martino Giacomo Meens, Martin de Vos, los Wierix y los Klauber sobre el propio Vicente López a la hora de componer y configurar las matrices de dichas estampas.

Desde su invención por Aloys Senefelder, a finales del Setecientos, la litografía se convirtió en el gran medio de difusión icónica del XIX, plenamente rentabilizado a favor de los géneros habituales y casi como responsable directo del auge de la ilustración gráfica. La creación del Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico de la Marina, en 1818, y el Real Establecimiento Litográfico, entre 1825-1837, dirigido por José de Madrazo impulsaron esta técnica de reproducción de imágenes, contribuyendo desde pronto a su enraizamiento y exitosa aceptación por parte de los artistas y el público español. Con el ánimo de aprender el manejo y aplicación de la litografía, encaminaron sus pasos hacia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, Modesto Beltrán Beltrán, Salvador Cabedo Español y Pedro Juan Navarro Vendrell, protagonistas de *Grabadores*

*Suecanos*. Como respuesta a la demanda del siglo, la producción de estos artífices discurre entre una todavía abundantísima estampería religiosa y una ilustración descriptiva, resuelta en clave romántico-pintoresca, encaminada a difundir la imagen del Patrimonio Histórico de la región valenciana a través de sus más emblemáticos monumentos. De especial interés se antojan para el estudioso de las Artes Decorativas y el Arte Popular los diseños de medallas y estampillas trabajados por Navarro Vendrell para distintos clientes eclesiásticos, sobresaliendo los sellos de las Comunidades Franciscanas valencianas y los pictogramas del *Catecismo de la Doctrina Cristiana*, compuesto por Fray Pedro Vives en 1859, con la pretensión de hacer más inteligible el texto mediante el consabido recurso de presentar plásticamente los principales conceptos teológicos.

Con su libro *El escultor Manuel Vergara (Valencia, ca. 1782- ca. 1758)*, Ferri Chulio prosigue sus investigaciones y precisiones biográficas acerca de miembros de esta familia, en sintonía con las monografías que ya dedicara, en 1997 y 1998, a Francisco Vergara Bartual. Al igual que otras sagas como los Capuz o los Molíns, los Vergara fueron artistas prolíficos que ennoblecieron capillas, iglesias, palacios y conventos de la Valencia del Setecientos con sus imágenes y retablos, en talla o lienzo. En esta nueva aportación bibliográfica, el autor suministra abundantes noticias documentales sobre los componentes de la familia y, en particular, sobre la obra de Manuel Vergara. Además de una colección de documentos alusivos al artista, Ferri Chulio incorpora un interesante prontuario iconográfico que testimonia la difusión cosechada por la obra de Vergara, a través de la estampa, la litografía y la azulejería. Aunque la Desamortización y la Guerra Civil, su fortuna plástica perdura gracias a la imagen impresa y/o cerámica que reproduce exponentes tan señeros del catálogo de Vergara como el grupo de la *Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina de Siena* realizado para los Dominicos de Valencia o el Retablo Mayor y *Pabellón* para la Capilla Mayor del *Santo Crucifijo del Hospital* de Sueca.

*Imaginería patronal destruida en la Comunidad valenciana en 1936* cierra esta serie de reseñas, trayéndonos una obra que, con toda justicia, hay que calificar necesariamente de monumental. A lo largo de sus más de quinientas páginas, impresas a gran formato, el autor recupera las sombras de la memoria de un impresionante patrimonio destruido, en su mayoría, en el largo y cálido verano de 1936. No puede olvidarse que la Comunidad Valenciana sería junto a ciudades como Barcelona, Madrid y Málaga una de las zonas más castigadas por los disturbios y procesos revolucionarios de los años treinta. En cualquier caso, la sinrazón y un equivocado entendimiento de determinados ideales políticos dieron al traste con una riqueza artística, cultural y religiosa de siglos, de la que sólo queda el recuerdo gráfico y la nostalgia desprendida por las páginas de este libro. Sin menoscabo de la importancia devocional de todas las obras recogidas, el historiador del Arte lamenta quizás de un modo más sensible la desaparición de piezas como las hermosas esculturas de José Esteve Bonet, el *San Julián Mártir* de Morella esculpido por José

## Comentarios Bibliográficos

Tomás de Mora, la *Virgen de Gracia* de Altura, el *San Bonifacio Mártir* de Petrer, el *San Blas* de Sax, la *Virgen del Carmen* de Cox, la *Virgen del Patrocinio* de Penáguila o el *Nazareno* de Cocentaina, una pieza que, a falta de constatación documental, debe ponerse en relación más con las imágenes de Cristo realizadas por Pedro de Mena, en torno a 1675, que con José de Mora. La visión unitaria de tan nutrida iconografía patronal permite detectar la propagación del culto a la *Virgen de los Desamparados*, cuyo icono matriz valenciano acabaría erigiéndose en una de las advocaciones más netamente levantinas, generando en torno suyo una serie de secuelas o imitaciones diseminadas por las poblaciones limítrofes.

No obstante, el libro de Ferri Chulio trasciende la mera labor inventarial al incorporar otros alicientes. Nos referimos al magnífico repertorio fotográfico dedicado a los templos demolidos entre 1936-1937 y los arruinados en 1938, que ilustra de un modo fehaciente el procedimiento, quizás más brutal, de atentar contra el paisaje urbano y el entorno de los cascos históricos. En décadas sucesivas, la piqueta dirigida por la especulación del suelo y la voracidad inmobiliaria continuaría la labor iniciada por el fuego y los desastres de la guerra. La calidad de las fotografías también nos descubre alardes de espectaculares escenografías itinerantes en el caso de las carrozas o andas procesionales realizadas para las imágenes patronales. A la vista de ellas, se hace inevitable la inmediata comparación con la parafernalia propia de la fiesta y el arte efímero, por cuanto, en ocasiones, su aspecto deslumbrante y apología de la glorificación asimilaba la morfología de las "rocas", los carros triunfales, el *atrezzo* de las cabalgatas y los impresionantes montajes y aparatos diseñados para el Jubileo de las Cuarenta Horas y las celebraciones del Corpus. Finalmente, el libro cuenta con un conjunto de apéndices en los que Ferri Chulio aporta una relación cronológica de las imágenes destruidas y otra de las que fueron ocultadas durante los disturbios, identifica la producción de José Esteve Bonet, da cuenta de la autoría de las piezas, menciona los objetos de platería desaparecidos con las imágenes junto a sus autores y verifica la puesta al día de la cuestión al reseñar los autores de las imágenes labradas en sustitución de las precedentes.

Llegado el instante de proceder a una reflexión final, creemos que parece imponerse una clara idea. En efecto, pues si existe una conclusión explícita que pueda extraerse de la lectura y, sobre todo, de la visión de estos trabajos de Ferri Chulio esa no sería otra que la magistralmente enunciada, en su día, por Jan Bialostocki: *Las transformaciones iconográficas significan vida, cambio, movimiento, renovación, en oposición a las fuerzas de la tradición, de la inercia o de la inmovilidad. El arte popular, ni el individual ni el tradicional, apenas presenta transformaciones iconográficas, o sólo en una medida muy escasa. Las imágenes de este arte son transmitidas con muy pocos o ningún cambio. Lo mismo ocurre en el arte religioso ortodoxo. En contraposición a esto, cuanto más importante es la participación de la individualidad de un artista en una época histórica, tanto más variadas y numerosas son las transformaciones iconográficas que aparecen en dicha época.*