



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

JOSÉ ESTEVE BONET: APUNTES SOBRE SU ESTILO Y SU RELACIÓN CON ARTISTAS VALENCIANOS DE SU ÉPOCA¹

Marina Belso Delgado
marinabelso@hotmail.com

“Esteve Bonet no puede ser considerado como un escultor neoclásico en la verdadera acepción de la palabra, tal vez lo fue en potencia y en voluntad, pero no en acto, porque la vida lo condujo por los hollados caminos de la imaginación, y en ella poco o nada tenía que hacer el neoclasicismo” (Igal Úbeda, 1971: 194). Con estas acertadas palabras, Igal Úbeda sintetizaba su parecer con respecto al estilo artístico del valenciano José Esteve Bonet, uno de los escultores académicos más destacados de finales del siglo XVIII. Posteriormente otros investigadores han secundado esta opinión, tal es el caso de Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, quien exponía que el escultor “quedó anclado en la arcaizante imaginación barroca de madera, como lo demuestra la escultura de la Inmaculada Concepción en su capilla de la catedral de Valencia, bella indudablemente pero perteneciente a un mundo estético ya caduco” (Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, 1992: 151), o Joaquín Sáez Vidal, quien añadió además que el escultor poseía “una cierta elegancia rococó”, si bien era en ese aspecto en el que “se agota toda su imaginación, impidiendo dar un paso más firme hacia posiciones más decididamente neoclásicas” (Sáez Vidal, 1997: 122-127).

Estas consideraciones, sin embargo, no han sido hasta el momento objeto de un análisis más atento que haya contribuido a completar el estudio de este escultor, el cual desde la publicación de su única monografía en 1971 no ha recibido gran atención, a excepción de la obra artística inédita que se ha ido mostrando en pequeñas publicaciones y que han ayudado a la ampliación de su catálogo. Por ello, y a pesar de que el tema traspasa la naturaleza de la presente publicación, se pretende abordar aquí de manera aproximada, planteando algunas observaciones

1. Sirva esta primera nota para dar las gracias a Francisco Javier Delicado Martínez y a Alejandro Cañestro Donoso por la ayuda prestada.

sobre su estilo, la vinculación que llegó a mantener con otros artífices contemporáneos suyos y la influencia que ello pudo tener a nivel artístico y social partiendo de los datos que de ello se desprende en el *Libro de la Verdad o Liber Veritatis*², el manuscrito en el que, a modo de control de encargos, Esteve anotaba gran parte de la producción artística que salía de su taller.

El escultor Esteve formó parte de la primera generación de artistas valencianos que asistieron en calidad de alumnos a las primeras sesiones de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, constando ya como matriculado en la sala del natural de la Junta Preparatoria del año 1766, dos años antes de la fundación oficial de la institución (Buchón Cuevas, 2006: 100). Fue precisamente en este grupo de artífices nacidos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, en los que se daría una dualidad formativa significativa, esto es, que su primera etapa de aprendizaje transcurriría en obradores de tradición barroca y gremial pero que, en consonancia con los nuevos aires artísticos de lenguaje clasicista que estaban siendo promovidos desde las instituciones oficiales³, decidirían hacerse alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, con el principal fin de ponerse al tanto del nuevo gusto estético imperante, de poder regular su profesión para que tuviera carácter oficial, alejándose así de la ya denostada jerarquía y normativa gremial y conseguir de esta manera ciertos privilegios, entre ellos, abstenerse de pagar impuestos⁴.

Por lo tanto, el estilo que tanto Esteve como sus contemporáneos académicos acabaron desarrollando podría considerarse como ejemplo del eclecticismo artístico que comenzó a darse de manera progresiva a mediados del siglo XVIII en España y que alcanzó su máxima a finales de siglo, como resultado de la convivencia de las tendencias artísticas tardobarrocas formuladas desde los obradores tradicionales, muy arraigadas en el gusto de la demanda popular, y el incipiente Clasicismo que desde las Academias de Bellas Artes se venía desarrollando. Con

2. La transcripción del *Libro de la Verdad* fue llevada a cabo por Francisco Morote Chapa, amigo y colaborador de Igual Úbeda, quien “inició su trabajo, y en el menor tiempo que pudo lo concluyó, sin preocuparse de otra cosa que de evitar que su rapidez pudiese perjudicar la fidelidad de la reproducción del original”. Tras la Guerra Civil, sin embargo, se perdió la pista del manuscrito, por lo que no se pudo comprobar “sin agobios, y por escrúpulo de error posible, la copia con el original”. IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII: vida y obra*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, pp. 18-22.

3. Entre las políticas que adoptaría la Monarquía borbónica en España durante el siglo XVIII destacaría el desarrollo de las Reales Academias, utilizadas como instrumento mediante el cual profesionalizar los oficios, en este caso, los vinculados a las tres Nobles Artes, y con ellos dirigir e inspeccionar su aprendizaje y práctica siguiendo modelos franceses “por directa imposición y estrategias borbónicas”. DE LA CALLE, R. (2009). “La revolución del gusto en los umbrales de la modernidad”. En DE LA CALLE, R. (ed.). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 30-31.

4. En el caso de la Academia valenciana, sus estatutos intentaron dejar claro que “...deseando que las Imágenes sagradas se hagan con la perfección posible...Prohibo... á todo profesor de Pintura, Escultura y Grabadura que no tenga licencia para ello de la Academia, pintar, esculpir y grabar para el público Imágenes sagradas: Y mando á todos los individuos de la Academia, que en este punto procedan con toda justicia, sin dar licencia á quien no la merezca, ni negarla al benemérito: con la prevención de que por conceder estas licencias no ha de poder exigir directa ni indirectamente derechos ni marevedís algunos”. (1828). *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia: Imprenta de Benito Monfort, pp. 55-56.

ello, podría decirse que se acabó difuminando el propio concepto de *estilo* y acabaron surgiendo obras con cierto carácter indefinido y marcada apariencia de transición artística.

En este sentido, y a la luz de las imágenes escultóricas conocidas hasta el momento, el estilo artístico de Esteve Bonet no presenta a priori cambios significativos entre las obras de sus primeros años y las realizadas al final de su vida, si bien no se debe obviar que en su producción se daría una lógica y progresiva perfección de su técnica, dado a la creciente experiencia obtenida con la práctica del oficio, su constante contacto con la Academia y los viajes que realizaría a Madrid, que podrían haber influido en su desarrollo artístico. En cierto sentido, que no hubiera gran transformación en su producción también podría venir condicionado por haber fallecido el escultor a la temprana edad de 61 años, circunstancia que interrumpió definitivamente su producción artística.

Entre las esculturas conocidas hasta el momento salidas de la gubia de Esteve Bonet, se puede observar un patrón común entre ellas y que en parte podrían recordar a algunos rasgos estilísticos empleados ya por su maestro Ignacio Vergara (Buchón Cuevas, 2006), aspecto que ha llevado a pensar en más de una ocasión que obras del primero se asignaran al segundo (Buchón Cuevas, 2006: 225-227). De esta manera, Esteve Bonet hace uso generalmente de rostros de canon alargado sin excederse en los gestos expresivos, que se reducen muchas veces a una simple mueca o se muestran semblantes de emociones contenidas (Fig. 1). Aunque depende del tipo de representación que fuera a realizar, el artista solía utilizar cabelleras conformadas por melenas partidas por la mitad o con moño rizado coronando la frente, de copiosos mechones amplios y airosos con guedejas onduladas a los lados y hacia atrás, tipo que repiten otros artistas contemporáneos suyos pero que en el caso de Esteve Bonet sobresalen bucles ciertamente preciosistas, con la mitad superior de detrás de la cabeza con pequeños mechones desdibujados y adheridos al cráneo (Fig. 2). Además, suele dejar al descubierto la mitad inferior de las orejas, de carnosos y redondos lóbulos.

Los ojos suelen ser con la terminación del párpado marcada, las cejas finas y la nariz, de cartílago alto y recto, con orificios nasales no muy protuberantes, y cuyo perfil recuerda en ocasiones a los modelos de la Antigüedad Clásica. Las facciones están suavizadas, con ángulos poco remarcados y alargados y con el mentón redondo y pequeño. En cuanto a la boca, discreta y perfilada, destaca sobre todo cuando muestra la lengua y los dientes, muy simétricos y con la separación de los mismos señalada. Los cuerpos, por su parte suelen estar tratados con bastante armonía y belleza clásica y la indumentaria tallada, de elegantes plegados estudiados, muchas veces dinámicos y con fuerza plástica, los cuales poseen en ocasiones la viveza que los rostros no llegan a conseguir.

De nuevo el investigador Antonio Igual Úbeda fue el primero, y hasta la fecha el único, en realizar un intento de estudio de estilo y de clasificación de la producción artística de Esteve Bonet en torno a cuatro bloques poco convencionales, que quedan separados por tres acontecimientos de su vida: *Confusión*, que va desde su nacimiento hasta 1772, año en el que es designado Académico de Mérito en la Academia de San Carlos; *Ordenación* que comprende el período de tiempo que llega

hasta 1784, cuando realiza su segundo viaje a Madrid y visita la ciudad de Toledo; *Superación*, hasta 1795, año en el que realiza su última visita a la capital madrileña y *Perfección*, un corto período que se detiene con la muerte del artista en agosto de 1802. (Igual Úbeda, 1971: 206-209). En esta ocasión, sin embargo, no se hablará de su obra siguiendo el esquema arriba descrito, pues sólo se hará alusión a algunos aspectos estilísticos y tipológicos utilizados por el valenciano y que pueden servir como preámbulo a futuras investigaciones que se encarguen de manera más precisa del tema.

A pesar de la carencia documental⁵, nunca se ha dudado de la deuda estilística que comparte Esteve Bonet con su primer maestro Ignacio Vergara, pese a que se ha perdido numerosa obra de este segundo⁶. El biógrafo Martí Mallol ya expresaba que el padre de Esteve, Luciano, ante la predisposición de su hijo por el oficio, decide inscribirlo en la entonces Academia de Santa Bárbara bajo la dirección de los conocidos hermanos Vergara con los que aprendería principalmente dibujo y modelado (Martí Mallol, 1867: 6). El mismo biógrafo añade que ante las “escelentes cualidades” que poseía el joven, su maestro Ignacio lo admitiría como discípulo en su taller de escultura. Si bien hasta el momento no se ha encontrado testimonio alguno en el que se corrobore dicha afirmación, no sería extraño pensar que durante su paso por la Academia de los Vergara, más de un alumno llegara a formar parte de su taller particular y, de esa manera, se diera la oportunidad de llevar a la práctica los contenidos impartidos en el aula. Aún así, quedan como testigo tanto las referencias que aporta el propio escultor en su *Libro de la Verdad*, en las que se muestra la vinculación tanto artística como personal que mantenían y el cariño y admiración que le profesaba tanto a Ignacio como a su hermano José⁷, así como las similitudes estéticas que comparten.

Así, es a través del *Libro de la Verdad* donde se pueden ver algunos ejemplos de obras que siguieron el modelo escultórico vergariano, bien por iniciativa del propio artista, por lógica asimilación de los prototipos de su maestro o bien por requerimiento de los clientes, como puede comprobarse con la Dolorosa que ejecutaría para Joaquín Borrel, cura de Beniatjar (Valencia) y registrada en el manuscrito el 22 de diciembre de 1779, de la que expresa que sería “a Ymitacion de una que tiene la Ygl.^a Parroql. de Castellon de Xativa que la yso mi venerado M.^o Dn. Yg.^o Vergara” (Igual Úbeda, 1971: 62). La tipología que siguió en esta talla se repetiría en otras imágenes con la misma advocación, como la desaparecida Dolorosa de

5. Ya la investigadora Buchón Cuevas afirmaba en su estudio sobre Ignacio Vergara que, ni ella ni Antonio Igual Úbeda habían encontrado hasta el momento información de archivo en la que se corroborara que Esteve Bonet había asistido a las clases de Santa Bárbara o había trabajado en el taller de Vergara. BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2006). *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Consejería de Cultura, Educación y Ciencia, p. 101.

6. La primera en analizar las similitudes de la obra de Esteve Bonet con las de su maestro Ignacio Vergara fue Ana María Buchón. *Ibidem*, pp. 224-226.

7. Aparecen nombrados unas catorce veces en el *Libro de la Verdad*, como el 24 de julio de 1772 con “Un Christo de 2 Pals. sobre una peana redonda... por medio de mi Sr. Maestro Dn Yg.^o Vergara...” o el 18 de mayo de 1783 “Concluy del todo unas Andas historiadas para Cullera para la Virg. y el SSm.^o Sacrat.^o por medio de mi Venerado Maestro Dn. Josef Vergara...”. IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet...* ob. cit., pp. 46 y 69, respectivamente.

Canals, realizada seis años antes (Iguual Úbeda, 1971: 50), la ejecutada para la localidad de Turís, ya en 1784 (Iguual Úbeda, 1971: 73), o la todavía conservada que se realizó para el convento de capuchinas de Castellón en 1798, de la que el biógrafo Martí Mallol decía que “cuya cabeza es de gran sentimiento y nobleza” (Martí Mallol, 1867: 26).

En todas ellas aparece un patrón común de Dolorosa de vestir, de facciones suaves y expresión contenida y cuyo rostro queda ligeramente inclinado hacia un lado, situando su mirada en una de sus manos, que mantiene alzada y en la que suele portar un pañuelo y alguno de los atributos de la Pasión como clavos o corona de espinas, que aportan el componente patético a la imagen. Esta tipología de Dolorosa también la utilizaría con ligeras variantes en tallas completas, como la Virgen de los Dolores de Estubeny (Valencia) o la Virgen atribuida al artista y conservada en la localidad de Belmonte (Cuenca) (Nicolau Castro, 2003: 213-217), en las que también se sigue la misma disposición, aunque en estos casos desaparece el componente textil para dar paso a una indumentaria tallada, con túnica ceñida a la cintura y manto de pliegues angulosos y recogido sobre uno de los brazos, colocado con gran elegancia.

Otro caso similar se da con las representaciones que realiza de san José, santo al cual el escultor profesaba gran veneración, como bien expresa él en julio de 1771 cuando anota la hechura de un pequeño san Vicente para el pintor José Vergara en agradecimiento por el lienzo del santo que pintó “para mi Devoción”⁸. En su *Libro de la Verdad*, Esteve deja constancia en varias ocasiones que se inspiraría en el modelo del santo patriarca realizado por Vergara para el convento de Santo Domingo de Valencia, cuya representación, que no fue de invención propia, alcanzó gran popularidad en la época. Así, Esteve anota entre 1772 y 1773 un total de cinco tallas de san José en las que afirma que siguen el tipo realizado por su maestro: san José sobre una nube semiarrodillado y con el niño en brazos, ambos con gestos tiernos, blandos e íntimos, muy del gusto del momento y que quedarían acompañados de pequeños ángeles o serafines (Buchón Cuevas, 2006: 298).

Hasta la fecha no se ha podido identificar ninguna de las obras referenciadas en el *Liber* que siguieron el prototipo de Santo Domingo, aunque se conocen otras representaciones del santo ejecutadas por Esteve que, sin embargo, no siguen este modelo de su maestro, caso del San José que hace pareja con la Virgen destinados al convento de San Juan de la Penitencia de Orihuela (Ferri Chulio, 1993; López Martínez, 2013: 222-225) (Fig. 3) o el conservado en la ermita homónima de la localidad alicantina de Villena (Iguual Úbeda, 1971: 36; Gómez de Rueda, 2003: 626-627; Puche Ación, 2004: 59-62), del que Gómez de Rueda ya sugirió su parecido con un boceto atribuido a Vergara perteneciente al Colegio de la Concepción de *Ontinyent* (Buchón Cuevas, 2006: 434). La disposición de la parte inferior del manto, que cruza la imagen en forma de ángulo agudo, será un rasgo utilizado por Vergara en varias de sus obras y repetido aquí por Esteve Bonet. También es conocido otro San José con Niño que preside una de las capillas de la Catedral de

8. En enero de 1772 Esteve Bonet vuelve a anotar en su *Libro de la Verdad* que realiza un niño de un palmo para el san Vicente de su maestro. *Ibidem*, p. 44.

Sevilla (Recio Mir, 1998: 253-273), que guarda cierta relación con el boceto vergariano que del santo patriarca se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, aunque este último carece de niño (Buchón Cuevas, 2006: 390).

El *Libro de la Verdad* también revela que no sólo siguió modelos de las obras de su maestro Vergara, sino que en ocasiones llegó a emular o reproducir tipos de otras obras ya existentes en ese momento. Como ejemplo se pueden mencionar las anotaciones del 24 de abril de 1770 en la que dice que para Vicente Cucaló ejecuta “Un Niño de Pasión ymitado a uno de Napoles” (Igual Úbeda, 1971: 40), el Niño de la Salud “copia del que esta en el Comb^o. del Carmen para las monjas de Onteniente” (Igual Úbeda, 1971: 44), la referencia del 24 de julio 1773 de “Una Virgen del Natural de agosto copia de la del milagro” (Igual Úbeda, 1971: 50) o la referencia del 18 de febrero de 1776 de “Un Christo de 2 Pals. para el Canonigo Sebrian Copia de uno de Rodulfo Solo M.^a, 21 l.” (Igual Úbeda, 1971: 56), siendo este el conocido escultor alemán Conrad Rudolf, afincado en Valencia y de quien Vergara poseía piezas ejecutadas por él en su taller, como bien demuestra su inventario de bienes y que Esteve pudo llegar a conocer de primera mano (Buchón Cuevas, 2006: 524-533).

Es posiblemente en la realización de imágenes de niños en las que más destacó y por las que obtuvo mayores aplausos, tanto por parte de la historiografía como por su propio maestro Ignacio⁹. Las tallas infantiles de Niño Jesús y las de angelitos, serafines y jóvenes mancebos poseen una candidez y ternura muy destacables, siendo caracterizados por una excelente calidad mórbida, con mofletes más anchos, caídos y redondeados que los que ejecutaría Vergara, de pequeño mentón y frente despejada con alborotados rizos. Son varios los ejemplos que se pueden citar al respecto, llegando a alcanzar grandes niveles de virtuosismo en detalles como en el niño que corona de laurel a la imagen de San Vicente del Museo Histórico Municipal valenciano, cuya pequeña boca se encuentra entreabierta y por la que asoma parte de la lengua, que aparece pegada a los dientes superiores (Fig. 4), o en el preciosismo de los bucles del niño que acompaña a la imagen de la Virgen de la Merced de Mallorca, algunos de los cuales tienen formas en espiral apretada y que salpican la cabellera. Este tipo de rizos se repetirán en otras obras del artista como en el mancebo que acompaña a la imagen de san Vicente anteriormente citada (Fig. 5) o los niños que forman parte del grupo del san José de Sevilla, los cuales llegan a conseguir una gran calidad anatómica, que incluso llegan a superar en aptitudes técnicas a las del santo, mucho más hierático y con una posición más inestable. También merece ser citada la imagen del Niño del Buen Sueño, una obra de trasunto barroco de la que incluso el propio escultor decía sentirse satisfecho: “lo mejor que asta ahora he hecho” (Igual Úbeda, 1971: 71 y 233; Sebastián López, 1990: 115-117).

9. “Pero en lo que más sobresaliente aparece Esteve es en los niños; les hacía tan hermosos, les daba tanta gracia, naturalidad y viveza, son tan bellos que encantan. Dicen que el mismo Vergara se reconocía ingénuamente inferior en este punto á su discípulo y luego compañero de Academia. El gran número de ellos esparcidos por toda España, atestiguan bien estas cualidades”. MARTÍ MALLOL, J. V. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor*. Castellón: Rovira Hermanos, p. 17.

Como se ha comentado líneas arriba, la producción de Esteve resulta algo indefinida, pues en ella se concentran soluciones tanto de un Barroco clasicista como de un Academicismo atemperado debido al momento artístico que le tocó vivir y que otros escultores contemporáneos suyos también experimentaron. Sin embargo, el hecho de que la mayor parte de su producción artística estuviera destinada a una clientela eminentemente eclesiástica, como así lo demuestra el número de encargos relaciones en su *Libro de la Verdad*, condicionó de algún modo que su evolución estilística no se desprendiera del componente barroco de sus obras ni siquiera en las imágenes de su última etapa.

Ese elemento barroco sería especialmente claro en obras más tempranas, entre las que se pueden citar los dos relieves ejecutados para la obtención de los oportunos títulos de la Academia de San Carlos, como son *El Rey moro entrega las llaves de Valencia a Jaime I* (1772) y *Minerva coronando a las Artes* (1774)¹⁰. Es en este segundo donde se ve con mayor precisión el estilo ecléctico resultante de la simbiosis entre la tradición barroca y la nueva impronta académica, pues en esta obra utiliza un tema propiamente clásico como es la glorificación de las Artes, pero tratado mediante un lenguaje artístico ligado a un atemperado Barroco que juega con la composición de todo el relieve, dotándolo de agitado movimiento a través de los ropajes y las acciones de los personajes, estructurando el tema con un carácter teatral. Pero también en esta composición se dan aspectos artísticos más propios del Clasicismo académico, como el tratamiento de las fisonomías de los personajes, que evocan a la Antigüedad Clásica y la utilización de arquitecturas plenamente clásicas como telón de fondo en la escena.

Otra obra concebida con escenografía barroca es la representación del conjunto escultórico de la Virgen de las Angustias, también conocida como Piedad o, como el propio Esteve llega a denominar “Dolorosa al pie de la cruz con Cristo muerto en brazos”. Su composición recuerda iconográficamente al conocido modelo utilizado por el murciano Francisco Salzillo y que Esteve pudo conocer de primera mano en su visita registrada en 1799 a Murcia (Igual Úbeda, 1971: 89), sin embargo su viaje a la región se efectuó en una fecha en la que el escultor valenciano ya era un artista académico consagrado y ya había realizado varias representaciones del mismo tema, con anterioridad, por lo que no puede afirmarse con exactitud que el tipo reproducido por el valenciano fuera ejecutado tras conocer el grupo escultórico de Salzillo, cuyo primer ejemplar datado en 1740 se conservada hoy en la iglesia murciana de San Bartolomé.

Aún así, es indudable el parecido de ambas representaciones, que también guardan relación con la versión que del tema hizo el escultor Alejandro Carnicero

10. Estos relieves aparecen catalogados en las siguientes publicaciones: VILAPLANA ZURITA, D. (1989). “Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia”. *Revista Goya*, (220). Madrid: Museo Lázaro Galdiano, p. 210-219; BUCHÓN CUEVAS, A. M. (1996). “Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia”. *Archivo de arte valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 3-18; BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2015). “Ignacio Vergara y el academicismo artístico valenciano”. En BUCHÓN CUEVAS, A. M. (com.). *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento (1715-2015)*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, p. 68.

para el ático del retablo mayor de la catedral de Coria (Fernández Saorín, 2010: 20-33), y que a su vez remiten a modelos que, con cierta diferencia, se desarrollaron en Italia de la mano de artistas como el célebre Giacomo Colombo y su Piedad de la Colegiata de Éboli¹¹. Además, cabe señalar también la relación tipológica advertida entre los modelos de Esteve Bonet y Salzillo con el lienzo de la Piedad de Murillo, fechado hacia 16689 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En el caso del modelo ejecutado por Esteve, este se presenta con actitudes distantes del dolor patético que gustaba a la devoción popular barroca, reduciendo las expresiones del conjunto a meros gestos, como la mirada al cielo de la Virgen, sus brazos extendidos en actitud suplicante, y los inconsolables sollozos de los angelitos.

Ejemplos de la invariable tipología de este conjunto escultórico en la producción de Esteve pueden verse en la obra realizada para Soneja en 1792 (Igual Úbeda, 1971: 85), la conocida Piedad para Jerez de la Frontera del año 1793 (Martí Mallol, 1867: 29; Igual Úbeda, 1971: 238; López Jiménez, 1964: 35-40), la enviada a la Colegiata de Játiva dos años después, o la destinada a la Capilla de la Comunión de Vinarós en 1798 (Igual Úbeda, 1971: 87). Recientemente ha sido asignada a su mano una imagen idéntica a las anteriores y conocida a través de una fotografía antigua para Monforte del Cid, al ser relacionada con uno de los encargos referenciados en el listado realizado por Martí Mallol en su *Biografía*¹². Entre las diferentes versiones que realizó Esteve y que se conservan o se conocen a través de fotografía, se intuye que, a pesar de repetir un mismo patrón en todas ellas, intentó ser original en ciertos detalles, variando en la medida de lo posible algunas posturas y actitudes de los niños ángeles, siendo los del conjunto perdido de Vinarós los más particulares; la alternancia de atributos de la Pasión utilizados en los mismos conjuntos, sirviéndose de corona de espinas y clavos en unos y lanza y esponja en otros¹³, así como la inclusión de imágenes vestideras dentro de un grupo escultórico que generalmente es de talla completa, como es el caso de la Virgen de la obra realizada para Játiva.

Los recursos barrocos en la obra escultórica de Esteve también pueden verse en otras imágenes conocidas suyas, como el Cristo de la Defensa de Jerez de la Frontera (Cádiz). Esta imagen siempre ha constituido para la historiografía un claro ejemplo del Academicismo escultórico, en la que se reproduce la iconografía de

-
11. A diferencia de las imágenes de Salzillo, Carnicero o Esteve Bonet, que optarán por concebir el conjunto sobre una gran roca que emula el Monte Calvario, el grupo escultórico del italiano Colombo presenta una peana de aspecto marmóreo, concebida a modo de pedestal, que otorga a la imagen dignidad y solemnidad. Dicha imagen queda recogida en CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Roma: De Luca Editori d'Arte, p. 88.
 12. Al respecto de este hallazgo debe consultarse CAÑESTRO DONOSO, A. y MACIÁ PÉREZ, J. Á. (2018). *Sacrum Castellum: estudios artísticos sobre el templo de Santa María, de Monforte del Cid*. Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 101-103.
 13. El detalle de incluir los atributos pasionales en estas obras y colocarlos de manera aislada sobre la roca en la que se apoyan los personajes representados, es un recurso tradicionalmente pictórico que ya el investigador Ramallo Asensio relacionó con las obras que del mismo tema ejecutó Salzillo y que se relacionaban con pintores ligados al Barroco más clásico, como puede ser el caso de Aníbal Carracci. RAMALLO ASENSIO, G. (1998-1999). "Francisco Salzillo y la estética neoclásica". *Imafron- te*, (14). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 227-250.

Cristo ya muerto en la cruz, sujeto a cuatro clavos y retomando así la tipología de Crucificado que defendería el pintor y tratadista Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* en el siglo XVI, utilizando también el característico taco bajo los pies, como apoyo al peso del cuerpo con el que dotar a la imagen de equilibrio y sosiego, y que enlazaría muy bien con la línea armónica y formal de belleza clásica que se pretendía buscar en las obras académicas¹⁴.

En el caso concreto de esta talla, sin embargo, llama la atención un recurso utilizado en ella que se encuentra ciertamente lejos de considerarse académico, como son las heridas esculpidas que se encuentran por toda su espalda, y que llama la atención principalmente por la fecha en la que se ejecuta la imagen, en 1794 (Martí Mallol, 1867: 30), momento en el que la carrera artística de Esteve Bonet, ya consagrado en la Academia, debía situarse hacia posiciones más decididamente clasicistas. Estas heridas aparecen con la piel arrancada y abundante sangre, entre las que se intuyen algunas costillas¹⁵. Este recurso otorga un dramatismo barroco en una imagen ejecutada en clave académica, de la que Aurelia María Romero aseguraba que “lejos de caer en la fácil tentación de barroquizar esta escultura [Esteve Bonet] prefirió, dejándose guiar por sus planteamientos academicistas, crear un Cristo de absoluto neoclasicismo”¹⁶. Lejos de ser un caso aislado, el mismo escultor vuelve a hacer uso de dicho recurso, aunque de manera más suavizada, en la imagen del Cristo de la Adoración de la Cruz de Yecla (Fig. 6), fechada en 1800, donde vuelve a repetir esa solución barroca de heridas ensangrentadas entre las que se intuyen de nuevo parte de sus costillas¹⁷ y que habría utilizado unos años antes y a

14. Su condiscípulo José Puchol Rubio haría uso del mismo tipo de representación de Cristo a cuatro clavos para la imagen que realizó destinada a la iglesia de Santiago de Orihuela. NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos*, vol. I. Murcia: Editorial Espigas, p. 402; de ella Sáez Vidal expresaría que “el modelo, en efecto, de fuerte expresividad, presenta no obstante una línea anatómica de líneas elegantes... El escultor ha conseguido con su pose simétrica, dotar a la imagen de un cierto equilibrio entre contenido espiritual y estabilidad emocional”. SÁEZ VIDAL, J. (1997). “La escultura: del Academicismo al Neoclásico”. En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, p. 120.

15. Los datos del informe técnico sobre la restauración de esta obra se encuentran en: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/cultura/areas/bienes-culturales/actuaciones-conservacion/intervenciones/detalle/39786.html?4>.

16. Que Romero Coloma no nombrase en su estudio la presencia de profundas heridas en la espalda, hace pensar si llegó a conocer la obra *in situ* o si el deficiente estado de conservación de la imagen y su policromía, a la que le habrían aplicado varios repintes, contribuyó a que las llagas no se percibieran en su totalidad hasta después de la restauración a la que se sometió la imagen a finales de la década de los 90. ROMERO COLOMA, A. M. (1993): “José Esteve Bonet y su academicismo en el Cristo de la Defensión”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 74. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 81-83.

17. Esta obra fue puesta en relación por el académico Francisco Javier Delicado con la obra del Cristo del Perdón de Bernardo del Rincón para Valladolid, que realizó hacia 1656 y del que posiblemente tomaría su modelo, pues repite tanto la pose como la posición de las heridas en codos, costado y espalda, si bien en la talla de Esteve Bonet el resultado no es tan dramático, acorde al momento artístico que le tocó vivir. DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1990): “El Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz de Yecla, obra escultórica de José Esteve Bonet: valoración artística, conservación y proceso restaurativo”. En ROIG PICAZO, Pilar (coord.): *VIII Congreso de conservación de bienes culturales*.

la luz de las fotografías conservadas, en la espalda del Cristo atado a la columna del convento de Santo Domingo de Játiva de 1792 (Igual Úbeda, 1971: 237).

En muchas de las tallas realizadas a lo largo de su producción, se alejaría en cierto modo del tardobarroco heredado para reproducir imágenes cuyas características estilísticas estarían cercana a la gracia rococó, tan del gusto cortesano y que desde el foco madrileño se vendría ensayando y difundiendo desde principios de siglo (Vidal Bernabé, 1989: 77). En este sentido, Esteve Bonet desarrollaría una serie de obras con una marcada curva de carácter elegante, de delicadas posturas con suave *contrapposto* como son varios de los santos y beatos que se conoce que ejecutaría. Un prototipo constante en su producción se encuentra en el modelo de santa Bárbara que realizó para lo localidad alicantina de Tárben y conocida a través de fotografía (Fig. 7) (Igual Úbeda, 1971: 20), la cual sigue a la imagen homónima realizada en yeso para el remate del retablo de la iglesia parroquial de Pedralba (Valencia) y que recuerda a otros tipos desarrollados tanto en la Santa Leocadia de Toledo como en la imagen de Santa Elena con ángel niño de Palma de Mallorca, ambas ejecutadas en 1795 (Igual Úbeda, 1971:241-241). Este patrón también ha sido observado en la Santa Bárbara conservada en la ermita homónima de Monóvar (Alicante) y que ha sido atribuida a la gubia del valenciano, opinión que aquí se comparte por la similitud estilística y tipológica con todas las anteriormente citadas, especialmente con el ejemplar de Tárben (Cañestro Donoso, 2016: 50).

Entre las obras de santos salidas del taller de Esteve Bonet merece atención una imagen de San Pascual Bailón que posiblemente el escultor valenciano pudiera haber hecho para Almansa y que en la actualidad se encuentra en la iglesia del convento de los Padres Franciscanos de dicha ciudad (Fig. 8). Hasta la fecha, esta talla había sido considerada obra indubitada del murciano Roque López (Marín Lozano, 1932: 8; García-Saúco Beléndez, 1985: 154-155; Sáez Matea, 2006: 413-414) cuya atribución venía respaldada por el hecho de que en su *Memoria de hechuras* publicada por el Conde de Roche, aparece un encargo fechado en 1804 en el que se dice “Un San Pascual Bailón, de cuatro palmos y medio, y la peana medio palmo, como el de Alguazas, para Almansa por mano de don Pascual Marín Castaño, cura, en... 900 reales”, sin especificar nada más, por lo que hasta el momento se ha considerado como cierta dicha asignación.

Sin embargo, el diferente tratamiento estilístico de la imagen de Almansa con respecto a otras obras de Roque López, y más concretamente con la imagen que de idéntico tema realizó para la iglesia de Dolores (Alicante), muestran notables desemejanzas, como el hecho de que el san Pascual de Almansa presenta un rostro de facciones más académicas, alargadas, ojos grandes y rasgados y nariz con la giba dorsal más marcada que poco tienen que ver con el santo realizado para Dolores, heredero del estilo salzillesco que desarrollaría Roque López a lo largo de su producción. Además, los 158cm totales que tiene la imagen, medidas que ya proporcionó Sáez Matea (Sáez Matea, 2006: 414), no corresponden con los cuatro palmos y medio que se describen en la *Memoria de hechuras* del escultor murciano.

Valencia: 20, 21, 22 y 23. Valencia: Universidad politécnica de Valencia; DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2017). “El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla... ob. cit.

Por ello, y teniendo presente la comparación realizada, se ha localizado en el listado de obras de Esteve Bonet de Martí Mallol un san Pascual Bailón también ejecutado para Almansa y fechado en 1798 que, por el contrario, sí pudiera coincidir con la imagen que se conserva actualmente en dicha ciudad, correspondiéndose con la descripción que aporta la anotación del biógrafo Martí: “Un San Pascual Bailon, con su Viril y un tronco de un árbol, sombrero, cayado, etc.” (Martí Mallol, 1867: 22). Además, se han visto semejanzas entre la imagen de Almansa con otras obras del artista, destacando especialmente la versión en relieve que hizo con el mismo santo para el remate del frontón de la Capilla de la Inmaculada de la catedral de Valencia, el cual aparece también semiarrodillado, con los brazos abiertos en actitud declamatoria y vestido con idéntico hábito (Fig. 9). El rostro del san Pascual de la Seo valenciana se ajusta al gesto reproducido en la talla de Almansa y que a su vez se puede poner en relación con otras imágenes del artista valenciano como el San Vicente Mártir del Museo Histórico Municipal de Valencia o varias de las vírgenes que forman parte de grupos de Piedades, cuyas facciones y expresión de sus rostros guardan parecido con este San Pascual Bailón. Por todo ello, y a falta de un documento que corrobore su definitiva autoría, se presenta en este texto la posibilidad de que dicha imagen haya podido salir del taller de José Esteve y no del de Roque López, descartando la atribución que hasta entonces se había realizado.

En cuanto a las representaciones de la Virgen en sus distintas advocaciones, el escultor suele componer unos prototipos más cercanos al Clasicismo académico, ejecutando unas obras caracterizadas por un rostro ovalado y simétrico, de facciones suaves, finas cejas arqueadas y ausencia del componente gestual y expresivo. Si en las Dolorosas vistas anteriormente se puede resaltar que la expresión de dolor queda reducida a una mueca o gesto, en este tipo de representaciones marianas desaparece el componente expresivo de sus rostros, resultando imágenes de semblante sereno (Fig. 11).

Son significativos los ejemplos de la Virgen del Carmen de La Roda (Albacete) en su aspecto anterior al actual y conocido a través de fotografía, la atribuida Virgen del Rosario de Cartagena, caracterizada por una delicadísima boca y un elegante recogido en el cabello exquisitamente tallado, a pesar de su apariencia desdibujada (véase de nuevo la figura número 2), así como la serie de Inmaculadas que realizó, de las que en la ciudad de Alicante se encuentran dos ejemplares, uno de ellos el conservado en la parroquia de la Inmaculada del Pla y el otro ubicado en la iglesia de Santa María de Alicante (Gómez de Rueda, 2003: 630-631; Sáez Vidal, 2006: 498-499), que como obra de finales de su producción, muestra un avance estilístico hacia posiciones más clasicistas, con un marcado carácter frontal que queda roto por la posición hacia la izquierda de las manos, así como la concepción diagonal del manto.

A esta línea de obras más clasicista también pertenecen las esculturas de alegorías y virtudes, destinadas en su mayoría a rematar retablos o pechinas, lo que ha provocado que por su ubicación, no se le haya prestado en ocasiones la atención debida (Fig. 12). Estas imágenes, que Esteve realizó generalmente en estuco, han sido quizá las obras de este artista que más se acercan a la demanda de las reformas artísticas académicas del momento, las cuales se encontraban al amparo del gusto

estético defendido desde las Reales Academias y de las recomendaciones de las Reales Órdenes que desde la Corte se estaban difundiendo. En ellas se encuentran claras reminiscencias clásicas, con expresiones sin viveza y rostros ideales, tanto en perfiles como en el tratamiento de los paños de los ropajes, dejándolos en algunos casos caídos por la cornisa o frontón. Entre ellas pueden mencionarse las obras que coronan el retablo de la capilla de Santo Tomás de Villanueva o las del retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción, ambas de la catedral de Valencia (Igal Úbeda, 1971: 222-224) o también los arcángeles y mancebos que coronan el retablo mayor de la Colegiata de Játiva (Igal Úbeda, 1971: 233).

A lo largo de las páginas que componen el *Libro de la Verdad*, se puede constatar la numerosa y variada clientela que llegó a acudir al taller del escultor Esteve para encargarle obra, realizada tanto para templos eclesiásticos como para devoción particular¹⁸. Entre sus comitentes más habituales destacó especialmente el clero, que le requirió tallas para complementar retablos, para capillas de iglesias y conventos, así como para oratorios de carácter privado. Por su parte, la aparición de anotaciones en las que figuraba la nobleza o altos dignatarios no destacó por su número, pero sí por la relevancia que tenían sus títulos y cargos institucionales, como es el caso del Marqués de Jura-Real, el embajador de Suecia, el Marqués de Carrús, el secretario del Consejo de Guerra Juan Antonio Martínez o el Conde de Olocao, sin olvidar los encargos destinados a la Monarquía¹⁹. A todos ellos debe sumarse un acopio de personas dedicadas principalmente al comercio, la artesanía y diversos oficios entre los que merecen ser destacados los relacionados con las Nobles Artes. De esta manera, es frecuente encontrar entre los registros de hechuras del *Liber* nombres de artistas ligados en su mayoría al Gremio de Carpinteros y a la Real Academia de San Carlos, y que estos sean tanto intermediarios como destinatarios finales de las obras anotadas, circunstancia debida en buena parte a que el escultor Esteve había forjado lazos en ambas corporaciones.

Entre las anotaciones que se fechan desde 1762, año en el que Esteve comienza a escribir el *Libro de la Verdad* hasta 1764, cuando abandona el taller de su segundo maestro Francisco Esteve “el Salat”²⁰, se muestra una clientela que en buena medi-

18. Un primer estudio acerca de la importancia del *Libro de la Verdad* como fuente de consulta y el contenido del mismo referido a la provincia de Alicante ha sido realizado en BELSO DELGADO, M. (2017). “Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante”. En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.). *Estudios de escultura en Europa*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 226-242.

19. Todos estos nombres y otros aparecen referenciados tanto en el *Libro de la Verdad* de Esteve Bonet como en el listado de obras del escultor que realizó José Vicente Martí Mallol.

20. A pesar de compartir apellido, Igal Úbeda ya confirmó en su momento que no pertenecían a la misma familia. IGUAL UBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet...* ob. cit., pp. 95-96. Actualmente pocas noticias se tienen sobre la personalidad artística y la obra de este escultor pues, además de la pérdida de numerosa obra salida de su taller, los posteriores biógrafos a Orellana se limitaron a repetir lo que este aportó y, excepción de las esporádicas noticias encontradas por los autores Igal Úbeda y Buchón Cuevas, nadie se ha encargado de abordar su figura y la influencia que este ejerció sobre el arte de José Esteve Bonet. No obstante, ya Martí Mallol aseguraba que la buena calidad de los pliegues de Esteve era debido al magisterio de El Salat. MARTÍ MALLOL, J. V. (1867). *Biografía de D. José Esteve...* ob. cit., pp. 8-9.

da estaría proporcionada por su propio maestro. Sin embargo, entre ellos aparece Agustín Esteve, tío de Esteve Bonet, maestro carpintero dedicado a los retablos y padre del conocido pintor Agustín Esteve Marqués (Morales y Marín, 1994: 235-242; Albarrán Martín, 2017). Entre las páginas del *Liber* aparece mencionado hasta en cuatro ocasiones, vinculado sobre todo a la contrata de imágenes para retablos como el de la Capilla de la Comunión de San Juan del Mercado de Valencia (Igal Úbeda, 1971: 27) o el del Cristo de la Fe de la iglesia de Santa Mónica (Igal Úbeda, 1971: 51). Además, Esteve incluso deja constancia de su muerte en el día 12 de septiembre de 1800 en Madrid (Igal Úbeda, 1971: 88).

Otro de los familiares artistas que aparece mencionado desde los comienzos de la redacción del *Liber* es su cuñado José Vilella, que aparece tempranamente en el encargo del día 14 de octubre de 1765, en el que se afirma que Esteve desbasta una imagen de un san Miguel de pequeñas dimensiones para su cuñado, quien sería el encargado de concluir la pieza y entregarla al destinatario último (Igal Úbeda, 1971: 30). También vuelve a aparecer en la anotación del 2 de octubre de 1767, cuando Esteve le entrega una cabeza y manos también desbastada de una Virgen del Carmen (Igal Úbeda, 1971: 34). Como recoge Igal Úbeda, José Vilella habría sido aprendiz del propio Salat, también maestro de Esteve Bonet (Igal Úbeda, 1971: 111), por lo que no sería extraño pensar que ambas familias, los Esteve y los Vilella, se conocieran con anterioridad y el propio Vilella accediera a colaborar con el taller de José Esteve tras la muerte de su maestro en 1766.

Una de las actividades que más pasa desapercibida en la producción de Esteve pero que es constatable desde los inicios del *Libro de la Verdad*, es su dedicación a la labra de piedra, que se refuerza con los escasos pero suficientes testimonios conservados. En su momento Igal Úbeda ya propuso que sería su tío, Tomás Miner²¹, quien posiblemente le hubiera enseñado el oficio (Igal Úbeda, 1971: 200) dado que, a excepción de este, no se tiene constancia documental de que el padre de Esteve Bonet o cualquier otro miembro de la familia se dedicaran a esta especialidad. Sin embargo, dado que Ignacio Vergara también cultivaría y enseñaría los rudimentos de la labra de mármol y otras piedras a sus discípulos, no se debería descartar que Esteve aprendiera de Vergara y no de Miner, o bien hubiera aprendido de ambos. Generalmente los encargos en piedra efectuados por mediación de Miner son para realizar escudos de armas de casas nobiliarias, como el de la familia Caspe de 1762 (Igal Úbeda, 1971: 25) u otros elementos de piedra, como “Dos mascarones de Piedra... para un agua Manil” de 1767 (Igal Úbeda, 1971: 34). También el cantero Miner aparecería en la anotación en la que Esteve expresa cobrar ocho libras por “unas armas de piedra que tengo Rebotadas en las Puertas de casa Cano” (Igal Úbeda, 1971: 48).

21. Tomás Miner intervendría en varias de las obras arquitectónicas destacadas de Valencia, como puede verse en las tres portadas de la iglesia de San Martín, de las cuales las dos portadas secundarias estuvieron bajo la dirección de Ignacio Vergara, entre 1715-1776. Véase al respecto PINGARRÓN SECO, F. (1983). “Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio”. En BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (ed.). *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Comunidad Valenciana.

Otro de los canteros para los que trabajaría obra Esteve Bonet sería Diego Cubillas, quien, junto al escultor Bautista Nicolau, se encargarían de la obra del púlpito de la iglesia de Santa Catalina de Valencia en 1760 (Pingarrón, 1997: 338). Por lo que respecta a su vinculación con Esteve Bonet, consta un registro en el *Libro de la Verdad* en 12 de febrero de 1783 en el que el escultor afirma concluir “4 Mansebos de 3 Pals. de yeso” para la Capilla de la Comunión de la iglesia del Temple de Valencia “por medio de Dn. Diego Cubillas Cantero” (Igual Úbeda, 1971: 69). Dicho Cubillas aparece como padre del también cantero Florencio en el listado de matriculados en la Sala de Principios de 1766, previa a la inauguración de la Real Academia valenciana²², quien a su vez aparece mencionado en la junta del 30 de abril de 1793 de la Comisión de Arquitectura de San Carlos, en la que se pide que esta certifique si el trabajo de cantería realizado en la Universidad Literaria por Cubillas hijo, se había cumplido de la mejor manera posible²³.

Entre otros artistas también destacaron excelentes plateros, de la talla de Ramon Llansol, Mariano Joan y otros, aunque sin duda el que más vinculación tuvo con el escultor Esteve fue Bernardo Quinzá (Cots Morató, 2005), nombrándose en el *Liber* en más de cuatro ocasiones. Miembro de una importante saga de plateros y documentado entre 1752 y 1803, acudiría a Esteve para que este realizara modelos en cera o madera para posteriormente trasladarlos a la plata, y es que en muy buena medida todas las manifestaciones artísticas se encuentran interrelacionadas pero es quizá entre la escultura y la platería donde mejor se vea dicha relación, ya que ambas siguen características comunes como el modelado y el volumen (Romeo Torres, 1982: 329-346). Así, en muchas ocasiones los maestros plateros recurrían a talleres de escultores para que estos se encargasen de realizar el modelo previo que iba a seguirse para la obra definitiva, bien imitándolo, realizando un vaciado o cubriéndolo con planchas repujadas, que se adaptaban a la imagen y adoptaban la forma del original, por lo que en este sentido, el valenciano Esteve fue un ejemplo de aquellos escultores que trabajaron dichos modelos. En este sentido merece ser mencionado el san Vicente Mártir de madera plateada que se conserva en la capilla homónima de la catedral de Valencia y que vino a ser el modelo para la perdida imagen con idéntica representación y llevada a cabo por el platero Quinzá (Alcolea Gil, 1975: 248).

Sin entrar a comentar todos y cada uno de los casos, merece ser destacada la relación que Esteve Bonet llegó a tener con artistas también académicos y lo que supuso a nivel tanto profesional como social. Como es sabido, Esteve Bonet pertenecería al Gremio de Carpinteros de Valencia y hasta 1768, momento en el que entraría a formar parte de la Academia, estaría rodeado de artistas que también pertenecerían a dicho gremio. Así, se le documentó firmando el memorial que el retablista Vicente Esteve había redactado (Bérchez Gómez, 1987: 304-306) con

22. Su matriculación se fecha en 18 de febrero de 1766. Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia [en adelante ARASCV], *Libro I. Matriculas de discípulos de la Real Academia de San Carlos desde el 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1799*, signatura nº41, s/f.

23. ARASCV, *Junta de 30 de abril de 1793. Libro I. Acuerdos en limpio de las Juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800*, signatura nº 29, s/f.

motivo de que la Academia no lo aprobara como arquitecto y con el fin de reivindicar su legitimidad y la de otros artistas como tracistas de retablos, conflicto que desencadenó una época de múltiples disputas entre viejos retablistas carpinteros, escultores y arquitectos (Bérchez Gómez, 1987: 315-337). De esta manera, durante estos primeros años de actividad del escultor se observa, a través del *Liber*, una vinculación de Esteve a obras, generalmente de retablos, cuyos intermediarios eran los mismos miembros del gremio, como el mencionado Vicente, Francisco Robles o el dorador Bernardo Bayarri.

Sin embargo, es partir de su aprobación como escultor por la Academia valenciana en 1768 y más concretamente a partir de 1771 siendo designado Académico de Mérito, cuando se observa una creciente anotación de encargos tras los cuales se encuentran individuos académicos, quienes recurrirían a Esteve como escultor aprobado por la institución pertinente para colaborar en proyectos de renovación artística. En este sentido pueden mencionarse encargos como el fechado en 1773, de una cabeza y manos de una virgen para Bautista Traver (Igual Úbeda, 1971: 49), aprobado por la escultura el 9 de octubre del 1768, unos meses después que Esteve²⁴; el encargo de 1775 (Igual Úbeda, 1971: 47), que formaba parte del plan reformador del arquitecto Antonio Guilabert, en el que se pretendía unificar y homogeneizar la apariencia estética de la Catedral de Valencia; la anotación de 1776 en la que interviene Vicente Gascó para las obras de la Capilla de la Comunión de Virgen de los Desamparados (Igual Úbeda, 1971: 57), así como otras referencias en las que aparecen académicos como los conocidos Manuel Monfort y Joaquín Ballester, ambos grabadores y bien posicionados en la Academia de San Fernando de Madrid o los encargos efectuados por el arquitecto Lorenzo Martínez y el mencionado Guilabert en 1780 para la Capilla de Santo Tomás de la Seo (Igual Úbeda, 1971: 63), entre otros. Todo ello revela la creciente participación de Esteve en las reformas artísticas que se estaban llevando a cabo al amparo de la institución académica y cómo estos artistas contaban con él para dichas empresas, si bien no dejaría de recibir encargos ligados a otros retablistas como Luis Mari o tallistas como Gregorio Moreno o Isidro Puchades.

También, es a partir de 1780 cuando ya designado como Director General de la Academia, Esteve comienza a disminuir las anotaciones en el *Libro de la Verdad*, si bien se muestra un mayor número de encargos mediados por académicos como su maestro José Vergara, el pintor Antonio Villanueva y el mencionado Monfort, quien tomó partido en el conocido encargo del Santo Tomás de Villanueva de 1795 para el convento del Socorro (Igual Úbeda, 1971: 86), por orden de Francisco

24. Así aparece en el margen del listado “de los que dibujan de principios, y Estampas hecha en el Año 1767”, lo que demuestra que Bautista Traver también asistió a las sesiones de la Junta Preparatoria previa a la inauguración de San Carlos. ARASCV, *Libro I. Matrículas de discípulos de la Real Academia de San Carlos desde el 18 de febrero de 1766 hasta abril de 1799*, signatura nº41, f. 29. Traver vuelve a ser mencionado en el *Libro de la Verdad* en el encargo de una Cabeza y manos de Dolorosa en 30 de octubre de 1774. IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet...* ob. cit., p. 53.

Pérez Bayer, en el que también quedó implicado el arquitecto académico Vicente Marzo, quien diseñó el pedestal de dicha obra²⁵.

En definitiva, en los encargos del cuaderno redactado por José Esteve Bonet, se puede ver reflejado cómo el escultor, ligado desde su juventud a las actividades artísticas propias del Gremio de Carpinteros, supo adaptarse a los nuevos cambios y fue desarrollando una carrera académica ligada a los arquitectos y personalidades influyentes del momento, como los artistas anteriormente mencionados o el Marqués de Jura- Real, lo que le haría desvincularse progresivamente de las prácticas artísticas que no fueran propias del ámbito escultórico y, por ende, de los conflictos relacionados con la cuestión del adorno, como fue el caso de sus compañeros José Puchol Rubio o Francisco Sanchis, quienes mantuvieron disputas con el Gremio y la Academia valenciana durante toda su carrera (Bérchez Gómez, 1987: 189, 261 y 285) (Buchón Cuevas, 2003: 303-3015).

Aún así, debe subrayarse la relación de Esteve Bonet con dichos conflictos relacionados con las obras de adorno y carpintería no solo en su juventud o , al menos, antes de seguir adquiriendo cargos de importancia dentro de la Academia, pues, como se aporta en este trabajo, existe un documento inédito hasta la fecha que demuestra que, ya consagrado como académico, el escultor todavía se involucraba en este tipo de obras concibiéndolas conforme a las reglas del “buen gusto” académico, y que muestra su vinculación con la faceta aún no conocida del escultor como tracista de retablos. Así, con fecha del 30 de enero de 1793, la Junta de la Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos expone que:

Presente un Memorial y Diseño, de el Sor. Dn. Pedro Vicente Calbo cura Parroco del Lugar del Grao, de un pequeño Retablo de diferentes Jaspes, que se piensa colocar en el Camarin del Santísimo Christo venerado en la Yglesia Parroquial del expresado Lugar cuyo diseño estara firmado por Don Josef Esteve Director de Escultura y en su vista se acordo que se aprueba en todas sus partes²⁶.

En las anotaciones de su cuaderno aparecen también referencias a encargos como “adornatos”, “guarniciones” y cornucopias, que van sucediéndose desde el inicio del manuscrito hasta abril de 1777, año en el que se publican las Reales Órdenes y momento en el que desaparecen las referencias escritas a trabajos de adorno. Que dejase de anotar en el *Liber* este tipo de encargos no quiere decir que dejara de vincularse a ellos, como bien demuestra la aprobación de la traza del retablo para el Grao anteriormente vista, aunque resulta lógico pensar que fueran disminuyendo los pedidos de este tipo de trabajo y se acabara centrando en la ejecución de obras pertenecientes al noble arte de la escultura. Así, este aporte documental amplía aún más las posibilidades de estudio de la figura de este artista valenciano, su obra y su faceta aún no conocida como tracista de retablos.

25. El primer diseño fue presentado a la Comisión de Arquitectura en Junta del 5 de julio de 1794, el cual fue aprobado pero con ciertas recomendaciones, y que fueron subsanadas al presentar otros modelos en la Junta del 18 de agosto de ese mismo año. ARASCV, *Libro I. Acuerdos en limpio de las Juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800*, signatura nº 29, s/f.

26. ARABASCV. *Libro I de Acuerdos en limpio de las Juntas de Comisión de Arquitectura desde el año 1790 hasta 1800*. Sign. 29, s/f.

Bibliografía consultada

- ALCOLEA GIL, S. (1969). "Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)". *Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid: Editorial Plus-Ultra.
- ALBARRÁN MARTÍN, V. (2017). *El desafío del blanco. Goya y Esteve, retratistas de la Casa de Osuna*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- ALDEA HERNÁNDEZ, Á. y DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2007). *El archivo histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y sus fondos documentales*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- BELMONTE BAS, J. (2014). "El tránsito del siglo XVIII y la aportación de los escultores y pintores valencianos". *Canelobre*, (64). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 235-253.
- BELSO DELGADO, M. (2017). "Algunas consideraciones sobre la clientela y los encargos del escultor José Esteve Bonet para la provincia de Alicante". En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.). *Estudios de escultura en Europa*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 226-242.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (1996). "Referencias documentales y bibliográficas sobre los relieves académicos conservados en el Museo de Bellas Artes y en la Universidad Politécnica, de Valencia". *Archivo de arte valenciano*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 3-18.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2003). "La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXXIX. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 315-337.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2006). *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- BUCHÓN CUEVAS, A. M. (2015). "Ignacio Vergara y el academicismo artístico valenciano". En BUCHÓN CUEVAS, A. M. (com.). *Ignacio Vergara en el tricentenario de su nacimiento (1715-2015)*. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, p. 68.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). "De lienzos y muebles del convento de capuchinos de Monóvar". En NAVARRO RICO, C. (ed.). *El Cristo. 75 años en Monóvar*. Monóvar: Hermandad penitencial y cofradía de nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza, pp. 50-59.
- CAÑESTRO DONOSO, A. y MACÍÁ PÉREZ, J. Á. (2018). *Sacrum Castellum: estudios artísticos sobre el templo de Santa María, de Monforte del Cid*. Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante.
- CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. VI. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- COTS MORATÓ, F. P. (2005). *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVII- XIX): repertorio biográfico*. Valencia: Universidad de Valencia.
- DE LA CALLE, R. (ed.) (2009). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. Valencia: Universidad de Valencia.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1990). "El Cristo a punto de ser enclavado en la Cruz de Yecla, obra escultórica de José Esteve Bonet: valoración artística, conservación y proceso restaurativo". En ROIG PICAZO, Pilar (coord.): *VIII Congreso de conservación de bienes*

- culturales. Valencia: 20, 21, 22 y 23. Valencia: Universidad politécnica de Valencia, pp. 327-332.*
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (2017). "El escultor José Esteve Bonet y sus obras en Yecla (Región de Murcia). Una revisión a la luz de nuevas aportaciones documentales". En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.). *Estudios de Escultura en Europa*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 317-332.
- FERNÁNDEZ SAORÍN, J. (2010). "Alejandro Carnicero. Escultor y grabador". *Anástasis* (8). Cieza: Cofradía de las Ánimas, pp. 20-33.
- FERRI CHULIO, A. S. (1993). *El monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela (1493-1993)*. Orihuela: Patronato Ángel García Rogel.
- FERRI CHULIO, A. S. (2002). *Escultura patronal alicantina destruida en 1936*. Oliva: Gràfiques Colomar.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G. (1985). *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de estudios albacetenses.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2003). "San José y el Niño". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 626-627.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2006). "Inmaculada". En MARTÍNEZ GARCÍA, J. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 630-631.
- GÓMEZ DE RUEDA, I. (2006). "Resucitado". En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coords.)(1997). *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas. 1770-1850*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1968). *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- IGUAL ÚBEDA, A. (1971). *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. (2013). *Historia y patrimonio artístico del Monasterio de san Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela: Concejalía de Patrimonio Cultural y Natural.
- LOZANO, J. M. (1932). "Grandes maestros modernos. Roque López en la provincia de Albacete". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Albacete*, (3). Albacete: Imprenta provincial, pp. 3-10.
- MARTÍ MALLOL, J. V. (1867). *Biografía de D. José Esteve Bonet, escultor valenciano: escrita expresamente para la continuación del Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España por Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Castellón: Imprenta y librería de Rovira Hermanos.
- MÁS GALVAÑ, C. y ABASCAL PALAZÓN, J. M. (1998). «El viaje literario de Francisco Pérez Bayer por Valencia y Murcia (1782)». *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* (48). Valencia: Universidad de Valencia, pp. 79-112.
- MESTRE SANCHIS, A. (dir.) (1985). *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV. Murcia: Ediciones Mediterráneo.
- MORALES Y MARÍN, J. L. (1994). *Pintura en España. 1750-1808*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 235-242.
- NICOLAU CASTRO, J. (1991). *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo: Instituto Provincial de Investigación y Estudios Toledanos.
- NICOLAU CASTRO, J. (2003). "Una nueva obra de José Esteve Bonet en Belmonte (Cuenca)". *Archivo de arte valenciano*, (84). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 213-217.

- NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos*, vol. I. Murcia: Editorial Espigas.
- ORELLANA MOCHOLÍ, M. A. (1967). *Biografía Pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Valencia: Ayuntamiento. Reproduce la edición de 1800.
- PÉREZ MECA, J. A. y BONETE RUÍZ, J. V. (2006). «El Cristo Resucitado de Elche». En *Nuestras Tradiciones. Semana Santa*, t. XII. Elche: Patronato Histórico Artístico Cultural d'Elig, pp. 129-177.
- PINGARRÓN SECO, F. (1997). «Algunos documentos sobre las reformas tardobarrocas de las iglesias de san Andrés, santa Catalina y san Martín en Valencia a mediados del siglo XVIII». *Saitabi*, (47). Valencia: Facultad de Geografía e Historia, pp. 327-363.
- PINGARRÓN SECO, F. (1983). «Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio». En BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (ed.). *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Comunidad Valencia.
- PUCHE ACIÉN, J. (2003-2004). «El escultor José Esteve Bonet, autor de la imagen de San José». *Las Virtudes*. Villena: Agrupación de fiestas de Navidad y Reyes, pp. 59-62.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1998-1999). «Francisco Salzillo y la estética neoclásica». *Imafronte*, (14). Murcia: Universidad de Murcia, pp. 227-250.
- RECIO MIR, A. (1998). «El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla». *Laboratorio de Arte* (11). Sevilla: Departamento de Historia del Arte, pp. 253-273.
- RODRÍGUEZ Y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (1992). *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*. Madrid: Sílex.
- ROMERO TORRES, J. L. (1982). «Orfebrería y escultura. (Aproximación al estudio de sus relaciones)». *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*. Zaragoza: C.E.H.A., pp. 329-346.
- SÁEZ MATEA, A. M. (2006). «El convento franciscano de Almansa». *Jornadas de Estudios Locales. Arquitectura religiosa de Almansa*, (6). Almansa: Asociación Cultural de Almansa, pp. 387-420.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). «Inmaculada». En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 498-499.
- SÁEZ VIDAL, J. (2006). «Inmaculada». En HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.). *La Faz de la Eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 506-507.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1990). «El tema del corazón vigilante». *Ars Longa: cuadernos de Arte*, (1). Valencia: Universidad de Valencia, pp. 115-117.
- VILAPLANA ZURITA, D. (1989). «Los relieves académicos del Museo de Bellas Artes de Valencia». *Revista Goya*, (220). Madrid: Museo Lázaro Galdiano, p. 210-219.
- VIDAL BERNABÉ, I. (1989). «L'escultura». En AGUILERA CERNI, V. (coord.). *Història de l'Art valencià*, vol. IV. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 69-90.
- VIDAL TUR, G. (1961). *Un obispado español el de Orihuela-Alicante. Historia documentada*, t. I. Alicante: Diputación provincial.
- VV. AA. (2004). *Los retablos: técnicas, materiales y procedimientos*. Valencia: Instituto de Patrimonio Histórico Español. Disponible en: http://ge-iic.com/files/RetablosValencia/ana-buchon_Retablobarroco.pdf.



1: Inmaculada Concepción (1794). Iglesia de Santa María de Alicante.
Foto: Marina Belso.



2: Detalle del cabello de la Virgen del Rosario, Cartagena. Foto: Marina Belso.



3: San José (1781). Convento de San Juan de la Penitencia de Orihuela.
Foto: Marina Belso.



4: Detalle del ángel que corona la imagen del san Vicente Mártir del Museo Histórico Municipal de Valencia. Foto: Marina Belso.



5: Detalle del cabello del mancebo que acompaña a la imagen de san Vicente Mártir del Museo Histórico Municipal, Valencia. Foto: Marina Belso.



6: Parte trasera del Cristo de Yecla (1800), con las llagas de la espalda al descubierto. Foto: Marina Belso.



7: Santa Bárbara, desaparecida. Tárbenas (Alicante). Foto: Ferri Chulio.



8: San Pascual Bailón (¿Esteve Bonet?). Iglesia del convento de Padres Franciscanos de Almansa. Foto: Marina Belso.



9: Relieve de san Pascual Bailón, sobre el frontón del retablo de la capilla de la Inmaculada, Catedral de Valencia. Foto: Marina Belso.



10: San Vicente Mártir, Museo Histórico Municipal, Valencia. Foto: Marina Belso.



11: Virgen del Rosario, Cartagena. Foto: Marina Belso.



12: La Misericordia, sobre el frontón del retablo de la capilla de Santa Tomás de Villanueva, la Catedral de Valencia. Foto: Marina Belso.