

ADEREZANDO UN RETABLO: UN LITIGIO ENTRE MIGUEL LÓPEZ Y EL GREMIO DE CARPINTEROS DE ORIHUELA.

DRESSING AN ALTARPIECE: A DISPUTE BETWEEN MIGUEL LÓPEZ AND THE CARPENTER'S GUILD OF ORIHUELA.

Marina Belso Delgado
Museo de la Catedral de Murcia
<https://orcid.org/0000-0003-3282-9078>
marina.belso@um.es

RESUMEN

La creación de las Reales Academias constituyó el comienzo de la regularización con carácter oficial del estudio y trabajo de los artistas. Este nuevo sistema se oponía a la formación y control tradicional dependiente de los talleres gremiales, lo que generó diversas disputas entre académicos y no académicos por todo el reino. En este contexto, el presente artículo analiza las acusaciones interpuestas entre el escultor Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela en 1806, a colación de una reforma a un retablo de la iglesia del antiguo convento de San Agustín de la misma ciudad, del que se ha localizado un boceto de su remate.

Palabras clave: Miguel López/Orihuela/San Agustín/Retablo/Real Academia de San Carlos.

ABSTRACT

The creation of the Royal Academies established the beginning of the official regularisation of the artists's studio and work. This new system was opposed to the traditional training and control of the guild workshops, which led to various disputes between academics and non-academics throughout the kingdom. In this context, this article analyses the accusations between the sculptor Miguel López and the Carpenter's Guild of Orihuela in 1806, in connection with a reform of an altarpiece in the Saint Augustine's church in the same city, of which a sketch of its finial has been located.

Key Words: Miguel López/Orihuela/Saint Augustine/altarpiece/Royal Academy of Saint Charles.

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los grandes proyectos llevados a cabo por la monarquía borbónica a lo largo del siglo XVIII fue la creación de Reales Academias, instituciones que tenían como fin principal fomentar ciertas áreas consideradas útiles para el beneficio del reino. De este modo, aquellas academias dedicadas a las Bellas Artes se acabaron erigieron como la herramienta fundamental para la regularización del aprendizaje artístico, así como también para promover el gusto oficial vinculado a la imagen real (Bédar, 1989; De la Calle, 2009; García Melero, 2015: 237-256).

Las aportaciones que los investigadores han hecho a este tema, ya pusieron de manifiesto el significativo papel que estas entidades tuvieron en el desarrollo artístico desde la segunda mitad del setecientos. Pero también han abordado las consecuencias que este nuevo sistema tuvo para el devenir de las tradicionales corporaciones gremiales, pues no hay que olvidar que estas estaban habituadas a controlar la formación de sus individuos, así como la gestión del circuito artístico con sus propias ordenanzas. Es en este momento cuando verían amenazada su posición, coincidiendo además con la creciente consideración del artista como un sujeto libre de manera autorizada, adscrito al ámbito académico, separado de aquellos oficios entendidos como menores y beneficiado por no tener que ser sometido a impuestos (Bérchez Gómez, 1987; De la Peña y Belda Navarro, 1992: 17-26; Vidal de la Madrid, 1992: 27-34; Pérez Sánchez, 1995).

Las consecuencias de la imposición académica a las corporaciones gremiales fueron complejas y diversas, generándose frecuentes quejas y denuncias entre académicos y no académicos en torno a cuestiones como la legitimidad artística, es decir, establecer quién debía o no tener derecho a diseñar, dirigir o ejecutar una obra¹. Para esto último, hay que tener en cuenta no sólo la reticencia de algunos artífices y comitentes por adaptarse a las nuevas directrices -pues estaban más que acostumbrados al viejo funcionamiento-, sino también la realidad artística que predominaba en cada zona, sus limitaciones geográficas o económicas, los intereses particulares e incluso la diferente interpretación que en algunos casos se les dio a aquellas Reales Órdenes, creadas con el fin de normativizar estos cambios (Martín González, 1992: 489-496).

Casos como el pleito entre el académico Pedro Juan Guissart y el tallista José Navarro David sobre retablos en Murcia (De la Peña, 1992: 245-253), la denuncia interpuesta por el pintor José Berjes al fraile arquitecto José de San Juan de la Cruz por un grabado en Logroño (Payo Hernández y Matesanz del Barrio, 2011: 129-156), así como el conocido conflicto del retablista Vicente Esteve con la Real Academia de San Carlos de Valencia², no son más que ejemplos de una situación que se daría en mayor o menor medida por todo el reino y que no sólo afectaría a la comunidad gremial, sino también a ciertos sectores de las propias instituciones académicas (Bérchez Gómez, 1987:188-190).

Por lo que respecta a la ciudad de Orihuela, esta experimentó una interesante renovación artística a partir de la década de los años setenta del siglo XVIII. Como cabeza cultural y eclesiástica de su diócesis, se verá inmersa en una serie de reformas paralelas al pensamiento ilustrado, que verán su materialización no sólo en la publicación de edictos para el orden y decoro del culto, sino también en la mejora del abastecimiento y conducción de aguas, en la inversión para la instrucción del clero y, por consiguiente, en la transformación de los espacios y sus muebles, acorde a los nuevos gustos académicos. (Hernández Guardiola y Sáez Vidal, 1997; Belmonte Bas, 2015: 235-253; Ruiz Berná, 2016: 420-434).

1 De hecho, diseñar y dirigir una obra era un asunto crucial, puesto que se debía garantizar las mejores condiciones técnicas y artísticas para elaborarla y se entendía que una titulación académica aseguraba un buen trabajo.

2 Al respecto de este caso sobre Vicente Esteve, se recuerda que el conflicto no surgió solamente por la reticencia de los retablistas a aceptar las nuevas normas, sino también por el interés que este grupo tuvo en pertenecer a la Academia sin querer renunciar a su actividad en el gremio. La solicitud de examen enviada por Vicente Esteve fue rechazada por la Academia valenciana porque no aceptaban que un maestro carpintero llegara a diseñar retablos, obras que en este momento comienzan a considerarse dependientes de la rama de Arquitectura. Además de la notificación que envió Esteve a la Real Academia de San Fernando para informar de lo sucedido, se sabe que algunos escultores sugirieron la realización de una prueba explícita de retablos, lo que generó algunos roces entre estos y los arquitectos académicos, quienes acusaban a los primeros de posicionarse a favor de los retablistas. Al decir de Bérchez Gómez, este caso demuestra cómo las Nobles Artes y sus ramas subalternas no habían sido lo convenientemente delimitadas para un mejor funcionamiento del sistema académico. BÉRCHÉZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 304-306. Del mismo modo, se recomienda la lectura de 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.

El desaparecido retablo mayor de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, así como la cajonera conservada en su sacristía (Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel, 2022: 66-78), la remodelación de la capilla mayor de la Catedral y su perdido tabernáculo (Nieto Fernández, 1984: 57-58; Berná Ruiz, 2021: 170-180) o el destacado programa de actualización estética del interior de la iglesia de Santiago (Belmonte Bas, 2015: 236-248; Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel, 2019: 35-47), ponen de manifiesto la aplicación material de las ideas ilustradas de las que la Iglesia oriolana también fue partícipe, para la que recurrieron a artistas cada vez más vinculados a la nueva corriente artística y, en consecuencia, a las principales instituciones académicas.

Orihuela no sería ajena a la cuestión del adorno y sus complejidades, pues surgieron también varios pleitos en esta zona que acabaron notificándose a las Reales Academias de Madrid y Valencia respectivamente. Este fue el caso de la denuncia interpuesta por los maestros de obras José Gómez y Benito Bolarín al Gremio de Alarifes de esta ciudad en 1798, en cuyo memorial contaban que aquella corporación seguía expidiendo títulos ilegales a cambio de una tasa de trescientos reales. Expusieron que no sólo participaban del fraude los vecinos de Orihuela, sino que también acudían personas del reino de Valencia y Murcia, que se beneficiaban de la supuesta exención de quintas y se les daba vía libre para dirigir toda clase de obras³. Del mismo modo ocurre con la queja elevada por el mismo Gómez contra el arquitecto académico Lorenzo Alonso en 1809: el primero acusaba al segundo de permitir que albañiles sin acreditación oficial dirigieran obras en el cementerio oriolano. En su carta, José reclamaba lo frecuente que era esta práctica por parte de este grupo, el cual:

...sean valido del favor de el Arquitecto Dn. Lorenzo Alonso, vecino de la Ciud. de Murcia, este les concede la facultad para que puedan dirigir todas las obras los Albañiles, siendo por estos llamado, ospedandose en sus propias casas, de manera que estos procedimientos tiene à el suplicante sumergido, con su familia y ademas amenazado de los mismos Albañiles... con acudir à el citado Dn. Lorenzo Alonso, quien sale a los reparos, y sin ver las obras, quedan encargadas a los Albañiles cometen infinitos yerros, conosidos por algunas Personas, resultando en desonor General de todos; y maiormte. del suplicante...⁴.

Otro pleito también desconocido hasta ahora es el surgido entre el escultor Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela, en torno a la modificación de un retablo de la iglesia del antiguo convento San Agustín y objeto de estudio del presente texto. Para ello, se trabajará con un conjunto de documentos formado por cinco cartas remitidas a la Real Academia de San Carlos de Valencia, fechadas entre mayo y julio de 1806 y firmadas por Miguel López, a excepción de una de ellas que fue enviada por el gremio citado. Además de estas, se cuenta con un informe emitido por la comisión encargada de la resolución del conflicto y varios borradores, los cuales debieron utilizarse para elaborar las contestaciones finales emitidas por la institución. A todo ello se le suma un dibujo o boceto que debió adjuntarse con una de esas misivas.

Antes de entrar en materia, conviene puntualizar que la documentación con la que se cuenta en esta ocasión es la correspondencia de entrada conservada en el archivo de la academia valenciana, no las contestaciones devueltas. Si bien se ha reunido la información suficiente para tratar este caso, cualquier conclusión sobre el mismo queda pendiente de ser complementada o matizada con información posterior que pueda aparecer.

3 La Junta dictaminó en su sesión ordinaria que "...teniendo presente el contexto de la citada Rl. Orden de S. M. [del 28 de febrero de 1787] acordó que, con arreglo á ésta Orden y al derecho que por el Art 34. de los Estatutos compete al Sor. Viceprotector de reclamar la observancia de los privilegios Academicos, se sirviese S. Ylmo. despachar un exórto al Corregidor, Justicia y Ayuntamiento de Orihuela, á fin de que prevengan al Gremio de Alarifes se abstenga de exáminar y titular en la Arquitectura y manden recoger y cancelar cuantos titulos se hayan dado en dha. Ciudad desde la fha. de la expresada Rl. Orden, no siendo validos por contrarios á la voluntad de S. M...". ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO [en adelante ARABASF]. *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. (1752-1984)*. Sign. 3-86, 01/11/1798, ff. 106-106v. Al respecto de estos dos artífices puede verse BALSALOBRE, J. M. (2002). *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras alicantinos. Censuras de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 51-58.

4 Además de esta queja, Gómez reclamaba también la dirección de las obras de reparo del Real Cuartel de la misma ciudad, las cuales se habían encargado a un albañil no titulado que previamente había acompañado a Gómez en las tareas de "reconocer y calcular" dicho inmueble. ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DE VALENCIA [en adelante ARABASCV]. *VARIOS: Academia / Arquitectura / Estudios. Años 1809-1814*. Sign. Legajo 70-1-4, 26/12/1809, sin foliar.

2. UN EXAMEN PARA MIGUEL LÓPEZ

La renovación artística académica que comenzaba a materializarse en esta diócesis propiciaría que algunos artistas de Orihuela, supeditados históricamente al sistema gremial, decidieran ahora asistir como discípulos a las clases que se ofertaban en las Reales Academias o, como fue de manera frecuente, solicitaran examen para conseguir rápidamente acreditación oficial. Este sería el caso del alarife Juan Antonio Martínez, quien fue aprobado como maestro de obras por la academia valenciana en 1801⁵ o el de Francisco Polo, vecino de Novelda aunque creado como maestro de obras por el gremio oriolano, en cuya notificación del 6 de noviembre del mismo año admitía que, como no podía “operar ni dirigir obra alguna”, se sometería a cualquier tipo de examen que la institución considerase para “poder dirigir las obras que à su cargo tiene”⁶.

Si bien las razones expuestas por cada individuo debieron ser particulares y diversas, lo cierto es que el motivo recurrente que les animaba a realizar las peticiones de examen fue obtener el debido permiso para trabajar libremente, sin restricciones o controles gremiales ni estar supeditados a los consabidos impuestos. Con esta aparente intención, Miguel López envió una carta a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 31 de mayo de 1806.

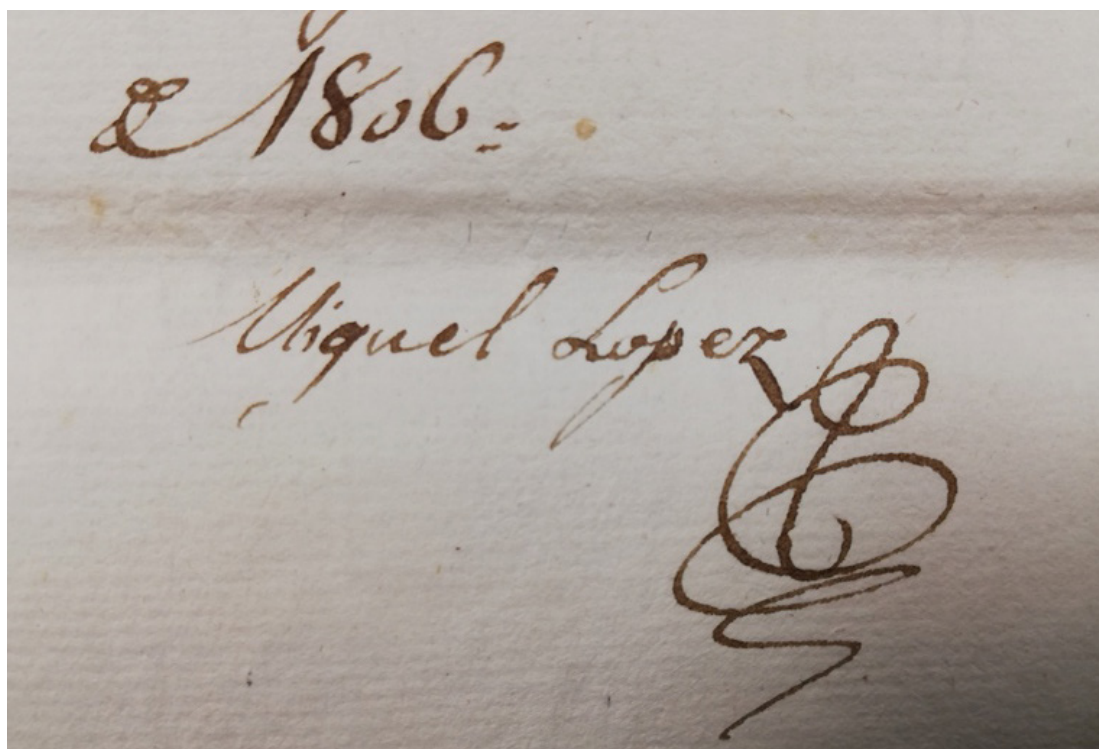


Figura 1. Firma manuscrita del escultor Miguel López, en 1806. Fuente: ARABASCV.

Los pocos datos que se han podido reunir sobre este desconocido artista son los siguientes: fue oriundo de Cartagena, debió nacer hacia 1769, afirmaba haber aprendido algunas nociones de escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, al menos desde principios de mayo de 1806, se habría instalado en Orihuela con su familia, donde acababa de fundar taller propio⁷. En esta primera carta, López -también llamado Llopis⁸- solicita

5 En la solicitud de examen que efectúa en su carta de 1 de septiembre de 1801, Juan Antonio dice ser alarife aprobado por su gremio desde 1782. Su examinador fue el arquitecto académico Vicente Marzo, quien al día siguiente afirmaba que hallaba al sujeto “en estado qe. se le puede conferir el titulo de Maestro de Obras sin facultades de visurar”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-5-6, 01/09/1801, sin foliar.

6 ARABASCV. VARIOS: *Academia / Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-9-25, 06/11/1801, sin foliar.

7 Los datos que aquí se comparten se han extraído de la primera carta enviada por López a Valencia. En ella, afirma tener treinta y siete años en 1806, de modo que se ha calculado que debió nacer hacia 1769. En cuanto a su relación con la Real Academia de San Fernando, todavía queda pendiente de corroborarse. ARABASCV. VARIOS: *Academia / Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-35, 31/05/1806, sin foliar.

8 En este primer memorial aparece identificado como “Miguel Llopis”, aunque este apellido se tachó y se incluyó su forma castellana López. Al principio se descartó la relación de esta carta con el artista que protagoniza el pleito de este texto. Sin embargo, una lectura detenida de toda la documentación hallada concluyó que se trataban del mismo artífice. Además, el cotejo de las firmas encontradas con el nombre de Miguel López lo corroboran.

ser examinado de la rama de Escultura, argumentando que se estaba sintiendo presionado por parte del Gremio de Carpinteros⁹. Estos debieron acudir al tribunal del Alcalde Mayor de la ciudad y pedir que el acusado acreditase su condición de escultor, advirtiéndole que de no hacerlo, se le impondría una multa de doscientos pesos (Fig.1).

Algo que llama la atención en este primer documento es que el artista no dice realmente qué motivó que fuera denunciado. López centra su argumento de petición de examen en la incomodidad que estaba sufriendo con este gremio, quien exigía que enseñara su titulación. Sin embargo, hay que tener en cuenta que para que le solicitaran la documentación pertinente, -que, por otro lado, admite que no tiene al pedir examen-, debieron enterarse de su participación activa en alguna obra de la ciudad, lo que les motivaría a exigirle la acreditación y que, al no facilitársela, elevaran el caso al Alcalde Mayor¹⁰.

Independientemente de ello, el escultor en cuestión pide dicha prueba con el fin de acabar con la coacción de los carpinteros y así trabajar sin impedimentos. Afortunadamente, poco tiempo debió esperar ya que su solicitud fue aprobada en la Junta Ordinaria del 1 de junio. Enterado de la aceptación, se presentó en Valencia dos días después para llevar a cabo el examen, cuyo tema había sido elegido por el propio director general de la institución, quien le indicó que debía componer una escena de “quando Jesu Christo despues de resucitado se apareció à la Madalena”. La prueba transcurrió “sin ser visto de nadie” y tan solo un día después, el 4 de junio, tanto el director general como el resto de cargos de la rama de Escultura se encargaron de evaluar su propuesta, calificándolo positivamente “y bastante para ser aprobado de Escultor”¹¹. Todo ello se tradujo en la expedición de la certificación académica con celeridad, el día 6 de junio.

3. LA NUEVA QUEJA DEL ESCULTOR

Si bien se podría haber tratado este asunto como una simple solicitud de examen, el artista vuelve a ponerse en contacto con la institución valenciana el 24 de junio de 1806, con el fin de informar que aunque había enseñado su reciente acreditación, seguía teniendo problemas para trabajar, sufriendo “incomodidades, vejaciones, y no dijera mal, si digera tropelias”¹².

A lo largo de esta misiva, Miguel López recalca las buenas intenciones que ha tenido en este asunto por su predisposición a concurrir a la prueba, acercándose a Valencia “a pesar de la viva diligencia y cuidado con que apresuró la presentación á este Corregidor del título de Escultor”. Relata cómo el Gremio de Carpinteros de Orihuela y, específicamente, uno de sus individuos -del cual curiosamente no dice su nombre, aunque sí expresa que era un inflamador que persuadía al resto de sus compañeros-, se dedicaban a reunir caudales para emprender denuncias sin tener en cuenta las diversas Reales Órdenes y, como indica el propio López “para decirlo de una vez, turba todo el sosiego de aquel honrado ciudadano, contra quien por qualquier ligero capricho se dirige, hasta hacerle victima de su enojo”¹³.

9 El histórico Gremio de Carpinteros de Orihuela podría ser considerado uno de los más activos de toda la zona alicantina. Desde finales del siglo XVII se observa un crecimiento significativo parejo al número de obras que se le encargaron a sus individuos, varios de los cuales pertenecían a renombradas sagas de artífices locales, vinculados a la retablistica como los Caro, los Rufete o los Perales. No sólo se dedicaron a trabajar para Orihuela, sino que también se encargaron de proyectos de otras localidades como Elche, Murcia o Lorca, entre otros. Para ello, se recomienda la lectura de VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial y SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación provincial. Otras aportaciones recientes e igualmente interesantes para el tema son NAVARRO RICO, C. E. (2018). El antiguo retablo de Santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis. *Archivo de Arte Valenciano*, (99). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 59-73 o CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G. (2022). El mobiliario rococó de la sacristía de la iglesia parroquial de las santas Justa y Rufina de Orihuela. *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. XI, (14). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp.66-78.

10 “[Miguel López]ha estado trabajando en esta clase [del arte de la escultura] en la ciudad de Orihuela hasta que el Gremio de Carpinteros de la misma ha instado ante aquel Alcalde Mayor la solicitud de qe. se impida al exponente continuar su trabajo sin presentar documento legitimo qe. acredite su aprovacion en qualquiera de las Rs. Academias...”. ARABASCV. VARIOS: *Academia /Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-35, 31/05/1806, sin foliar.

11 La información presentada en este párrafo está sacada de uno de los borradores conservados. ARABASCV. VARIOS: *Academia /Arquitectura. Años 1768-1830*. Sign. Legajo 66-10-34, s. f., sin foliar.

12 Expone que se ha visto obligado a “desertar el Pueblo por temor que irresistiblemte. le infunde el orgulloso poder del Gremio de Carpinteros”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 24/06/1806, sin foliar.

13 Esta afirmación hace preguntarse hasta qué punto el gremio oriolano y sus individuos llegaron a ser reticentes a adaptarse a las nuevas normas. El mismo López dice que “Assi se ha manejado siempre este Gremio en Orihuela, como acreditaria si fuese importante a el caso y materia de qe. se trata”. Idem.

Tras esta acusación, el escultor pasa a describir los tres casos que le han motivado a pedir ayuda al cuerpo de académicos: en primer lugar, el Gremio de Carpinteros le inculcaba estar trabajando en la “composicion ô retoque”¹⁴ de un retablo en la iglesia del antiguo convento de San Agustín de la ciudad, utilizando un diseño que no se había enviado a la Comisión de Arquitectura de una Real Academia para su aprobación previa. Con respecto a esta cuestión, López refiere que no lo había remitido a censura porque, en su opinión, su proyecto de intervención no era significativo y, por tanto, no alteraba ninguna parte integral del mueble original. A ello añade que aunque su trabajo fuera calificado como modificación sustancial, ese gremio no tenía legitimidad para exigir que su diseño fuera previamente aprobado, dado que la labor que estaba llevando a cabo no pertenecía al oficio de carpintería sino a la rama de Escultura y que, en todo caso y lógicamente, eran artistas académicos quienes debían exigirselo¹⁵.

En segundo lugar, expresa que la intención de la corporación gremial era obligarle a notificar su nueva condición al tribunal del Alcalde Mayor -donde debió ser denunciado la primera vez-, y no al corregidor de Orihuela, a quien decía que sí había avisado y quien además había acordado “su puntual execucion y cumplimto.” Miguel López dice que el propio corregidor dejó advertido a esos individuos que se abstuvieran de molestarlo “en el libre uso de su profesion y goce de los privilegios que por este respeto le corresponden”. El hecho de que el escultor recoja estas palabras en la carta quizá debió ser con la intención de remarcar no sólo la superioridad artística que suponía estar titulado por una academia oficial, sino que también estaba recibiendo el apoyo de una autoridad municipal.

Y en tercer lugar, el escultor habla de los excesivos gastos que estaba ocasionando seguir defendiéndose en este asunto, por lo que solicitaba para su fin la intervención de la institución valenciana¹⁶. El dibujo de retablo que se menciona en la carta debió adjuntarse a ella no tanto con la intención de que la Real Academia lo pasara a censura, -como sí pretendía el gremio- sino con la idea de que sirviera como prueba de su inocencia en este asunto, esto es, como justificación de que su trabajo no podía considerarse como obra principal o sustancial, sino como un retoque o aderezo¹⁷. Así, solicitaba una resolución al respecto para quedarse tranquilo, dando por hecho que tenía razón en el pleito y “pa. qe. en lo succesivo contenga a este cuerpo de carpinteros de la altanería y esforzado empeño qe. hace en aniquilar y destruir al qe. expone”.

4. LA ADVERTENCIA DEL GREMIO Y MÁS CARTAS DE LÓPEZ

Por el momento no se conoce la contestación que envió la Real Academia de San Carlos a este artista o si llegó a notificar de la queja recibida al Gremio de Carpinteros de Orihuela, aunque se sabe que el propio escultor solicitaría que se le despachara a dicha corporación una seria resolución, que obligara a estos a cesar en sus denuncias. Lógicamente debieron ponerse en contacto puesto que trece días después, el clavario Manuel Rufete y el maestro carpintero Domingo Salas firmaban en nombre de la asociación oriolana una carta con fecha de 7 de julio, en la que pasan a relatar el mismo asunto, aunque con algunos matices que permiten saber más detalles de este litigio. Además de los firmantes, también se menciona a los maestros Jaime Díaz y Gerónimo Pérez, también residentes en el mismo lugar¹⁸.

En dicho memorial, los carpinteros exponen que a principios del mes de mayo se habían enterado de la llegada a la ciudad del forastero Miguel López, quien había abierto un taller sin avisar a dicho gremio ni aportar certificación alguna. Todo ello les motivó a denunciarlo frente al Alcalde Mayor Francisco Esbrí solicitando que se le cerrase el obrador. Dado

14 Así es como aparece designado. Idem.

15 “Y aún en esta última hipótesis no serían tampoco léximas personas las de los carpinteros pa. establecer pretensiones de esta especie, que en todo contingente pertenecerían a otro Yndividuo del cuerpo Noble de Académicos y de ninguna suerte à el de carpinteros ô tallistas”. Idem.

16 El artista dice que “en tan cortos días como el suplicante permanece en esta ciudad, le faltan ya fuerzas pa. reparar los golpes de un Gremio que tan de mala fee se versa”. Idem.

17 Una lectura detenida de la carta muestra que Miguel López no pide en ningún momento que el boceto que remite sea visurado por académicos. Idem.

18 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 07/07/1806, sin foliar.

que se había demostrado que no tenía acreditación de ningún tipo “y solo se reconocía por aficionado”, se le impuso la mencionada multa de doscientos pesos y la clausura del taller, además de la advertencia de “que sobrecediera en la fabrica de retablos que había principiado”, incluyendo la reforma del retablo del convento agustino en el que estaba trabajando.

El mismo gremio da cuenta de que sabían que López había acudido a Valencia a conseguir el título y que su intención con su denuncia no era ni poner en tela de juicio su valía artística, ni tampoco cuestionar la decisión de los académicos de aprobarlo, sino que conocían la Real Orden del 28 de febrero de 1787, en la que se instaba a que cualquier plan de reforma u obra de nueva creación, debía ser aprobado previamente por las Reales Academias. Con ello intentan dejar claro que no denunciaban al artista por tener o no las facultades requeridas para realizar tal empresa, sino que para llevarla a cabo, su diseño debía estar aceptado previamente¹⁹.

No debían fiarse mucho del escultor, ya que expresan que “tal vez es regular que el Miguel Lopez haya hecho recurso a Vs. Callando los verdaderos antecedentes”²⁰, admitiendo con ello que este es el motivo por el que se ponen en contacto con San Carlos: avisarles de las intenciones del escultor y evitar ser acusados tanto de impedirle ejercer su oficio, como de no respetar las facultades legítimas del cuerpo de académicos²¹. Finalizan pidiendo que se aplique lo que se previene en las Reales Órdenes y que el escultor parase las obras que tenía empezadas, realice de nuevo los diseños oportunos y los pase a censura previa.

Tan solo dos días después de la advertencia del gremio, el 9 de julio el cartagenero firmaba una nueva carta que iba dirigida al secretario de la Academia, en ese momento Mariano Ferrer. Esta se enviaría como réplica a una contestación todavía desconocida de la institución valenciana, de la que parece que el escultor no salió bien parado. En ella, López pide perdón por su queja emitida el 24 de junio pasado, ya que sabía del descontento que había ocasionado -en ella expone “tengo noticias de aberse yncomodado mucho Vm. de la carta de oficio qe. por disposición de la Justicia se le amandado”- y la desaprobación que pareció haber obtenido por el diseño que se había adjuntado en esa carta “pues considerava. yo los disgustos qe. abian de resultar”²².

Consciente de este hecho, insiste en el recelo que tuvo al remitir esas rayas o boceto, argumentando que como sabía que los académicos no iban a valorarlo de manera positiva, no había sido de su parecer enviarlo. Para el artista, su obra no estaba convenientemente hecha y digna para presentarse, pues “yo les reconvine diciendoles qe. no se deve presentar a una Academia”. Ante estas palabras, da a entender que no había sido idea suya enviar su propio dibujo, pero que por presión había accedido a ello para que le ayudara a justificar su inocencia en esta denuncia: la modificación del remate de retablo que planteaba “no bariava de su figura el Retablo y tambien ser el mismo diseño de los adornos que se hallan echos y por qe. no deven ser otros se remiten esos mismos para prueba de la verdad”²³. De esta frase se desprende que hubo otro esbozo adjunto, quizá el que se remitió primeramente en la anterior carta del 24 de junio -puesto que refiere que tiene los mismos adornos-, aunque la falta de información al respecto no permite saberlo con seguridad.

Tras una nueva disculpa, el cartagenero concluye su memorial indicando que si la academia valenciana lo considera, le dejen hacer un nuevo plan acabado “segun lo exige mi corto talento”, y que le indiquen qué aspectos debería modificar del mismo para que la obra se pueda ajustar a los postulados vigentes²⁴. Al respecto de esto último, no queda claro si el permiso

19 La Real Orden que citan estos carpinteros surgió con la intención de acabar con el nombramiento ilegal de arquitectos y maestros de obras por tribunales, ciudades o cuerpos eclesiásticos. Sin embargo, en la misma disposición se recuerdan las órdenes enviadas a la academia valenciana del 24 de junio de 1784 y la anterior del 25 de noviembre de 1777 dirigidas al clero, en la que “manda se presente antes á una de las dos referidas Academias para su aprobacion el diseño de retablos y demás obras...”. (1828). *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Ed. Facsímil, 1980. Valencia: Librerías París-Valencia, pp. 50-52.

20 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 07/07/1806, sin foliar.

21 El mismo gremio dice que por esos motivos “les a parecido propio de su obligacion elevarlo a su notoria justificacion con el justo designio, de que à el paso de que la Rl. Academia, desestime todo recurso del Miguel Lopez”. Idem.

22 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Legajo 69-6-12, 09/07/1806, sin foliar.

23 La información de este párrafo se ha cogido de la misma carta. Idem.

24 Idem.

que solicita Miguel López para hacer un nuevo diseño o aplicar las correcciones que San Carlos le subraye es, o porque verdaderamente su dibujo no lo veía apropiado, o porque, viendo que los académicos no habían estado contentos con su trabajo, aprovechaba esta disculpa para obtener una segunda oportunidad, elaborar un nuevo diseño y no posponer demasiado la obra que llevaba entre manos.

Las siguientes noticias no llegarían hasta el 21 de julio. El escultor expone de nuevo su malestar, repitiendo que se le había “sacado con suma repugnancia suya un bosquejo de remiendo de cierto altar en Sn. Agustín de esta Ciud.”, además de “una firma de carta qe. le tenían escrita para remitirse al Secrio. de la Real Academia de Sn. Carlos de Valencia”, dando a entender con ello que la misiva del 24 de junio había sido preparada por otra persona o entidad²⁵. López interpreta toda esta cuestión como una manera de desacreditarlo delante de los profesores académicos, para que estos vieran que recientemente habían otorgado un título a un artista que no había sido consecuente con su posición ni con las normativas.

En este punto, pone énfasis en ser forastero recién instalado en la ciudad de Orihuela, que llegó para “ganar con sus manos el sustento de su familia, no conocer gentes, ni poder con su corta edad y ninguna experiencia evitar los deslices y tropiezos del trato humano”. Así, sugería que su condición de recién llegado había condicionado la actitud que habían mostrado los individuos del gremio con él, quienes lo había juzgado apresuradamente sin tener en cuenta que no había dispuesto de tiempo suficiente para establecerse ni asentarse debidamente. Reitera lo desafortunado que fue el dibujo e insiste en su “corta edad, poca experiencia y los atrasos è insuficiencia en su profesion”, expone su deseo de seguir mejorando y suplica que la institución tome una decisión teniendo en cuenta su buena intención e impericia²⁶.

5. EL INFORME DECISIVO

El 3 de agosto de 1806 se celebraría una Junta Ordinaria en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en la que se pediría que una comisión de expertos tomara una decisión al respecto²⁷. Los encargados para ello fueron Vicente María de Vergara, hijo del pintor José Vergara y recién constituido como secretario de la institución valenciana, y el arquitecto y político Joaquín Martínez.

Ambos tuvieron la tarea de analizar la información del litigio: por un lado, las quejas de Miguel López por no poder ejercer su oficio libremente, y por otro el aviso del gremio de que el escultor estaba trabajando con diseños que no habían sido pasados previamente a censura. Entre la documentación localizada se halla el informe emitido por estos dos académicos, además de algunos borradores sin fecha -aunque debieron realizarse con posterioridad al 3 de agosto- cuyo contenido es similar al memorial de los académicos y que sirvieron para elaborar el dictamen final enviado a los afectados.

El 26 de agosto Vergara y Martínez sentenciaron que el Gremio de Carpinteros oriolano no tenía derecho a denunciar al escultor de Cartagena. Tal y como escriben “no les incumbe la denuncia de los obrajes de Arquitectura qual es el que se trata, por pertenecer esto exclusivamente. à la Rl. Academia o à sus individuos abilitados para ello”²⁸. Como es sabido, la realización de retablos estuvo frecuentemente vinculada a escultores y carpinteros, pero la clara dependencia estructural de este tipo de mueble a la arquitectura hizo que muchos artífices académicos reclamaran su derecho exclusivo a llevarlos a cabo²⁹.

Por ello, ambos artistas daban la razón a Miguel cuando este sugirió en sus cartas que los maestros carpinteros no podían inmiscuirse en obras vinculadas a las Nobles Artes y que, en caso de ser juzgado, debía ser por un académico. Dado que la escultura pertenecía a este grupo, la condición menor de los carpinteros como artesanos les limitaba,

25 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 21/07/1806, sin foliar.

26 Datos recogidos de la misma carta. Idem.

27 ARABASCV. *Libro III de Acuerdos en limpio de las Juntas Ordinarias desde el año 1801 hasta 1812*. Sign. 6, 03/08/1806, sin foliar.

28 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar.

29 No hay que olvidar que el retablo constituye el mueble más significativo y predominante en cualquier templo. Al respecto de la concepción académica del retablo como parte de la rama de la Arquitectura véase BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y...ob.cit.*

no estaban convenientemente formados para ello y por tanto no tenían derecho a emitir juicio alguno³⁰. En palabras de los expertos: “Lopez no ha causado por este hecho el menor perjuicio”³¹.

Sin embargo, las siguientes líneas del informe sí reconocen la culpabilidad del escultor al contravenir las leyes vigentes por varios motivos: en primer lugar, López se había hecho cargo de una obra que, como reforma de un retablo, estos expertos entendían que debía ser llevada a cabo por un arquitecto y no por un escultor -al contrario de lo que defendía López al principio- de modo que a su criterio, la titulación del cartagenero le habilitaba para el ejercicio de la escultura, pero no le daba las herramientas técnicas suficientes para hacer frente a un trabajo que los arquitectos consideraban propiamente suyo³². Esto recuerda de nuevo la complejidad a la que se asiste con respecto a la legitimidad artística y cómo se fue dilatando en el tiempo, a pesar de la realización de normativas oficiales. Un asunto que enfrentó no solo a académicos contra no académicos, sino que los miembros aprobados de la propia institución no siempre se ponían de acuerdo.

En segundo lugar, el diseño que se había presentado a San Carlos no podía ser pasado a censura por carecer de firma. Cada proyecto que se enviaba a una Real Academia tenía que rubricarse, con el fin de que los académicos se cercioraran de que el encargado de la futura empresa era un artista habilitado para ello. Una vez pasado a censura, el diseño en cuestión era devuelto a su dueño. Pero tal y como consta en el art. VI de las *Constituciones de la Comisión de Arquitectura de San Carlos*, todo aquel boceto o proyecto que no fuera firmado por su artífice, no debía elevarse a ninguna comisión y no se devolvía al remitente. Con ello se evitaría que proyectos no aprobados acabaran materializándose³³.

Aún así, el dibujo fue inspeccionado por los dos académicos, que se posicionaron a favor de Miguel López al considerar que su trabajo era sólo una ligera transformación del retablo. Creían en cierta inocencia de este individuo al argumentar que “Si el Escultor Lopez ha tenido presente la Rl. Orden de 22 de Junio de 1777 y no ha visto las Rs. Ordenes posteriores y Constituciones de la Junta de Comision que en parte la derogan, podia merecer alguna disculpa”³⁴. No hay que olvidar que en esa primera Real Orden se hablaba de que los retablos, púlpitos, sillerías, facistoles, etc., eran obras privativas de los profesores aprobados por la Academia³⁵, sin especificar arquitectos. Curiosamente uno de los borradores del dictamen final afirmaba que López podía quedar amparado por la Real Orden del 14 de febrero de 1786, que también recogía lo dispuesto en la anterior de 1777³⁶.

Teniendo en cuenta esto y que tampoco querían que los padres agustinos se incomodaran por la demora del litigio -la obra se encontraría paralizada en esos momentos- determinaron darle la razón al escultor, concediéndole permiso para terminar la reforma del retablo oriolano, aunque le advirtieron que, como este trabajo pertenecía al ámbito de la Arquitectura, “en lo sucesivo, se abstenga de emprender obras de Arqa. hasta qe. obtenga el titulo de Arquitecto”³⁷.

30 En uno de los borradores de la resolución final, los académicos comentan que, mediante la Real Orden del 16 de abril de 1782, los gremios tenían derecho a pedir que se reconociera el taller de un escultor si tenían sospecha de que no se estaban respetando las normativas vigentes. Puede que llegaran a pasar por el obrador de López dado que se dice que “virificado este en el de Lopez no se han hallado obras ajenas de su profesion”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, s. f., sin foliar. La citada Real Orden puede verse en (1828). *Colección de Reales Órdenes...* ob. cit., p. 27-30.

31 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar

32 Idem.

33 “Y respeto que la direccion de semejantes obras no puede verificarse por otra clase de personas que las instruidas y habilitadas por esta misma Academia, ó por la de San Fernando; deberá el Secretario por sí devolver los planos, ó proyectos á las partes, siempre y quando no vengán estos firmados por sugeto en quien concurren dichas circunstancias”. (1791). *Constituciones para el gobierno de la junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de S. Carlos, conforme a la Real Orden de S. M. De 2 de Noviembre de 1789, y arregladas según la práctica de la Real Academia de San Fernando*. Valencia: Benito Monfort, s. p.

34 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806., sin foliar.

35 (1828). *Colección de Reales Órdenes...* ob. cit., p. 13.

36 La Real Orden de 14 de febrero de 1786 surgió por los problemas que seguía habiendo con el Gremio de Carpinteros de Valencia. En ella se exponía que “la claridad é individualidad con que la Real orden de 22 de Junio de 1777 explica y señala las obras que se deben reputar pertenecientes á la Escultura, como no admite duda ninguna, acrimina mucho mas el proceder de los que inconsiderablemente han querido, que una sillería de coro igual á la que presenta el dibujo que han enviado á S. M., adornada toda ella con labores arquitectónicas, un facistól con Crucifijo grande en el remate, y una cómoda, que representa un cuerpo completo de Arquitectura, sean obras llanas como las que únicamente pueden hacer los Carpinteros...”. Ibidem, pp. 47.

37 ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, 26/08/1806, sin foliar.

Finalmente, al comprobar con este litigio que las normas no se estaban siguiendo o comprendiendo debidamente, ambos académicos recomendaban a la Junta que se enviasen copias de la Real Orden del 16 de abril de 1782, la del 24 de Junio de 1784, la del 14 de febrero de 1786 y la del 6 de abril de 1787, así como la misma del 24 de junio directamente al obispo oriolano para hacer hincapié en las normativas a tener en cuenta, evitando así “denuncias y excesos en las facultades que à cada qual le competen”³⁸.

6. ALGUNAS NOTAS EN TORNO AL BOCETO

El antiguo convento de San Agustín fue uno de los cenobios más significativos de Orihuela. Debió fundarse hacia el siglo XV, aunque la iglesia del mismo, todavía en pie, data ya del siglo XVIII. A pesar de los muchos datos que todavía se desconocen sobre esta edificación, se tiene constancia de que en 1746 el obispo de entonces, Juan Elías Gómez de Terán, concedió licencia a los frailes agustinos para levantar un nuevo templo más acorde a sus necesidades. Sus obras debieron prolongarse por lo menos hasta 1789, año en el que se documenta la bendición del mismo (Galiano Pérez, 2007; Cecilia Espinosa, 2015: 206-209).

La renovación artística que quiso aplicar la estética académica a esta iglesia debió comenzar a finales del siglo XVIII. No obstante, diversos factores como la Guerra de Independencia ocasionarían la paralización de las intervenciones previstas, dejando finalmente un inmueble sin portada principal hasta la actualidad. Además, el terremoto de 1829 afectaría a la arquitectura, derribando una de sus torres y obligando a desmochar por precaución la que aún queda en pie. El templo todavía tenía culto hasta la década de 1980, conservándose hoy un edificio cerrado y desprovisto de gran parte de su mobiliario, a excepción del retablo mayor y dos laterales de menor tamaño, en un estado de conservación deficiente³⁹.

El dibujo encontrado entre la documentación consultada corresponde con aquel sin firmar que citan Vicente María de Vergara y Joaquín Martínez. Como se ha comentado líneas arriba, no queda claro si este vino en la carta del 24 de junio y volvió en la del 9 de julio o bien fuera uno de similares características que se adjuntaría en esa última carta. En cualquier caso, el hecho de que la única anotación que tenga ese esbozo sea el título “Su Remate” y no tenga firma, tan solo confirma que el proyecto de reforma ideado afectaba al coronamiento de un retablo de ese convento, pero no se especifica cuál.

Esta pequeña obra (Fig. 2), de notable calidad artística, representa una tarima de tres niveles en la que se disponen dos sencillos pebeteros en cada uno de los extremos y, en el centro, un conjunto de atributos propios de San Agustín: mitra y báculo para representar su condición de obispo de Hipona, así como un palio arzobispal, un colgante con una cruz -posiblemente un pectoral-, un libro, otra cruz con bastón y el corazón inflamado atravesado por una flecha⁴⁰, situado todo sobre un monte de nubes. Más difícil de identificar resulta el elemento dispuesto en el extremo derecho del dibujo, que podría quizá interpretarse como una concha con perlas, en alusión al pasaje del santo meditando sobre la Trinidad, aunque no se ha podido determinar con seguridad⁴¹.

El hecho de que se representen los símbolos propios de este padre de la Iglesia en un remate que iba destinado a un templo con la misma advocación, da pie a suponer que la modificación que había proyectado Miguel López pudiera estar destinada en un inicio a su capilla

38 En uno de los borradores, La Academia consideraba que la carta enviada por el gremio oriolano mostraba el “olvido de las Rs. ordenes de S. M. en aquella Ciudad”. ARABASCV. VARIOS: *Arquitectura / Maestros de Obras. Años 1774-1817*. Sign. Leg. 69-6-12, s. f., sin foliar

39 En la actualidad el convento no se conserva. El espacio que ocupaban las antiguas dependencias fue sustituido en el siglo XIX por una plaza de toros, para luego reconvertirse en el actual colegio Jesús-María San Agustín. MAZÓN ALBARRACÍN, A. J. y BELMONTE BAS, J. (13/07/2018). Aportaciones para el estudio de los conventos de la Merced, San Agustín y San Gregorio. *Oriola vista desde el Puente de Rusia*. <http://oriola-vdpr.es/?p=2047> [recuperado el 14/06/2024].

40 Tal y como recoge el iconógrafo Reau, el corazón inflamado se menciona en el IX libro de las Confesiones de San Agustín: “Habías herido mi corazón con las flechas de tu amor”. RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal., p. 38.

41 Según la tradición, San Agustín meditaba sobre la Santísima Trinidad mientras caminaba por la orilla de una playa, donde se encontró con un niño que pretendía vaciar el mar con una concha o cuchara. *Ibidem*, p. 37.

mayor⁴². No obstante, la falta de documentación y el estado actual que presenta el retablo mayor de esta iglesia -cuyo coronamiento difiere del dibujo conservado en Valencia-, no permite realizar una hipótesis lo suficientemente sólida sobre esta cuestión.

Este mueble⁴³, aparece dispuesto a la manera de pórtico clásico sobre zócalo y pedestales, en los que descansan cuatro columnas corintias de fuste mixto y, sobre las mismas, un entablamento retranqueado en su centro y desarrollado con arquitrabe y friso lisos (Fig. 3). Sobre la cornisa se sitúa una gruesa tarima, también con un retranqueo en su parte central, en la que se asientan tres ángeles y sobre estos un gran resplandor, elementos que como se comprueba no corresponden con el boceto de López. Del mismo modo ocurre con los dos retablos menores restantes, cuyo cierre tampoco corresponde con los atributos de dicho boceto: estos se articulan mediante calle única entre columnas corintias de fuste liso sobre mesa de altar, entablamento, tarima y ático a modo de marco para albergar un lienzo.

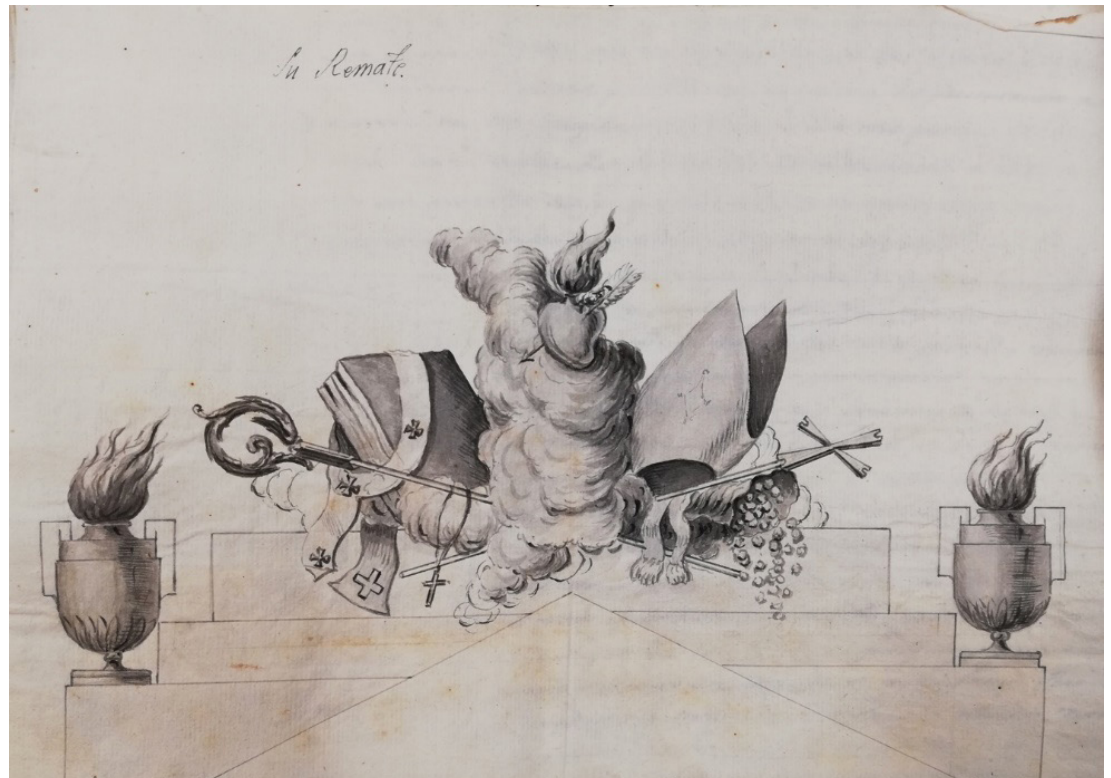


Figura 2. Boceto del remate de un retablo con atributos de san Agustín, h. 1806. Fuente: ARABASCV.

42 Además, se conoce que la imagen que presidió este retablo mayor era una escultura del mismo santo, todavía conservada. Sirva esta nota para agradecer al prof. Mariano Cecilia Espinosa la información facilitada sobre los cambios recientes en el interior del templo y el estado de conservación de los muebles que aún persisten en el mismo. También se agradece la cesión de la fotografía del retablo que acompaña a este texto.

43 El *Compendio* de Joseph Montesinos recoge que cuando se termina la iglesia en 1789 aún no tenía retablo mayor nuevo, utilizando como provisional uno de menores dimensiones que había pertenecido a la antigua fábrica. Unas páginas más adelante, afirma que desde 1806 el presbiterio ya tenía el nuevo instalado. Los escasos detalles que proporciona y la contradicción de algunos de los datos que aporta el autor en sus manuscritos, no permiten por el momento saber mucho más al respecto. MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J., (1791-1816). *Compendio Histórico Geográfico Oriolano*, t. V. Manuscrito propiedad de Caja Rural Central de Orihuela, pp. 120-142 y 301-313.



Figura 3. Estado actual del retablo mayor, siglo XIX (?). Iglesia de San Agustín, Orihuela. Fotografía: Mariano Cecilia Espinosa.

Gracias a una fotografía perteneciente a la colección Sánchez Portas, se observa que el ángel central de este monumental retablo actual, llegó a situarse sobre otra tarima más pequeña hoy no existente, que se completaba con dos pebeteros en los extremos. Este mismo detalle llama la atención por dos cuestiones: en primer lugar, porque el dibujo de Miguel López también contemplaba dos pebeteros a los lados y, en segundo lugar, porque este esquema de tarima con ese tipo de recipientes ornamentales fue en cierto modo constante en algunos retablos específicos de Orihuela de principios del siglo XIX, repitiéndose por ejemplo en el retablo mayor de la antigua iglesia de la Merced o en el que presidía la iglesia de las Santas Justa y Rufina, ambos perdidos pero conocidos también por fotografías. Al respecto de este último, es una obra que se ha fechado con posterioridad a 1803 y cuya similitud estructural y estética con el ejemplar de los agustinos no debe pasarse por alto, pues se reproduce la misma disposición de columnas y gran entablamento con ángeles, pebeteros y resplandor central⁴⁴ (Fig. 4).

44 Si bien se expidió carta de pago en 1799 para costear un diseño efectuado por Vicente Marzo y José Cotanda, todavía en 1803 no se había materializado. Debe mencionarse también la interesante relación establecida por Penalva Martínez entre el lenguaje estructural del antiguo retablo de la iglesia de Santa Justa con su propio órgano, así como con el altar mayor de la basílica de los Desamparados de Valencia. Una similitud que va más allá de lo estrictamente formal, pues los artistas implicados se encuentran de algún modo vinculados y la reforma de la basílica valenciana fue una de las más influyentes del momento en ese ámbito geográfico. PENALVA MARTÍNEZ, F. (2019). *El órgano en las parroquias históricas de Orihuela: de Nicolás Salanova a Miguel de Alcarria*. Madrid: CEHA, pp. 61-63.



Figura 4. Retablo mayor, (finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX). Iglesia de las Santas Justa y Rufina, Orihuela. Desaparecido. Fotografía: Archivo Loty. Fototeca IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

Con respecto al caso mercedario, el esquema venía a ser el mismo pero variando ciertos elementos esenciales: las columnas pasan a ser pilastras corintias de fuste estriado, el entablamento mantiene su línea uniforme exceptuando las zonas que caen en los capiteles, el friso en este caso sí aparece con ornamentación, la cornisa no sobresale tanto del conjunto y el remate se configura con un frontón triangular, tras el cual aparece una tarima a modo de plinto con cuatro pebeteros en los laterales y un rompimiento de gloria con el escudo de la

orden, que oculta parte de la tarima y que descansa a su vez sobre los derrames del frontón. Es precisamente este cuerpo -el frontón- y su disposición en el retablo lo que también ha hecho que pueda recordar al dibujo de Valencia: si se observa detenidamente, este contempla la posible existencia de un frontón a través de dos líneas que simulan un triángulo, lo que motiva la idea de que quizá el retablo que López pretendía intervenir tuviera una estructura con frontón, si bien se insiste en que la carencia documental y gráfica dificulta un análisis más profundo y acertado.

7. CONCLUSIÓN

El pleito entre el escultor cartagenero Miguel López y el Gremio de Carpinteros de Orihuela constituye un ejemplo de la complejidad artística a la que se asiste desde las postrimerías del siglo XVIII, en torno a la legitimidad de las obras y sus consecuencias en el trabajo de académicos y no académicos. A pesar de los esfuerzos de las Reales Academias por solventar estos pleitos a golpe de normativas, con este caso se pone de manifiesto que todavía a principios del siglo XIX persiste la lucha por adjudicarse la ejecución o dirección de una determinada obra cuyos límites aún no se encontraban bien definidos. Además, el estudio de este litigio permite conocer los primeros datos biográficos en torno a la figura de Miguel López, así como el boceto preparatorio de un remate de retablo destinado a la iglesia del antiguo convento de San Agustín de Orihuela, desconocido hasta el momento.

A lo largo del análisis de las cartas y borradores conservados, se han podido observar diversos aspectos como el interés persistente en el sector gremial por involucrarse en obras como los retablos, que tradicionalmente se habían considerado como parte de la carpintería y ahora, debido al control académico y la relación estrecha de su estructura con el ámbito arquitectónico, se estaba vinculando cada vez más a la rama de la Arquitectura. Resulta en cierto modo contradictorio que el gremio utilizara ciertas Reales Órdenes para argumentar su denuncia, teniendo en cuenta que estas normas surgieron en un principio para limitar el trabajo de estas mismas corporaciones e influir en su desaparición. Otra cuestión que se ha puesto de manifiesto es el interés de Miguel López por obtener una titulación oficial y ahorrarse problemas con el gremio oriolano, así como la dificultad que para las propias Reales Academias constituían este tipo de disputas, pues aunque en este caso los expertos Vergara y Martínez consideran que un remate de un retablo debe llevarlo a cabo un académico perteneciente a la Arquitectura, acaban reconociendo y aceptando que López puede hacerse cargo de él y finalizarlo.

Por el momento se desconoce si el diseño expuesto acabó materializándose en alguno de los retablos de la antigua iglesia de San Agustín -en ese caso, muy posiblemente sería en el de la capilla mayor- o si, de no haberse ejecutado, qué motivó su cancelación dado que como se ha visto, la comisión académica estuvo en esta ocasión a favor de su construcción. Por ello, cualquier hallazgo futuro permitirá ir complementando esta historia en torno a uno de los templos más significativos y más desconocidos de la diócesis de Orihuela en época académica.

BIBLIOGRAFÍA

- (1791). *Constituciones para el gobierno de la junta de Comisión de Arquitectura de la Real Academia de S. Carlos, conforme a la Real Orden de S. M. De 2 de Noviembre de 1789, y arregladas según la práctica de la Real Academia de San Fernando*. Valencia: Benito Monfort.
- (1828). *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Ed. Facsímil, 1980. Valencia: Librerías París-Valencia.
- BALSALOBRE, J. M. (2002). *Catálogo de proyectos de académicos, arquitectos y maestros de obras alicantinos. Censuras de obras y otras consultas en la Academia de San Fernando (1760-1850)*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 51-58.
- BÉDAT, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- BELMONTE BAS, J. (2015). El tránsito del siglo XVIII al siglo XIX: las reformas clasicistas de las parroquias de Orihuela y la aportación de los escultores y pintores valencianos. *Canelobre*, (64). Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 235-253.
- BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (1987). *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- 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.
- CECILIA ESPINOSA, M. (2015). *El patrimonio cultural de la ciudad de Orihuela: un modelo para la gestión integral de los bienes culturales*. [tesis doctoral defendida en Universidad de Alicante], pp. 206-209.
- CECILIA ESPINOSA, M. Y RUIZ ÁNGEL, G. (2019). El mobiliario de sacristía en la iglesia parroquial de Santiago de Orihuela: del rococó al academicismo. *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. VIII, (9). Oviedo: Ediciones de la Universidad. pp. 35-47.
- CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G. (2022). El mobiliario rococó de la sacristía de la iglesia parroquial de las santas Justa y Rufina de Orihuela: el tallista Nicolás Porcel. *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. I, (14). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, pp. 66-78.
- DE LA CALLE, R. (Coord.) (2009). *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*. Valencia: Universitat de València.
- DE LA MADRID ÁLVAREZ, V. (1992). Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias en la segunda mitad del siglo XVIII. En *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II. León: Universidad de León, pp. 27-34.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. (1992). Los conflictos sobre competencias entre académicos y no académicos en las postrimerías del siglo XVIII. El recurso del escultor Pedro Juan Guisart contra el tallista José Navarro David. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. IV. Madrid: Universidad Autónoma, pp. 245-253.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. y BELDA NAVARRO, C. (1992). La visión del mundo en crisis. Los gremios frente a la Academia. En *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. II. León: Universidad de León, pp. 17-26.
- DE LA PEÑA VELASCO, M. C. (1993). *Retablos barrocos murcianos. Financiación y contratación*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio.
- GALIANO PÉREZ, A. L. (2007). *El convento e iglesia de San Agustín*. Alicante: Fundación para el desarrollo de la Ciencia y la Tecnología.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1996). El control de la arquitectura española: La Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Butlletí de la Reial Acadèmia catalana de Belles Arts de San Jordi*, vol. X. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, pp. 75-98.
- GARCÍA MELERO, J. E. (2015). Las Academias de Bellas Artes. En VV.AA. *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Acers.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. y SÁEZ VIDAL, J. (coms) (1997). *Neoclásico y Academicismo en*

- tierras alicantinas (1770-1850)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1992). Comentario sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos. *BSAA Arte*, (58). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 489-496.
 - PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J. (2011). Una polémica artística en el entorno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fray José de San Juan de la Cruz y José Berjes. Entre el Barroco Castizo y el Barroco Cortesano. *De Arte: revista de Historia del Arte*, (10). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 129-156.
 - PENALVA MARTÍNEZ, F. (2019). *El órgano en las parroquias históricas de Orihuela: de Nicolás Salanova a Miguel de Alcarria*. Madrid: CEHA.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1995). *El retablo y el mueble litúrgico en Murcia bajo la Ilustración*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.
 - MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J. (1791-1816). *Compendio Histórico Geográfico Oriolano*, t. V. Manuscrito propiedad de Caja Rural Central de Orihuela
 - NAVARRO RICO, C. E. (2018). El antiguo retablo de Santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchis. *Archivo de Arte Valenciano*, (99). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 59-73
 - NIETO FERNÁNDEZ, A. (1984). *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Murcia: Editorial Espigas.
 - RÉAU, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
 - RUIZ BERNÁ, A. (2016). Cambios religiosos y sociales en la Diócesis de Orihuela bajo el mandato del obispo Tormo. En PEINADO GUZMÁN, J. A. y RODRÍGUEZ MIRANDA, M. M. (coord.). *Meditaciones en torno a la devoción popular*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 420-434.
 - RUIZ BERNÁ, A. (2021). *La catedral de Orihuela en el siglo XVIII. Remodelación y dotación artística*. Orihuela: Caja Rural Central. SÁEZ VIDAL, J. (1998). *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*. Alicante: Diputación provincial.
 - VIDAL BERNABÉ, I. (1990). *Retablos alicantinos del barroco (1600-1780)*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial.

WEBGRAFÍA

- MAZÓN ALBARRACÍN, A. J. y BELMONTE BAS, J. (13/07/2018). Aportaciones para el estudio de los conventos de la Merced, San Agustín y San Gregorio. *Oriola vista desde el Puente de Rusia*. <http://oriola-vdpr.es/?p=2047> [recuperado el 14/06/2024].

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (Valencia).