

DOS IMÁGENES DE LA DIVINA PASTORA EN MADRID, OBRAS DE ESCULTORES VALENCIANOS DEL NEOCLASICISMO.

TWO IMAGES OF THE DIVINE SHEPHERDESS IN MADRID, WORKED BY VALENCIAN SCULPTORS OF THE NEOCLASSICISM.

Antonio José Díaz Fernández

Investigador independiente

antodifer@hotmail.com

ID orcid.org/0000-0002-4472-898X

RESUMEN

Aquí se trata de poner en valor dos esculturas religiosas que representan a María como Divina Pastora, advocación original de la orden capuchina, pertenecientes al antiguo convento ya desaparecido de San Antonio del Prado en Madrid. Ambas tallas, hasta ahora entre el anonimato y la errónea atribución, van a poder relacionarse con los escultores neoclásicos de origen valenciano Francisco Bellver Llop y José Ginés Marín, académicos de la Academia de San Fernando.

Palabras clave: Escultura religiosa madrileña siglo XIX/capuchinos de San Antonio del Prado/Divina Pastora/Francisco Bellver Llop/José Ginés Marín

ABSTRACT

Here we try to highlight two religious sculptures that represent Mary as Divine Shepherdess, the original dedication of the Capuchin order, belonging to the old convent of San Antonio del Prado in Madrid, missing today. Both carved images, until now between anonymity and erroneous attribution, will be able to be related to the neoclassical sculptors of Valencian origin Francisco Bellver Llop and José Ginés Marín, academics at the Academy of San Fernando.

Keywords: 19th century Madrid religious sculpture/Capuchins of San Antonio del Prado/Divine Shepherdess/Francisco Bellver Llop/José Ginés Marín

1. INTRODUCCIÓN.

Tanto la escultura academicista del siglo XVIII como la producida por los escultores neoclásicos en los albores del siglo XIX estuvo alentada por innumerables trabajos de imágenes devocionales en madera destinadas a los templos. Es una realidad incuestionable que la Iglesia actuaba como el mayor de los clientes de obras escultóricas con destinado al culto. Lo fue, como tradición secular irrenunciable, a través de encargos parroquiales y conventuales, de cofradías y hermandades, de corporaciones civiles y de iniciativas particulares con fines piadosos y devocionales. Dados con profusión a finales del siglo XVIII y con la misma intensidad en las primeras décadas del siglo XIX y hasta el mismo momento de los decretos desamortizadores de 1836.

Madrid fue desde 1752 el centro artístico impulsado por la política cultural de la monarquía borbónica que tuvo por órgano rector la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí numerosos alumnos de las distintas disciplinas artísticas acudían en busca de aprendizaje, perfeccionamiento y reconocimiento profesional bajo el auspicio de la norma correctora del buen gusto y el canon académico. Los aspirantes a escultores recibieron en sus aulas la enseñanza de profesores cualificados que marcaron la progresión hacia el academicismo que desembocó finalmente en la asimilación de los preceptos de la escultura neoclásica a principios del siglo XIX. La propia Academia, aunque proclive a la enseñanza de los postulados del Neoclasicismo,

sicismo, no puso reparo a la hora de formar a los alumnos en los modelos de afectación barroca (Azcue Brea, 1992: 71-81), tan apropiados para la expresión de las imágenes devocionales requeridas para los altares. Muchos jóvenes fueron los que llegaron en distinto momento procedentes de tierras valencianas adscritos a diferentes promociones. Algunos se quedaron en la Corte y desarrollaron su trabajo escultórico tanto en el ámbito de las comisiones áulicas como en el de la imaginería. Su paso por la Academia es desigual ya que unos dejaron mayor huella que otros, como los casos de Francisco Bru y Pérez, Francisco López Pellicer, José Piquer, José Puchol, Francisco Sanchis, destacando con mayor personalidad José Esteve Bonet y José Ginés Marín, entre los maestros activos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (Igual Úbeda, 1968: 25-37).

Sin duda, varias dificultades se ofrecen a la hora de hacer un seguimiento de unas u otras imágenes pues en ellas se cumple el hecho de haber mudado de emplazamiento desde su lugar de origen o establecimiento inicial hasta su destino actual. Derribos, exclaustaciones y otros traslados forzados a lo largo del siglo XIX obligaron a sus custodios, las cofradías o agrupaciones piadosas, a permanecer en uno u otro sitio, a veces de manera temporal y sin fijeza al albur de continuos acontecimientos históricos. Igualmente, la interrupción interna que supuso en la vida académica y en la actividad artística madrileña, particularmente en la escultura, el periodo político del gobierno josefino (1808-1813) también dificulta el acierto sobre la cronología real de algunas de estas imágenes. Esto condicionó la continuidad o ruptura en la labor de los artistas y la modificación de los gustos o nuevos intereses hacia la finalidad del trabajo escultórico, antes y después del paréntesis francés.

En algunas iglesias madrileñas todavía pueden contemplarse esculturas religiosas que, por su carácter menos barroco o menos artificioso y mostrando un estilo más tibio, parecen convenir más con el ambiente artístico finisecular, de clara orientación hacia una estética que ya anuncia los modos atemperados aprendidos y practicados en los albores del siglo XIX.

Imágenes religiosas de una cierta antigüedad y de gran valor artístico, de las que se desconoce a su autor o a las que se asignan atribuciones no bien verificadas subsisten todavía en algunos de los templos madrileños. El anonimato o la autoría errónea conducen en cierto modo a una desorientación sobre su análisis artístico, cuestión que debería ser el principal criterio válido para abordar el estudio de estas esculturas. En su apoyo, la investigación de su contexto histórico, es decir, el propósito del encargo, su datación y su autoría, no puede obviarse respecto a ciertas conclusiones.

En el caso del presente trabajo pretendemos analizar dos imágenes religiosas localizadas en Madrid que por su coincidencia iconográfica difunden la misma representación de la Virgen María con la advocación de la *Divina Pastora*, título nacido dentro de la regla de hermanos menores de San Francisco conocida popularmente como Capuchinos, en razón de su hábito primigenio.

La orden reformadora franciscana surge en Italia a principios del siglo XVI. Con la enseñanza santificante de sus fundadores José de Leonisa, Lorenzo de Brindis, Félix de Cantalicio, Fidel de Sigmaringa, Serafín de Montegranario y otros, en Madrid existieron dos conventos de frailes de esta regla hasta su exclaustación. Son conocidos el principal de ellos, que ejerció de cabeza de la provincia de Castilla, dedicado a San Antonio de Padua, situado en la calle del Prado (fundado en 1609) y el levantado bajo la protección del Santo Cristo de la Paciencia (1639), cuyo solar es la actual plaza de Pedro Cerolo (antes llamada de Vázquez Mella).

Pero igualmente los capuchinos tutelaron un afamado convento de patrocinio real en el monte de El Pardo, con el nombre de Nuestra Señora de los Ángeles, popularmente conocido como Cristo de El Pardo, fundación de Felipe III en 1612.

Desaparecidos los dos conventos urbanos, la orden de los hermanos menores capuchinos se restableció a finales del siglo XIX ocupando desde 1930, año de su consagración, la actual iglesia de Jesús de Medinaceli, basílica menor desde 1973 (García Gutiérrez, Martínez Carbajo, 1994: 427-437). Por su parte, el convento de El Pardo ha pervivido tras distintas vicisitudes hasta nuestros días en el mismo sitio, como se verá.

Las dos imágenes aquí examinadas son la *Divina Pastora* de la iglesia de Jesús de Madrid y la *Divina Pastora* de la iglesia del Santo Cristo de El Pardo. De ellas y sus autores tratamos a continuación anticipando que su localización primitiva fue común a ambas, es decir, la desaparecida iglesia de padres capuchinos de San Antonio del Prado en Madrid, según confirman los datos aquí recogidos.

No obstante, la figuración plástica de esta nueva devoción que se fraguó en Sevilla a través de los escritos (fechados en 1703, 1723 y 1732) de su promotor fray Isidoro de Sevilla, fue plasmada en un estandarte-pintura encargado en todos sus detalles representativos al pintor Alonso Miguel de Tovar y difundido a través de la estampa. Por su parte, en el terreno escultórico, la primera imagen de tamaño natural y de vestir la labró Francisco Antonio Ruiz de Gijón en 1705 para la hermandad del Rebaño de María, radicada en la sevillana iglesia de Santa Marina (Roda Peña, 2023: 220).

A Madrid llegó la advocación con el rey Felipe V, tras su estancia en Sevilla de 1729 a 1733, el llamado Lustró Real. Por tanto, esta iconografía mariana no iba a ser desconocida en Madrid pues primicia de su devoción se constata ya desde el segundo tercio del siglo XVIII en la iglesia de franciscos descalzos o alcantarinos de San Gil, donde se rendía culto a la sagrada imagen tallada en 1738 por los escultores José Galbán (1683-ca.1740) o Luis Salvador Carmona (1708-1767)¹, desaparecida y conocida hoy a través del grabado, y que quizás fuera la referencia iconográfica más directa para representaciones posteriores en Madrid² (Cano Sanz, Gil Lucía, 2018: 145-146. Carrete, Diego, Vega, 1985: 244). Este tipo iconográfico madrileño incluía al Niño Jesús, que no lo aportaba el modelo andaluz, reducido a la representación de María con su cayado y atuendo pastoril apacentando el rebaño espiritual simbolizado en dos, tres o cuatro ovejas a su lado.

2. LA DIVINA PASTORA DE LA ALMAS. BASÍLICA DE JESÚS DE MEDINACELI, PADRES CAPUCHINOS.

La historiografía artística confirma que la imagen de la *Divina Pastora*, en una de las capillas de la nave del Evangelio de la iglesia de Jesús, proviene sin lugar a dudas del mencionado convento de capuchinos de San Antonio del Prado, fundación piadosa de los duques de Lerma a instancias del Beato Lorenzo de Brindisi³ (Carrocera, 1949: 47-54). Convento e iglesia fueron reedificados hacia 1710, pero sus frailes fueron exclaustrados en 1836, si bien la iglesia siguió bajo el patronato ducal de Medinaceli abierta al culto hasta 1890, con su fachada principal a la plaza de las Cortes. En ella y delante del retablo dedicado a San Pedro de Alcántara es donde se documenta por primera vez en 1816 la colocación de la imagen de la *Divina Pastora*, que con el tiempo se convirtió ya en la indiscutible titular del propio altar, como lo confirma Madoz cuando refiere que en la iglesia de San Antonio del Prado de capuchinos una pintura de “Santa Teresa y San Pedro de Alcántara del estilo de Jordán están en el ático del altar de la Divina Pastora”⁴ (Madoz, 1845-1850: X: 721). La imagen, tan venerada a lo largo del siglo XIX, permaneció unos setenta y cuatro años en esta iglesia hasta que su inminente derribo en 1890 alentó a su depositaria, la ilustre Congregación del Sacramento y Divina Pastora de las Almas,

1 Parece más acertado atribuir la escultura solo a Galbán, en opinión de Urrea, 2013: 98-101; también lo suscribe Cano Sanz, Gil Lucía, 2018: 145. Aunque Ponz, 1772-1794: V: 170, señala que “La Divina Pastora en su altar es de D. Luis Salvador”. Ambos escultores, como discípulos de Juan Villabrille y Ron y a la muerte de éste, mantuvieron compañía hasta 1731, y parece trabajaron conjuntamente las tallas de *San Joaquín* y *Santa Ana* en el retablo de Ntra. Sra. de Belén en el convento de San Juan de Dios y esta imagen de los Gilitos, según refiere Ceán, 1800: V: 310. Construido por Sabatini a partir de 1786 para conventual de San Pedro de Alcántara, la primitiva iglesia fue derribada en 1810 y destinándose el nuevo convento a cuartel, Tovar Martín, 1978. Sin casa propia los frailes fueron acogidos definitivamente en el convento de teatinos de San Cayetano, en cuya iglesia de la calle de Embajadores depositaron esta santa imagen. Tras la exclaustración de 1836 la iglesia pasó a ser parroquia de San Millán donde la “Divina Pastora de San Gil”, así llamada, recibió grandes cultos hasta su desaparición con el incendio y hundimiento de sus bóvedas en 1936.

2 Del grabador Nemesio López, dedicado en 1781; cobre, talla dulce, de 25,9 x 17,7 cm, Inv. 14382, n° 16. Estampa también visualizada en Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Como ejemplo de la festividad, en noviembre de 1786 a “...12 del corriente, en la Real Iglesia de S. Gil de esta Corte, á devoción de una Excma. Sra. se consagran festivos cultos á Maria SS. con la advocación de la Divina Pastora, por ser día de su Santo Patrocinio...”, según recoge el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 11-11-1786, p. 168. Lo mismo se produce en 1824 (*Diario de Madrid*, 12/11/1824, pp. 2-3) al anunciarse “solemne fiesta que á Maria Sma. con la advocación de la Divina Pastora, consagra por mañana y tarde la piedad de varias devotas señoras en la iglesia del Real convento de San Gil de esta corte el día 14...”.

3 Algunos de los primeros frailes llegaron de la Provincia de Valencia y venían a constituir la naciente Provincia de Castilla con el P. Serafín de Policio, Provincial de Valencia y Comisario general, al frente.

4 Altar que Ponz citaba en el crucero de la iglesia provisto de “un quadro del gusto de Jordan, y representa á San Pedro de Alcántara confesando á Santa Teresa” (Ponz, 1772-1794: V: 283). En 4 de junio de 1742 se inauguró en el crucero del Evangelio un suntuoso altar con su retablo dorado y tallado, costeado por el duque de Medinaceli D. Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba. El retablo tenía varias imágenes como las de San Cayetano y San Andrés Avelino, reliquias y dos pinturas, una de 8 pies de alto por 5 y medio de ancho de mano de Antonio Palomino imitando a L. Jordán, representando a San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa, y otro apaisado del mismo Jordán, representando el Nacimiento, según Carrocera, 1973: 387. La colocación de la nueva escultura determinó la remodelación del retablo y el desplazamiento de la pintura principal al ático para dar cabida en hornacina principal a la efigie mariana. También distintas reformas en la iglesia se llevaron a cabo en 1772 y ya en 1785 los duques regalaron un nuevo retablo mayor. Los obsequios continuaron con la erección en 1803 de otro altar nuevo y principalmente del órgano. El retablo mayor se realizó con diseños de Sabatini y portaba las efigies de San Antonio de Padua, San Lorenzo de Brindisi y San Fidel de Sigmaringa, y en la bóveda una pintura de Francisco de Goya, ver Díaz Fernández, 2021: 97-142.

a realizar su traslado al templo que fue conventual de clérigos menores de Nuestra Señora de Portaceli, convertido entonces en parroquia de San Martín de Tours, y donde recibiría discreto culto hasta su oportuno retorno a la nueva iglesia de Jesús de Medinaceli, regentada por los frailes capuchinos⁵. La prensa madrileña dio fe de aquel primer traslado y de la nueva sede elegida por la congregación mariana y su devota imagen en la iglesia de San Martín o de Portaceli a finales del XIX, informando de sus cultos y destacando que “por primera vez este año [1893] se ha colocado la preciosa escultura de la Virgen en el altar mayor sobre el Santuario, figurando estar en medio de un hermoso campo, muy dispuesto y arreglado”⁶. Y se recuerda que la Real y Primitiva Congregación del Santísimo Sacramento y Divina Pastora era la fundada en el entonces derribado San Antonio del Prado⁷.

El culto a María como Divina Pastora está enraizado en la orden de franciscanos menores desde principios del siglo XVIII. En cartillas de ejercicios dedicadas a esta devoción se recuerda la novedad que supuso su culto en Madrid, promovido por los capuchinos desde 1703 en toda la provincia de Andalucía, extendido al reino de Valencia, Aragón y Cataluña, sembrando de imágenes la geografía española y las misiones en América, y también establecido en la Provincia de la Encarnación de ambas Castillas, creciendo favorablemente tras la invasión francesa y a partir del real decreto de 1814 de Fernando VII para fomentar las Misiones Capuchinas en toda su monarquía (González Caballero, 1985: 177-180. Alcaraz, 1831: 27-38).

Por ello, en Madrid y de manera especial, la presencia de una imagen de esta advocación se tradujo en un acontecimiento popular que queda bien constatado en los anales de la orden religiosa. Se refiere con ello a la primera aparición pública de la imagen en procesión en 1816 por las calles madrileñas y con gran concurso de gente y la determinación de erigirla en un altar de la iglesia de San Antonio del Prado de padres capuchinos, por lo que:

... se trabajó, ante todas cosas, por un diestro artífice la hermosísima Imagen, que en dicho convento se venera, y se colocó interinamente a la izquierda del Altar mayor, hasta disponerle otro propio, y digno de tal Pastora [...] Hubo no pocas dificultades que vencer para su colocación. No fue la menor, el que la pequeñez de la Iglesia no ofrecía un sitio proporcionado para la ejecución del proyecto; pero ésta la allanó la piedad de los Excmos. Sres. Duques de Medinaceli, patronos de dicho convento, pues teniendo en aquélla un altar propio de su ilustre casa, dedicado á S. Pedro de Alcántara, en que están depositadas las innumerables reliquias, que vinculadas en ella, atestiguan la piedad que siempre clasificó á tan ilustres Príncipes de la España, lo cedieron gustosamente para que en él se colocase dicha Imagen, sin mas condición que la de que se conservasen en él las reliquias é imágenes que en el mismo se veneraban. En efecto, el arte lo dispuso de tal forma, que guardando la Imagen de la Divina Pastora el sitio principal de dicho altar, se conserva todo con el debido decoro, distribuido ordenadamente en el magnífico retablo, que de nuevo fue construido á espensas de los bienhechores, que nada escasearon hasta concluirlo con magnificencia, y grandes, compatible con el Instituto Capuchino⁸ (Alcaraz, 1831: 38-41).

5 En la sección “Boletín religioso. Noticias” del diario madrileño *El Resumen*, 15-2-1889, p. 4, se anuncia el hecho del derribo y la incertidumbre de las hermandades allí radicadas por encontrar nueva sede para sus imágenes, como eran la Divina Pastora, Nuestra Señora de la Providencia, Nuestra Señora del Carmen, San Antonio de Padua, Nuestra Señora de Copacabana, Nuestra Señora de la Concepción y la Vela Nocturna del Santísimo Sacramento. Una vez desaparecida la iglesia de San Antonio del Prado, algunos de sus bienes muebles se repartieron entre el cercano templo de San Jerónimo el Real, rehabilitado y convertido en parroquia, y la nueva iglesia de Jesús Nazareno, patrocinio de los Medinaceli, construida sobre el solar del derribado convento de Trinitarios Descalzos, fundación del mismo patronato, y donde tuvo capilla propia. Más tarde, la imagen mariana de la Divina Pastora fue recuperada para el culto capuchino en esta nueva parroquia de Jesús (vulgo, de Medinaceli) en torno a los años treinta del siglo pasado, puesto que ya se decía novena a la Divina Pastora en esta iglesia en mayo de 1932 (*El Siglo Futuro*, 20-5-1932, p. 4). Sin embargo, otra noticia, algo confusa, consigna que fue en 14 de diciembre de 1955 cuando se produjo el traslado de la imagen desde la iglesia de San Martín a la de Jesús, donde se dice que estuvo desde 1836, según Carrocera, 1973: 388, nota 25.

6 *El Siglo futuro*, 21-4-1893, p. 3. Lo cierto es que ya en 1892 la congregación de la Divina Pastora ya anunciaba sus ejercicios espirituales en su sede de San Martín (*El Siglo futuro*, 24-12-1892, p. 3). El culto anual consistía todos los días a las diez en celebrar misa cantada y por la tarde a las cinco se rezaba la Corona, seguida del sermón con prédica y a continuación la novena, terminando con los gozos.

7 *La Correspondencia de España*, 5-4-1894, p. 1. Parece ser que en los primeros momentos inmediatos al derribo de Capuchinos la imagen tuvo un breve acomodo en la improvisada capilla de Jesús, resto de lo que había quedado del convento de trinitarios descalzos, también derruido. Lo dice la noticia de *La Correspondencia de España*, 28-12-1890, p. 2: “En Jesús, solemne fiesta á espensas de la congregación de la Divina Pastora, á las diez misa solemne, manifiesto y sermon que dirá el Sr. Lopez Anaya; y por la tarde á las cuatro, ejercicios, predicando D. Cándido Manzanos”

8 El autor puntualiza que “en el día es la Divina Pastora, uno de los simulacros de mayor devoción, y culto, en la villa y corte de Madrid”.

Con la cumplida realización de la digna imagen y su colocación en un retablo nuevo auspiciado por los duques de Medinaceli, aprovechando algunos elementos del anterior, los capuchinos del convento madrileño de San Antonio del Prado relanzaron este culto al publicar primero en 1818 una *Novena a María Santísima con el título de Divina Pastora de las Almas, patrona de las Misiones Capuchinas* y, segundo, un *Sermón panegírico de la Madre del Buen Pastor o Divina Pastora de las almas, predicado en su convento de San Antonio de esta corte* (por el P. Leoncio de Villaodrid), así como, en tercer lugar, sacando a la luz las *Constituciones de la Congregación del Santísimo Sacramento y Divina Pastora*, erigida en ese mismo año, pero impresas en 1833 (Carrocera, 1973: 376, nota 18). Esta exaltación mariana se centraba obviamente en el hecho de haberse bendecido una nueva imagen de la *Divina Pastora*, de cuya celebración se hace eco, en concreto, el *Diario de Madrid* de finales de enero de aquel año⁹.

Retomando la línea de los acontecimientos, la realización de la imagen para San Antonio del Prado se ha de fijar concretamente en 1816. Una fecha inamovible que habría que emparejar con un artífice a quien poner nombre.

Un grupo de escultores de formación académica trabajan en las primeras décadas del siglo XIX en Madrid desempeñando destacados cargos dentro de la Real Academia de San Fernando y, por ende, ocupando distintos escalafones dentro del círculo cortesano. Entre otros, y en torno a 1816, principalmente José Guerra (†1822) y el que fuera primer escultor de Cámara, José Ginés (†1823) (Albarrán Martín, 2005a y 2005b). Y tras la muerte de este acreditado escultor valenciano, rivalizaban en el escenario oficial y bajo el reinado de Fernando VII el que le relevará como primer escultor de Cámara, Pedro Hermoso (†1830), los escultores de Cámara Ramón Barba (†1831), Valeriano Salvatierra (†1836), Esteban de Agreda (†1842) y Francisco Elías Vallejo (†1858), y los Académicos de Mérito Manuel de Agreda (†1843) y José Tomás (†1848), que concurren a levantar el grandioso y neoclásico cenotafio en las honras de María Josefa Amalia de Sajonia en la iglesia de San Francisco el Grande en julio de 1829¹⁰. Todos ellos también partícipes de la tradición de la escultura religiosa realizada en madera (Rincón García, 2017: 471-504). Sin olvidar a los escultores genuinamente neoclásicos de mayor proyección como José Álvarez Cubero (†1829), Damián Campeny (†1855) y Antonio Solá (†1861), fieles a la academia romana, marcada por Canova y Thorvaldsen, y menos comprometidos con la producción lúgnea¹¹.

En apoyo de nuestro estudio y como una reproducción fiel de la imagen existente hoy en Jesús de Medinaceli existe una estampa contemporánea de “La Divina Pastora como se venera en el Convento de PP. Capuchinos de S. Antonio del Prado de Madrid”, firmada en los créditos por el valenciano Francisco Jordán, que “la grabó en la C. de la P.C. año 1822” y constando que “Un capuchino la dibujó”¹². (Fig. 1)

A esta evidencia gráfica que nos identifica la imagen mariana se suma la noticia más insospechada respecto a ella, la que nos desvela el seguro nombre de su autor. Y aparece en una crítica devota de 1903 donde, al contrastar los renovados cultos jesuíticos impuestos a finales del siglo XIX con las arraigadas devociones populares del Madrid de antaño, el que suscribe el artículo ejemplariza la decadencia de las mismas. Se basa en el caso por él conocido de la imagen de la *Divina Pastora* en la iglesia de Portaceli, que encuentra poco agasajada en su novena a diferencia del esplendor expiatorio que solía desplegarse en su iglesia de San Antonio del Prado, pocos años atrás, y que le hace exclamar:

9 *Diario de Madrid*. 30-1-1818, p. 163. El texto dice: “En la iglesia de Capuchinos de S. Antonio del Prado de esta corte se celebra hoy y mañana 31 solemne fiesta á María santísima, bajo el título de Madre del Buen Pastor, ó Pastora amantísima de las almas, con motivo de la colocacion de la nueva imagen de la misma Señora. Por la mañana habrá misa y sermon con orquesta completa, por la tarde completas, letanía y salve...”. Al igual que en 1822 el *Diario de Madrid*, 4-5-1822, p. 3, anuncia “solemnes cultos, que el piadoso establecimiento de la guardia y oración al Santísimo Sacramento, fundada en la iglesia de los PP. Capuchinos del Prado, tributa á la Divina Pastora de las almas el día 5 del corriente”.

10 *El Correo* (Madrid), 27-7-1829, p. 2. Algunos de los cuales prolongarán su actividad hasta el reinado de Isabel II y la mitad de siglo.

11 Los tres pensionados en Roma que, junto a Ramón Barba, estante allí hasta 1822, fueron los encargados de labrar en la Ciudad Eterna varias esculturas para la Casita del Labrador de Aranjuez que luego enviarían a España pasada la Guerra de la Independencia, en Jordán de Urriés, 1995: 31-44.

12 BNE, Sign. INVENT/14109, dimensiones de 25,0 x 37,8 cm. De Francisco Jordán con el número 1110-17, citada por Páez Ríos (1982), p. 60. La estampa es sin ambigüedad la genuina efigie que se venera actualmente en la iglesia de Jesús, y bien reconocida por los fieles. El mismo grabado, sin leyenda ni autores, con la fecha sugerida de 1818, lo reproduce Carrocera, 1973: 465. Es curioso que el anónimo dibujante perteneciera a la orden de capuchinos. No alcanzamos a descifrar C. de la P.C.



Figura 1. La Divina Pastora de San Antonio del Prado. Grabado de F. Jordán, 1822. (BNE, Invent/14109).

No pude menos de pensar esto con cierta amargura, al hallarme en San Martín asistiendo á la novena de la Divina Pastora. ¡Quién te conoció allá en San Antonio del Prado! Decía yo mirando la preciosa efigie tallada por Bellver (padre), entre esplendores y solemnidades, rodeada siempre de cofrades...¹³

Testimonio tan firme y revelador de un “Bellver (padre)” nos remite sin dudarle a la figura menos conocida de Francisco Bellver y Llop. Efectivamente, el progenitor de los tres escultores nacidos a partir de 1812: Francisco, José y Mariano Bellver y Collazos. Y si consideramos la fecha de datación de la escultura de la *Divina Pastora*, fijada en 1816 al hacerse nueva para San Antonio del Prado, no puede ser otro el así reconocido como su “diestro artífice”. Esta fecha descartaría toda atribución a cualquiera de sus hijos también artistas, ya sea a Francisco o a Mariano Bellver, lo que también haría retrasar la fecha de ejecución de la obra hacia 1840.

Ahora sabemos que la imagen de la *Divina Pastora* que se venera en Jesús de Medinaceli no se puede considerar sino obra realizada en 1816 por el escultor neoclásico Francisco Bellver y Llop (1781-1826)¹⁴. Este artista valenciano se formó inicialmente en la Academia de San Carlos de Valencia y se afincó en Madrid en 1799 entrando como discípulo de la Academia de San Fernando (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 78). El mismo que en 1806 dirigía un memorial al rey solicitando la vacante de escultor del Real Sitio de Aranjuez y en el que exponía como méritos haber aprendido el noble arte de escultor desde los ocho años hasta los dieciocho en la ciudad de Valencia con el profesor José Cotanda, obteniendo entonces algún premio; luego pasó a Madrid y Aranjuez ejerciendo con José Ginés, escultor de Cámara, implicado desde 1801 en las labores decorativas de la Casa del Labrador de Aranjuez bajo la supervisión del propio Ginés y del arquitecto real Isidro González Velázquez¹⁵ (Melendreras Gimeno, 1986: 105-107). El Conde de la Viñaza confirma que Bellver optaba en 1798 al premio de la Academia de San Carlos a la mejor escultura y en 1808 se presentaba al concurso abierto por la de San Fernando de Madrid (Viñaza, 1889-1894: II: 54). No obstante, su carrera artística estará vinculada al escultor de Cámara José Ginés, su principal mentor, con quien actúa de compañero y colaborador en los trabajos escultóricos encargados por Carlos IV para la Casa del Labrador de Aranjuez (desde 1800 a 1806), aunque habría de interrumpir su residencia madrileña durante el gobierno josefino retornando a su tierra natal entre 1808 y 1812, para de nuevo en Madrid y desde 1815 retomar su labor profesional (Hernández Clemente, 2012: 91-102). En diciembre de 1817 solicitó la vacante de escultor del Real Sitio de Aranjuez, a la muerte de Andrés Adán, a la que ya se presentó en el concurso abierto en 1806 (Hernández Clemente, 2012: 98). Precisamente, en 1818 entre los innumerables discípulos de los “estudios de la casa de la Academia”, convocados para el día 28 de mayo en la Real Academia en la calle de Alcalá, encabezaba el listado D. Francisco Bellver¹⁶.

Podemos añadir a esto la noticia de un proyecto de su autoría diseñado en 1821 para alzar en la plaza mayor, llamada de la Constitución durante el Trienio Liberal, un monumento patriótico celebrando la jura de la Constitución del 1812 por el monarca con varias esculturas y relieves alegóricos de fuerte significación constitucionalista¹⁷ (Hernández Clemente, 2012: 101-102).

De lo poco que ha trascendido de la obra de Francisco Bellver son sus colaboraciones tanto en el conjunto de figuras de la *Degollación de los Inocentes*, ejecutado por Ginés para el

13 Artículo titulado “La Semana en la Iglesia”, firmado por “un clérigo de esta corte”, en *El País*, 11-5-1903, p. 3.

14 Era hermano a su vez del escultor nacido en Villarreal (Castellón) y formado en la de San Carlos Pedro Bellver y Llop (1767-1825), quien profesó el hábito jerónimo en San Miguel de los Reyes de Valencia.

15 El autor transcribe un memorial del escultor, fechado en 22 de junio de 1806 en Aranjuez, solicitando la plaza vacante de Escultor del Real Sitio por muerte de Pedro Bousso, documento conservado en el Archivo General de Palacio junto a la misma petición del escultor castellonense Gaspar Dalmau, discípulo de la Real Academia de San Fernando desde 1787. El escultor y excelente adornista José Cotanda Clemente (1758-1802), vinculado a la Real Academia de San Carlos de Valencia, fue alumno, con premios desde 1776, y académico de Mérito en 1798; con trabajos ornamentales en estuco y tallas en madera en Valencia y provincia, Buchón Cuevas, 1995: 145-156

16 *Diario de Madrid*, 27-5-1818, pp. 711-713. De Francisco Bellver y Llop se conserva el retrato realizado por José Ribelles y Helip, óleo sobre lienzo, de 90 x 67 cm, guardado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

17 Proyecto que constaba de amplia memoria descriptiva y una maqueta en escayola, hoy desaparecida, según el ARABASF.

Belén del Príncipe o de Carlos IV, como en la apreciable realización “de todos los adornos del carro” triunfal fúnebre que el Parque de Artillería encargó al escultor Ginés para honrar a los héroes del Dos de Mayo Daoíz y Velarde en la jornada de mayor de 1814¹⁸. En el memorial de aquellos actos, publicado en 1895, se incluye una breve mención a Bellver y Llop, de quien se dice valenciano nacido hacia 1778; habiendo estudiado en la Academia de San Carlos y obtenido varios premios en 1798, y presentándose en 1808 en Madrid al concurso de la Real Academia de San Fernando, como datos conocidos. Pero añadiendo otros novedosos como que

... fue discípulo del eminente escultor y paisano suyo D. José de Ginés, ayudándole en muchas de sus obras, con lo que logró asimilarse á su estilo [...] no tuvo ocasión propicia en que desarrollar su talento en obras de verdadera importancia, viéndose en la necesidad de aceptar una plaza mal retribuida de profesor de dibujo en Ávila de los Caballeros. En algunas de las funciones reales vino á trabajar á Madrid, obras éstas en que desaparece, apenas lucido el ingenio que pone el artista en la concepción de su traza y ejecución. Sus últimos años, atacado de incurable enfermedad, sin su destino de profesor de Ávila, suprimido por economías, y con seis hijos y su esposa, los pasó en la mayor estrechez y angustia moral, falleciendo en Madrid el año 1826¹⁹

Se hace evidente que Francisco Bellver Llop había quedado a la sombra de un escultor de mayor valía y responsabilidad en las empresas cortesanas como era el alicantino José Ginés, cuyo fallecimiento en 1823 determinó el futuro de Bellver con una efímera ocupación fuera de la Corte a la edad de cuarenta y dos años. Aun así, estuvo vinculado a las obras reales. Existe la petición al rey Fernando VII de 2 de diciembre de 1825 de Francisco Bellver, vecino de Madrid, pues residía en la calle nueva de Palacio en “la casa del estuquista del Rey”. En ella expone su difícil situación económica y familiar, consecuencia de una enfermedad epiléptica, para que le abonen el último trabajo realizado en los castillos de remate de la galería de la plaza de Oriente, que ejecutaba a las órdenes del arquitecto González Velázquez²⁰ (Hernández Clemente, 2012: 94).

A esto se contrapone que no se ha señalado nunca obra religiosa alguna de su mano, lo que dificulta cualquier conocimiento y caracterización de su estilo escultórico en la faceta imaginera.

Vista en la iglesia de Jesús y ante la sobriedad de la imagen y su aire académico, Margarita Estella atribuía la escultura de la *Divina Pastora* más que a Juan Pascual de Mena, al que cita, a su círculo próximo y la databa en torno a 1800 en razón de su interés estilístico e iconográfico²¹ (Estella, 1988: 249-251).

Es talla entera, de tamaño natural. (Fig. 2) La *Divina Pastora* de la iglesia de Jesús constituye una obra de gran calidad técnica y plástica, en la que el artista afrontó un encargo de gran responsabilidad y creó una imagen icónica fundamental para el interés piadoso y devocional de la regla capuchina. De majestuosa serenidad y porte clásico, la necesaria composición piramidal se resuelve con gran equilibrio y belleza. El grupo escultórico se planta sobre amplia peana cuadrangular, en la que se simula un suelo rocoso y una peña sobre la que descansa la Virgen. Luce larga cabellera castaña y su rostro se inclina levemente con una mirada callada o pensativa. Viste túnica cubierta con una pelliza corta de lana ceñida por un cingulo y se envuelve parcialmente con un manto azul que se pliega con naturalidad sobre

18 El carro triunfal fúnebre tenía el fin de trasladar ceremonialmente los restos de Daoíz y Velarde a la iglesia de San Isidro de Madrid el 2 de mayo de 1814, y del que se realizaron varios grabados. Toda la escultura era de mano de Ginés, por la que cobró 7.000 reales, y con aportaciones de otros artistas, fundidores y adornistas, entre ellos, F. Bellver, que cobró por lo suyo 6.000 reales, según refiere el militar e historiador Carrasco y Sayz, 1895: 514.

19 Carrasco y Sayz, 1895: 526-527. También se hace relación de su descendencia, principalmente sus tres hijos escultores. Francisco, Mariano y José fueron discípulos del granadino José de Tomás, cuñado de ellos. El nacimiento de sus hijos sitúa a Francisco Bellver en distintos escenarios: Francisco nace en Valencia en 1812, Mariano, en Madrid en 1817, y José, en 1824 en la ciudad de Ávila.

20 En 3 de abril de 1826, su esposa Francisca Collazos Alsórriz se ofrecía como nodriza con leche de un año en el *Diario Oficial de Avisos* de esa fecha.

21 No han faltado autores que han querido relacionar esta imagen con la producción del escultor madrileño Mariano Bellver y Collazos (1817-1876) al pretender cierta relación con la obra que de la misma advocación se le atribuye sin apenas discusión en el convento de capuchinos de Nuestra Señora de los Ángeles del Real Sitio de El Pardo (vulgo del Cristo del Pardo) y teniendo en cuenta que este escultor decimonónico había trabajado igualmente para San Antonio del Prado otra imagen mariana, Ntra. Sra. de la Divina Providencia, con posterioridad a 1840, que también se venera en esta iglesia de Jesús. Ejemplo de este error en el pie de foto 26 en *La Gatera de la Villa*, 49, 2023, p. 20. Atribuida también por Rincón García, 2017: 480



Figura 2. La Divina Pastora. Francisco Bellver y Llop, 1816. Iglesia de Jesús de Medinaceli, Madrid. Fotografía cortesía PP. Capuchinos.

su pierna derecha flexionada, mientras que la izquierda se extiende para acomodo del Niño y deja a la vista la túnica de color pastel. Calza sencillas sandalias. La policromía obedece a los colores planos prodigados en la escultura religiosa del momento y solo el manto presenta una orla dorada de motivo vegetal. María tiene el porte grave y el gesto contenido, apoyando su mano derecha sobre el lomo de la oveja que se aúpa hacia ella y sosteniendo con la izquierda al Niño en su regazo. Esa pose digna de matrona contrasta con la descuidada actitud del Niño, que sobre su pierna se entretiene en jugar y acariciar con dulzura al corderito que se le acerca. Niño semidesnudo solo vestido con una piel de cordero terciada y sandalias sencillas. (Fig. 3 y Fig. 4)



Figura 3. La Divina Pastora, María (detalle). Francisco Bellver y Llop, 1816. Fotografía del autor.



Figura 4. La Divina Pastora, Niño Jesús (detalle). Francisco Bellver y Llop, 1816. Fotografía del autor.

3. LA DIVINA PASTORA DE LA ALMAS. IGLESIA DEL CRISTO DE EL PARDO, SEMINARIO SERÁFICO DE MISIONES PADRES CAPUCHINOS.

Abundando en esta investigación, no se puede soslayar la existencia de otro grabado de época que podría apuntar, esta vez, hacia una supuesta escultura de la *Divina Pastora* que perteneció igualmente a la desaparecida comunidad capuchina de San Antonio del Prado. La estampa en cuestión nos muestra la imagen de la *Divina Pastora* “como se venera en el Conv.^{to} de Capuchinos de Sⁿ Antonio del Prado de Madrid”; y al pie de la imagen se recogen los nombres de los artistas que la producen: “J. Ginés esc^l. / V. Lopez la dib^o / F. Jordan la g^o”²². Nos enfrentamos por tanto a la reproducción gráfica de una obra desconocida del escultor José Ginés (1768-1823), dibujada por el pintor Vicente López (1772-1850) y grabada por Francisco Jordán (1778-1832)²³, nombres todos del entorno académico valenciano, aunque relacionados con la Corte y sus altas instituciones artísticas (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 351-352, 388-390). (Fig. 5) Entre la imagen policromada del templo de Jesús de Medinaceli, ya analizada, y esta otra imagen gráfica es más que apreciable la diferencia formal. Ambas *Divinas Pastoras*, tanto la talla como el dibujo, responden, eso sí, a un mismo patrón compositivo. Mantienen un mismo asiento y postura y el leve giro de la cabeza, pero son el Niño y las ovejas los que intercambian su posición a un lado y otro de la figura materna, pero sin romper el esquema piramidal que las relaciona. Por el contrario, se hace ineludible su común vinculación al antiguo convento de San Antonio del Prado y la regla de capuchinos, a tenor de las leyendas de los respectivos grabados.



Figura 5. Estampa de La Divina Pastora de San Antonio del Prado. J. Ginés/V. López/F. Jordán. (Calcografía Nacional, AC-01072)

22 Grabado de la Calcografía Nacional, N^o. Inv. AC-01072. Grabado de 16,8 x 11,6 cm de la colección Antonio Correa (AC 02252, Caja 9). BNE, INVENT/51623. Con el número 1110-22 esta misma estampa de 17,0 x 11,5 cm, citada por Páez, 1982: 60.

23 Francisco Jordán, alicantino de origen, académico de Mérito de la de San Carlos de Valencia en 1804, gran parte de sus estampas de devoción las grabó sobre dibujos de Vicente López, amigo y protector suyo. Se retiró en 1819 a la Cartuja de Porta Coeli. Dentro del catálogo de estampas dibujadas por Vicente López, se indica la “72. La Divina Pastora, del convento de capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid. Reproduce la escultura de J. Ginés, grabado por Francisco Jordán”, citada por Carrete Parrondo, 1989: 328.

Una inesperada controversia viene a plantearse a la hora de dilucidar sus respectivas historias si aceptamos que la escultura de Ginés reflejada en el grabado estuviera reservada para la clausura de los frailes, propiciándose después la hechura de la *Divina Pastora de las Almas* por Francisco Bellver para el fomento del culto público en la iglesia desde 1816.

Por ello, admitamos que una obra del escultor José Ginés existió en aquel convento madrileño, ignorada por la historiografía y aceptemos su hallazgo en el convento de capuchinos de El Pardo, aunque bajo otra supuesta autoría, la de Mariano Bellver [Collazos]. Cerraríamos así el círculo de esta investigación dando a conocer la existencia de la obra de José Ginés publicada por la mencionada estampa de la *Divina Pastora*.

Para comprobar el origen de la imagen lejos del lugar donde hoy se encuentra a veneración pública, sepamos algo de la historia de este convento cercano al Real Sitio de El Pardo. Fue destruido durante la ocupación francesa, aunque luego se fuera rehaciendo y restableciendo en él sus antiguos cultos, principalmente el tributado al *Cristo yacente o del Pardo*, escultura de Gregorio Fernández salvaguardada por entonces en la iglesia parroquial de aquel palacio, produciéndose su solemne traslación al restablecido convento en junio de 1815²⁴. También la desamortización perjudicó gravemente el estado progresivo de ruina del santuario y después de reconstruido enteramente a partir de 1850 fue entregado por los reyes a la orden de capuchinos para noviciado, y a donde fue trasladado de nuevo el famoso *Cristo yacente*, que tras la exclaustación había sido recogido en la capilla del Buen Retiro de Madrid²⁵.

Así pues, sobre la escultura de la *Divina Pastora* existente en el convento del Cristo de El Pardo no conocemos estudio o mención alguna en la historiografía precedente ni tampoco hay fundamento convincente en cuanto a su verdadero autor. Ni Ossorio y Bernard ni Serrano Fatigati la incluyen dentro de la producción conocida de Mariano Bellver Collazos por lo que tampoco Melendreras la menciona (Melendreras Gimeno, 2002: 304-309. Ossorio y Bernard, 1883-1884: 76-78. Serrano Fatigati, 1912: 308). Visto así, la indagación de Hernández Clemente en su tesis sobre los Bellver, escultores del siglo XIX, revela su total reserva sobre la autoría asignada a Mariano Bellver²⁶.

No de otro modo, la perspicacia de Elías Tormo nos hubiera advertido de una imagen tan singular y del nombre de tan considerado escultor del siglo XIX en la visita que realizó al entonces colegio noviciado de El Pardo de haberla visto en la iglesia junto al célebre *Cristo yacente* de Gregorio Hernández, la espléndida pintura principal de Francisco Ricci o la otra pintura de Lucas Jordán²⁷ (Tormo Monzó, 1919: 149-150). No fue así y pensamos que no pudo haber omisión ni desconocimiento, sino que tal imagen realmente no se encontraba allí en 1919, y que fue posteriormente incorporada, de forma ignorada o anónima, al patrimonio de la iglesia capuchina²⁸. No obstante, una publicación franciscana de 1930, editada en la iglesia de Jesús de Madrid, recoge en la portada la imagen tal cual es la escultura que ahora tratamos, y al pie de foto “La Divina Pastora de las Almas, patrona de las Misiones Capuchinas”, sin consignar localización alguna, pero de fácil suposición por el lugar de su publicación²⁹.

24 *Diario de Madrid*, 21-6-1815, p. 707. El Santo Cristo siempre estuvo bajo la protección real. Sobre su fundación con el título de Nuestra Señora de los Ángeles, Carrocera, 1949: 60-65 y 158-168.

25 “Función religiosa en el Pardo”, *La España* (Madrid. 1848), 14-11-1850, p. 4. Era la capilla o iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias del Buen Retiro. La historia de este convento capuchino giró en torno a la artística imagen del Santo Cristo yacente, y está extensamente expuesta por Blanco García, 1987.

26 Dado el vacío documental existente sobre la imagen, la autora utiliza una información oral difundida entre la comunidad del convento que sostiene que la imagen existente en San Antonio del Prado fue ejecutada por un discípulo del escultor sevillano Francisco Antonio Ruiz Gijón, pero por su gran peso para salir en procesión se encargaría otra a mediados del siglo a Mariano Bellver, la que a partir de 1890 pasó primero por la iglesia de San José de Madrid y después terminó en el convento de El Pardo (Hernández Clemente, 2012: 225-226). A todas luces es un testimonio nada consistente y bastante adulterado y confuso al mencionar al escultor sevillano, el primero que hizo una imagen de esta advocación para la iglesia de Santa Marina de Sevilla; lo que confunde más acerca de dos imágenes de la misma advocación procedentes de la antigua iglesia de capuchinos de San Antonio del Prado de Madrid. La mención a una procedencia común permite formular la hipótesis propuesta por nosotros.

27 A su vez, Tormo cita distintas pinturas en depósito del Museo del Prado y dos imágenes de frailes capuchinos, la del Beato Corleón y la de San Lorenzo de Brindis, que califica de “escuela de Luis Salvador Carmona”.

28 Distintos libros sobre la historia del Cristo y su santuario de El Pardo nada dicen de ninguna *Divina Pastora* entre las obras de arte devocionales. Nada el *Compendio de la Historia del Smo. Christo del Pardo* (Impr. D. José del Collado, 1807); ni *El Real Sitio de El Pardo*, por Manuel Ayala y Raya (Madrid, 1893); tampoco *El Pardo y el Santo Cristo de El Pardo* (Santander, 1971) del P. José Antonio Pozo de Miengo.

29 Se trata de *El Mensajero Seráfico*, 1-5-1930, n° 791, dedicado a María como *Divina Pastora*. Esta revista quincenal ilustrada tenía su sede en Madrid, Plaza de Jesús, 1. En las páginas 278-279 se incluye un poema a la *Divina Pastora*, de Fr. Leoncio de Villadodríguez, O.M.Cap. (siglo XVIII). Es más que probable que pudo servir a la portada la imagen privada propiedad de los hermanos capuchinos de Madrid.



Figura 6. La Divina Pastora. José Ginés (atrib.), H. 1815. Convento del Cristo de El Pardo (Madrid). Fotografía del autor.

La Guerra Civil de 1936 supuso un nuevo golpe destructivo para el patrimonio artístico del convento-seminario de El Pardo, pues se perdieron varias imágenes, pero evidentemente la del *Cristo yacente* de Gregorio Fernández no, al ser trasladada a Madrid por la Junta del Tesoro Artístico (Blanco García, 1987: 57-63). Es como si hubiera aparecido sin saberse cómo ni de mano de quién la imagen de la *Divina Pastora* que hoy se contempla en aquel santuario. (Fig. 6) De hecho, así lo reconoce Blanco García en su obra sobre la historia y patrimonio artístico del convento de El Pardo al decir de la *Divina Pastora* que “... la que contemplamos aquí lleva en esta iglesia de capuchinos desde 1940” y se anota el nombre de “Eduardo Bellver” a pie de foto (Blanco García, 1987: 82).

El hecho es que esta imagen policromada venerada en El Pardo se revela fiel a la estampa debida a la terna levantina Ginés-López-Jordán y es la misma de la aludida fotografía en blanco y negro de 1930.

Así pues, la *Divina Pastora* de El Pardo es una obra escultórica todavía por datar, en torno al año 1800, y que se debe a las gubias de José Ginés como parece proclamarlo la elocuente estampa en la que basamos esta hipótesis. Estampa que pudo elaborarse a partir de 1815 con el establecimiento de Vicente López en la Corte y la asidua colaboración con el grabador Jordán.

José Ginés nació en Polop (Alicante) en 29 de marzo de 1768³⁰. Formado en el dibujo en la Academia de San Carlos de Valencia desde 1783, ingresó en 1784 en la sala de flores, ornatos y diseños aplicados a los tejidos, pero se decantó por la escultura y optó a la vacante de ese ramo que obtuvo en 5 de junio de 1786, lo que le aseguró su pensionado por tres años en Madrid, aunque él se había presentado ya en 1784 a los premios la Academia de San Fernando. Establecido en Madrid no dejó de progresar en los estudios logrando en 1787 el primer premio de la primera clase de escultura. A partir de aquí empezó a realizar encargos y en 1789 participó en los ornatos de la entrada de Carlos IV lo que propició su acercamiento a palacio al obligarse a realizar algunas figuras del *Nacimiento del Príncipe* ya iniciado por su paisano José Esteve para el rey, y ahí sus figuras de la *Degollación de los Inocentes*. Una vez acabadas, el 26 de noviembre de 1794 fue nombrado escultor de Cámara honorario, momento en que trabaja hasta 1798 en la decoración de la ermita de San Antonio de la Florida y realiza la escultura del santo titular, destruida en 1936. Fue nombrado estuquista de Cámara en 1799 y centró su actividad en la decoración de la Casita del Labrador de los jardines de Aranjuez a lo largo de ocho años, esculpiendo en mármol una *Venus*, recogida en la Academia de San Fernando y hoy en el Museo del Prado.

La Guerra de la Independencia le alejó de Madrid como hizo con el propio compañero Bellver, por lo que una nueva fase de actividad se reemprendió en los años del reinado de Fernando VII, una vez expulsados los franceses de España. Así pues, de regreso a Madrid el 3 de julio de 1814 fue nombrado académico de mérito de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el 8 de enero de 1815 obtuvo el cargo de teniente director de escultura, sucediendo a José Antonio Folch y Costa, y al que optó Francisco Elías. El 15 de junio de 1816 solicitó la vacante de primer escultor de cámara, tras el fallecimiento de Juan Adán, que finalmente le será concedida por el rey. La desaparición de Juan Adán también dejó vacante la dirección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. José Ginés también solicitó esta plaza, pero no le fue concedida, y en desagravio dejó de acudir a las reuniones de la Academia. Finalmente, el 6 de noviembre de 1817, los académicos le nombraron director de la Escuela de Dibujo de Fuencarral hasta el 14 de abril de 1822, cuando renunció a su cargo, aunque continuó siendo teniente director de la Academia de San Fernando. Falleció repentinamente en Madrid el 14 de febrero de 1823 mientras trabajaba en su taller en una estatua de Fernando VII (Fuster, 1980. Igual Úbeda, 1968: 68-81). Martín González ve un carácter todavía barroco en sus figuras del *Belén*, pero reconoce un espíritu neoclásico en los *Cuatro Evangelistas* de la capilla de palacio y en su *Venus y Cupido* ve “la aceptación plena del ideal helénico de la plástica neoclásica” junto al dominio de la técnica del mármol por parte de Ginés (Martín González, 1991: 21-22). El Conde de la Viñaza cita entre sus obras religiosas los *Cuatro Evangelistas* en estuco de la capilla del Palacio Real, dos ángeles mancebos en la capilla de Nuestra Señora de Atocha, *San Pedro de Alcántara* en la iglesia de San Justo y Pastor, *San Antonio de Padua* y adornos de la ermita de la Florida, y distintas estatuas para monumentos efímeros (Viñaza, 1889-1894: II: 227-229). No aparece citada la imagen de la *Virgen de la Soledad*, realizada en 1810 para la villa de Arganda³¹ (Madrid) (Torre Briceño, 2001: 137-146).

Sobre una peana irregular tratada como una roca naturalista se levanta el grupo escultórico formado por María, sentada sobre una roca figurada de talla, el Niño en su regazo, y tres animales. (Fig. 7 y Fig. 8) El que parece un cordero deja acariciar mansamente su lomo por la Virgen con su mano izquierda, a la vez que una oveja humillada le besa uno de sus pies. Al lado derecho, un cordero se levanta sobre las patas y alcanza al Niño, que se inclina en un gesto cariñoso hacia él, bajo la mirada atenta de la Madre.

30 Se ha conservado el retrato post mortem dibujado a lápiz de grafito por Valentín Carderera; 270 x 210 mm (Biblioteca Nacional de España, sign. DIB/15/27/52). Material gráfico digitalizado en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000184805>.

31 Ginés también tallaría la carroza de la Virgen de la Soledad en 1817 en compañía del pintor Antonio García (destruida en 1936 pero conocida por algún grabado).



Figura 7. La Divina Pastora, María (Detalle), De José Ginés (Atrib.), H. 1815. Fotografía del Autor.



Figura 8. La Divina Pastora, Niño Jesús (detalle), de José Ginés (Atrib.), H. 1815. Fotografía del autor.

La composición resulta agradable y cadenciosa en la pose de las figuras. La Madre, bajo el sombrero, descubre una cabellera derramada con mechones sobre hombro y pecho que enmarcan un esbelto cuello y un rostro ovalado de finas y hermosas facciones. Viste túnica marrón bajo una zamarra larga ceñida por un cingulo y que le cubre hasta las rodillas. Por encima, se tercia un gran manto azul que se muestra en su redoblado plegado sobre la pierna derecha. Asoma a medias sus pies calzados con sandalias. En cambio, el Niño viste enteramente una pelliza ajustada a su cuerpo que deja al descubierto sus bracitos, piernas y pies desnudos. Sus rasgos son menudos y propiamente infantiles. Las policromías aplican colores planos admitiendo el adorno de orlas rameadas doradas en el manto y túnica de María, y mostrando gran naturalismo en los efectos táctiles de la lana tanto en los atuendos pastoriles como en las pieles de los animales, cuya talla, por cierto, se presenta muy real.

En la imagen de la *Divina Pastora* de la iglesia de capuchinos de El Pardo se percibe un aire de delicadeza en el tratamiento detallista de las figuras, en sus actitudes, en su gestualidad, que nos retrotrae a un concepto sensual y dieciochesco del conjunto. Por el contrario, la técnica depurada contiene cualquier gesto o ademán que pudiera resultar exagerado y expresa correctamente la serenidad de la Madre y la ternura del Niño en su juego con el cordero.

No obstante, si hubiéramos de persistir en la autoría del segundo de los Bellver³², se hace obvio que el modelo de la escultura está en la antigua estampa como total inspiración para su obra o, en último caso, tan sólo deba atribuírsele una profunda restauración de la imagen de Ginés, y, por consiguiente, la errónea atribución que ha llegado a nuestros días (Ossorio y Bernard, 1883-1884: 77-78. Melendreras Gimeno, 2002: pp. 304-309).

32 El escultor Mariano Bellver y Collazos (1817-1876), nacido en Madrid, fue discípulo de la Academia con el escultor José Tomás y nombrado escultor honorario de Cámara en 1860; entre sus obras religiosas se citan la *Santísima Trinidad* de la capilla de San Pedro de la catedral de Sigüenza, el grupo de *San Martín* en el altar mayor de la iglesia homónima de Madrid, y de temática mariana para iglesias de Madrid son *Ntra. Sra. de la Providencia* y *Ntra. Sra. del Carmen*, ambas para San Antonio del Prado, *Ntra. Sra. del Amor Hermoso* de la Corte de María en la iglesia de Santo Tomás, una *Virgen de la Concepción* para la iglesia de los Italianos y *Ntra. Sra. del Buen Ruego*, para el colegio notarial de la corte. Imágenes subsistentes que hoy se identifican con *Ntra. Sra. de la Divina Providencia* venerada en la iglesia de Jesús de Medinaceli, el grupo de *Ntra. Sra. del Buen Ruego*, en San Jerónimo el Real, *Virgen del Amor Hermoso*, en San Ginés, *Inmaculada* de los Italianos, en San Nicolás de los Servitas y sólo *Ntra. Sra. del Carmen* estaría sin localizar o acaso sea la que existe en San Jerónimo el Real. La *Virgen del Amor Hermoso* puede tratarse de la *Virgen Milagrosa* de 1850, localizadas y tratadas por Hernández Clemente, 2012: 198.

4. CONCLUSIONES.

Finalmente ha resultado evidente que, en la principal iglesia madrileña de capuchinos de San Antonio de Padua, vulgo del Prado, existieron dos imágenes policromadas cuyo asunto era la representación de María en su advocación característica de la *Divina Pastora*. Una imagen fue realizada en 1816 por el escultor valenciano Francisco Bellver y Llop con destino a un altar preferente de su iglesia, y es la que hoy se acoge en capilla propia dentro del templo de Jesús de Medinaceli de padres capuchinos de Madrid. Por otra parte, aquella misma comunidad de San Antonio del Prado reservaba en su clausura una imagen distinta de la *Divina Pastora*, revelada por una estampa que consigna como su autor al escultor alicantino José Ginés Marín, pero cuyo paradero insospechado no impide hacer viable su identificación con la escultura de la *Divina Pastora* que actualmente se venera en el convento del Cristo de El Pardo, que erróneamente se ha venido atribuyendo con poco fundamento al escultor romántico Mariano Bellver Collazos.

No se pueden desvincular ambas representaciones escultóricas de su innegable pertenencia en origen al citado convento capuchino de Madrid, quedando acreditada su autoría en ambos casos a favor de los dos escultores neoclásicos de origen valenciano aquí mencionados, y a quienes restituimos ambas obras, hasta ahora desconocidas, en aumento de sus respectivos catálogos y en lo que a obras religiosas se refiere. En el orden cronológico, quizás sea anterior la imagen de Ginés en pocos años a la que talló Francisco Bellver para el culto.

BIBLIOGRAFIA.

- Agulló y Cobo, M. (1965). *Madrid en sus diarios*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, vol. 2.
- Albarrán Martín, V. (2005a). Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I). *AEA*, 310, 145-162.
- Albarrán Martín, V. (2005b). Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II). *AEA*, 312, 397-412.
- Alcaraz, R.P.Fr. F. de (1831). *La Divina Pastora, ó sea el rebaño del Buen Pastor Jesucristo, guiado, custodiado, y apacentado por su divina Madre María Santísima*. Madrid: Imprenta de D. Leonardo Núñez.
- Álvarez y Baena, J. A. (1786). *Compendio Histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*. Impr. Antonio de Sancha.
- Azcue Brea, L. (1992). Teoría y docencia. En *Renovación-Crisis-Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 71-81.
- Azcue Brea, L. (1993). Notas sobre la escultura valenciana en Madrid (XVIII-XX). En *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano: actas, mayo 1992*, 531-537.
- Blanco García, G. (1987). *Historia de El Cristo de El Pardo*. Madrid: El Pardo.
- Buchón Cuevas, A. M^a. (1995). El escultor José Cotanda. Vida y obra. *Ars Longa*, 6, 145-156.
- Cano Sanz, P., Gil Lucía, J. (2018). El escultor José Galbán (1683- h. 1739): aportaciones documentales sobre su vida. *Pátina*, 20, 135-154.
- Carrete, J., Diego, E. de, Vega, J. (1985). *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. I Estampas Españolas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid: Concejalía de Cultura.
- Carrete Parrondo, J. (1989). Estampas calcográficas por dibujos de Vicente López. En *Vicente López (1772-1850)*. Exposición. Madrid: Museo Municipal Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, 323-340.
- Carrocera, P. B. de (O.F.M.Cap.) (1949). *La provincia de frailes menores capuchinos de Castilla*, vol. I, Madrid.
- Carrocera, P. B. de (O.F.M.Cap.) (1973). *La provincia de frailes menores capuchinos de Castilla*, vol. II, Madrid.
- Ceán Bermúdez, A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 v. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Carrasco y Sayz, A. (1895). Memorias del Dos de Mayo. En *Memorial de Artillería*. Madrid: Imprenta del Cuerpo de Artillería, Serie IV, III, 484-530.
- Díaz Fernández, A. J. (2018). Esculturas de Juan Porcel, Juan Pascual de Mena y Vicente Rudiez en el desaparecido retablo mayor diseñado por Sabatini para los capuchinos del

- Prado. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 27, 97-142.
- Estella, M. (1988). Miscelánea de escultura del siglo XVIII. En *IV Jornada de Arte, El Arte en tiempo de Carlos III*. Madrid: Departamento de Historia del Arte “Diego de Velázquez” CSIC, 245-256.
 - García Gutiérrez, P. F., Martínez Carbajo, A. F. (1994). *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés.
 - García Sánchez, J. (2007). La Real Academia de San Fernando en una época de crisis. 1808-1814. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, 7, 115-138.
 - González Caballero, A. (coord.) (1985). *Los capuchinos en la Península Ibérica, 400 años de historia (1578-1978)*. Sevilla: Conferencia Ibérica de Capuchinos (CIC).
 - Hernández Clemente, A. (2012). *Ricardo Bellver y Ramón. Su obra escultórica: un estudio historiográfico y documental*. Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia. Madrid: Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología.
 - Igual Úbeda, A. (1968). *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos: Institución Alfonso El Magnánimo: Diputación Provincial de Valencia.
 - Jordán de Urriés de la Colina, J. J. de (1995). La Galería de estatuas de la Casa del Labrador de Aranjuez. Antonio Canova y los escultores españoles pensionados en Roma. *AEA*, 68, 269, 31-44.
 - Madoz, P. (1845-1850). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo X. Madrid: Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
 - Martín González, J. J. (1991). Escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. En *Experiencia y presencia neoclásicas: Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte*, La Coruña, 9-12 abril, 13-24.
 - Melendreras Gimeno, J. L. (1986). Dos escultores en la corte: el castellanense Gaspar Dalmau y el valenciano Francisco Bellver. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 62, Cuad. I, 103-107.
 - Melendreras Gimeno, J. L. (2002). Mariano Bellver (1817-1876), escultor de Cámara de Isabel II. *AEA*, 75 (299), 304-309.
 - Ossorio y Bernard, M. (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. 2 v. Madrid: Imprenta de Ramón Moreno.
 - Páez Ríos, E. (1982). *Repertorio de grabadores españoles en la Biblioteca Nacional*. T. II. Madrid: Ministerio de Cultura.
 - Ponz, A. (1772-1794). *Viage de España*. 12 v. Madrid: D. Joaquín Ibarra, impr. de cámara de S.M.
 - Rincón García, W. (2017). Aproximación a la escultura religiosa del siglo XIX en España. En *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”*. Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 471-504.
 - Roda Peña, J. (2023). Origen y evolución del tema iconográfico de la Divina Pastora en la escultura sevillana del siglo XVIII. En *XXIV Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla: Consejo Gral. de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, 219-240.
 - Serrano Fatigati, E. (1912) *Escultura en Madrid*. Madrid: Fototipia Hauser y Menet.
 - Tormo Monzó, E. (1972). *Las iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid: Instituto de España (Reed. 1927).
 - Tormo Monzó, E. (1919). Cartillas Excursionistas. V: El Pardo. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol 27, nº 2, 130-151.
 - Torre Briceño, J. A. de la (2001). Algunos datos históricos sobre la Virgen de la Soledad patrona de Arganda del Rey. *Anales Complutenses*, 13, 129-154.
 - Tovar Martín, V. (1978). Francisco Sabatini, Arquitecto del Convento de San Pedro de Alcántara de Madrid. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 3 y 4, 7-26.
 - Urrea Fernández, J. (2013). Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII. *BRAC*, 48, 81-104.
 - Viñaza, Muñoz y Manzano, C., Conde de la (1889-1894). *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*. 4 v. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.