

LA DOLOROSA Y EL NAZARENO DE ALBANCHEZ DE MÁGINA, POSIBLES OBRAS DE PÍO MOLLAR FRANCH O VICENTE BELLVER

Pablo Jesús Lorite Cruz

RESUMEN

Este pequeño artículo trata sobre las imágenes de Jesús Nazareno y de la Virgen Dolorosa veneradas en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Albánchez de Mágina (en décadas anteriores Albánchez de Úbeda). Obras que responden a la imaginería levantina o valenciana de postguerra y que son atribuibles a Pío Mollar Franch o a Vicente Bellver y Bellver.

ABSTRAC

This brief article talks about images of Christ with the Cross and Afflictive Virgin, these are venerated in Our Lady of Assumption parish of Albánchez de Mágina (in last decades Albánchez de Úbeda). These images are typical in the west Spanish more or less after the Civil Spanish War and they are attributed to Pío Mollar Franch or Vicente Bellver and Bellver.

Siguendo nuestra empecinada teoría de que en muchas ocasiones existen multitud de obras de arte sin catalogar y considerablemente olvidadas en las pequeñas poblaciones (muchas veces en torno a los 1000 habitantes como es el caso), en estas breves líneas queremos girar nuestra mirada y prestar atención a dos imágenes veneradas en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Albánchez de Mágina, nos referimos a la dolorosa y la imagen del Nazareno con la cruz a cuestas que en semana santa realizan su procesión sobre unas pequeñas andas.

Es necesario tener en cuenta que muchas veces imágenes de pasión como las que vamos a tratar permanecen ligeramente en un segundo plano más olvidado frente a otras devociones de mayor peso que se celebran

en una determinada población (caso de la patrona o el patrón) frente a la semana santa. Ejemplo muy claro en Albánchez de Mágina en torno a la figura de San Francisco de Paula, siendo el fundador de la Orden de los Mínimos el santo patrón del municipio albanchurro y en torno al cual se contemplan y mantienen los rituales antropológicos más interesantes, como puede ser el caso de vestir y perfumar al santo de manera pública, así como la colocación de los exvotos que luce en la procesión,¹ del mismo modo a lo largo del año ocupa la capilla principal existente en el templo en el lado de la epístola.

Volviendo a la Dolorosa y al Nazareno, el único dato que existe sobre ambas imágenes es que fue una donación pía al templo en la postguerra por Doña María Arranz² (conocida señora a nivel local) y como suele ser común en estos casos no se conservan facturas u otra clase de documentación en los libros de actas que nos puedan indicar alguna clase de autoría, tampoco debemos de olvidar que en muchas ocasiones, aunque se conservaran las facturas, si las imágenes vienen de zonas levantinas -como es el caso- suelen ser documentos muy parcos en donde a lo sumo se llega al nombre del marchante de turno, la calidad (Cristo de primera, segunda, tercera clase,...) y en otros casos la documentación oral atribuía erróneamente la obra al tratante, el cual tampoco la negaba.³

Ante estas circunstancias es muy difícil llegar a un autor claro que vaya más allá de una tendencia que marca una zona y una época por la gramática de las obras; salvo un caso que cada vez se está dando con mayor frecuencia en esta clase de estudios de imaginería de postguerra, pues están comenzando a aparecer imágenes en cierto modo documentadas y comparándolas con otras que no lo son verdaderamente se puede llegar a demostrar una autoría con altos porcentajes de éxito. Éste es el caso que

¹ MUÑOZ VIDAL, Miguel. "Los exvotos de San Francisco de Paula." *Sumuntán*. ADR Sierra Mágina, Cambil. 2002, N.º 17, pp. 139-144.

² Información oral de D. Miguel Muñoz Cuenca, sacristán del templo, a quien le agradecemos la misma.

³ Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Un tema olvidado en imaginería religiosa, Olot." *Claseshistoria*. IES Juan de la Cierva, Vélez-Málaga, junio de 2012, artículo N.º 302, pp. 1-16.

queremos plantear en torno a estas dos imágenes, partiendo desde la nada, ¿qué gubia o qué gubias tallaron dichas obras?

En principio vamos a comenzar con un análisis artístico de la dolorosa que nos permita contextualizarla. Es una imagen de las que por costumbre se cataloga como académica en el sentido del gusto por las proporciones, correcta y que presenta unas carnaciones claras donde se puede intuir el uso de las veladuras muy típicas de la zona valenciana -suelen ser comunes de apreciar en restauraciones, ya que muchas veces se trataba de una técnica que no era bien entendida-⁴ y que tienen como precedente y herencia a dos grandes imagineros, al mismo Francisco Salzillo en el siglo XVIII donde la tonalidad se vuelve clara frente a las ideas de tonalidades calés que habían primado en el siglo XVII en ciertos imagineros de la Baja Andalucía (no de todos, los Roldán -sobre todo Pedro y Luisa- serían una contradicción frente a Juan de Mesa por ejemplo) y posteriormente las tonalidades terrosas negando la Preciosísima que marcara a principios del siglo XX Mariano Benlliure Gil y que fue punto de guía para la mayoría de los imagineros de esta zona.

Presenta un rostro ligeramente alargado en donde ni existe una preocupación por los rasgos de niñez tan comunes en la Sin Pecado, pero tampoco se muestra una edad madura, sí llama la atención características como el labio superior arqueado hacia arriba mostrando un gusto por la dentición bastante llamativo y que va a tener importancia, así como influencia en grandes imagineros que se iniciaron en la zona y posteriormente ejercieron su trabajo en otros lugares, caso muy claro el de Amadeo Ruiz Olmos en Córdoba, escultor que en su especial concepción de la Dolorosa no negó estas influencias levantinas sobre todo en sus obras de la década de los 40 del siglo XX.⁵

Ojos de cristal de iris oscuro ensombrecidos por unos párpados caídos creando una interesante sensación de tristeza muy marcada en las

⁴ Por poner un ejemplo Amadeo Ruiz Olmos discutiría con un fundador de la Santa Cena de Úbeda por discrepar ante esta técnica. EXPÓSITO MORILLAS, Marcos. *La hermandad eucarística de la Santa Cena de Úbeda: historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena, Úbeda, 2004, pp. 90-100.

⁵ Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Alcázar Editores, Baeza, 2011.

cejas largas, finas y arqueadas que unidas a una frente ligeramente amplia presentan unos detalles muy comunes a la zona; el uso de una talla del cabello muy sutil o la presentación de una nariz considerablemente perfecta en conjunto crea un estudio psicológico de una mujer encerrada en sí misma, distante al fiel que le observa, pues el dolor que presenta lo interioriza frente a la exteriorización dinámica que suele ser más común en otras zonas.

En este sentido el dolor íntimo es capaz de romper la belleza o al menos volverla seca en una expresión un tanto áspera que en cierto modo atraganta al presente al mismo tiempo que a pesar de la distancia es capaz de conectar con la imagen y compartir su dolor siendo competente la obra de invitar a la oración.

No dejan de ser las ideas que se trabajan en la zona valenciana un gusto patente por el clasicismo frente a concepciones menos conservadoras con las que convivía y en multitud de ocasiones chocaba, siendo mucho más estudiadas las obras de gubias más experimentales unas veces alcanzando la fama y otras entrando en el silencio del fracaso.

Lo que se viene a denominar escuela valenciana se mantuvo como una línea recta sin fluctuaciones en la cual el arte pasionista tenía una concepción estandarizada y asegurada en las ventas, quizás no presentaba algo revolucionario en el momento de ser mostrado, pero marcaba seguridad desde su encargo al mismo tiempo de no poderse negar que eran gubias rápidas y de bajos honorarios muy afines a un país que había salido de una contienda civil, aunque a lo largo de la historia de la imaginería de esta zona que se está comenzando a escribir no se pueden negar los contratos por los grandes o medianos capitales locales.

¿Pretendemos decir con estas palabras que todas las imágenes valencianas responderían a algunos juicios de serie como marcaban los talleres del Arte Cristiano de Olot, los talleres Carrillo, los Granda o los Albareda⁶ entre otros a los que no era ajena en su ubicación la ciudad de Valencia?

Evidentemente no, dentro de las obras existen características propias de cada imaginero que nos permiten diferenciar, puede que utilizaran mo-

⁶ BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de estudios madrileños, Madrid, 2009, pp. 311-324.

delos muy similares e incluso repitieran algunas imágenes (el mismo Gregorio Fernández lo hizo en el siglo XVII en su colección de yacentes),⁷ ahora bien, no es un arte seriado en el sentido de que no hay un autor que diseñe un modelo y éste se repita en fabricación en cadena durante décadas e incluso postmortem del imaginero (caso muy común que ha llegado vivo a las grandes casas de porcelana fina de la misma zona como puede ser el caso de Lladró o Tegra).⁸ Es un punto a tener muy en cuenta cuando se estudia la escuela valenciana para saber diferenciar una imagen seriada de la que no lo es.

Por supuesto la dolorosa de Albánchez de Mágina no respondería a la idea de serie, sino a la del modelo y concepción de la Virgen María por parte de un autor que realizó algunas parecidas.

¿Quién fue la gubia de la citada dolorosa? En este caso como iremos observando a lo largo de esta breve exposición en realidad habría que hablar de dos manos diferentes de las cuales sería muy difícil saber a cuál exactamente perteneció o si trabajaron los dos en la misma, nos referimos a los valencianos Pío Mollar Franch y a Vicente Bellver y Bellver.

Quizás sea la primera vez que se escriba en un artículo que ambos imagineros “che” trabajaron o realizaron encargos conjuntos, siendo cierto que el primero es mucho más famoso que el segundo del que tenemos noticias considerablemente más sesgadas y fugaces. Es muy posible que uno fuera discípulo del otro con una posible diferencia de edad. Vamos



Dolorosa de Albánchez de Mágina.

Fuente: propia.

⁷ JUÁREZ, Francisco Javier. *Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid Cofrade, Valladolid, 2008, pp. 6 y 17.

⁸ Un claro ejemplo son los diseños del artista Salvador Furió Carbonell, aún presentes en la casa Lladró independientemente de que falleciera.



Primer plano de la Dolorosa de Albánchez.

Fuente: Propia.

a ver cómo la gramática de un autor y de otro es prácticamente imposible de diferenciar, por tanto es tremendamente conveniente tratarlos como si se tratara de una misma persona, con una clara posibilidad en la que deberíamos de plantearnos que pudieron llegar a intercambiar modelos.

Antes de continuar sí queremos dejar patente la afirmación de que en principio y mientras no aparezca algún otro imaginero que responda a las mismas características y complejo problema que seguidamente plantearemos, no hay duda de que las dos obras del antiguo Albánchez de Úbeda pertenecen a una de estas dos manos.

Es lógico comenzar observando a Pío Mollar puesto que debe de ser el mayor de los dos (al menos del que conocemos mejores fechas), antes de la contienda de 1936 lo tenemos muy cerca de Albánchez, pues está trabajando para la recién fundada cofradía de la Entrada Triunfal de Jesús en Jerusalén de Úbeda, haciendo su titular en el año 1925, en 1926 la imagen saldría a la calle por primera vez.⁹ Es curioso que el imaginero da diferentes precios según el material que quisieran lo que lleva a indicar que trabajaba rápido y a veces ligeramente seriendo según posibilidades de los clientes. Tal es así que perdida la imagen en la guerra, en 1940 la vuelve a realizar muy parecida indicando que conservaba el molde¹⁰ (actualmente dicha obra se venera en Orcera).

Hay que tener una idea muy clara al enfrentarse a los imagineros valencianos de esta época y es el hecho de que salvo en contadas obras no

⁹ HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras cofradías en el siglo XX*. Editado por el autor, Úbeda, 2001, tomo 1, p. 148.

¹⁰ HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras cofradías en el siglo XX (1939-1960)*. Editado por el autor, Úbeda, 2003, tomo 2, p. 19.

existe una vinculación vitalicia del artista y su obra, son creadores desprendidos que vedan sus obras y en pocas ocasiones se acuerdan más de ellas (muy diferente a la idea que se puede tener en Castilla o Andalucía), circunstancia por la cual son tan escurridizos en el momento de seguirles la pista. No deja de ser una mentalidad valenciana en cierto modo influenciada por las fallas que a pesar del trabajo y diseño que presentan no dejan de ser efímeras al sucumbir en el fuego dejando nada más que un recuerdo y no volviendo a ser tangibles. Un maestro fallero se puede estudiar su fama mediante las fotografías que se hicieran de sus obras o la preservación de algún ninots, pero no con una obra tangible delante de nosotros. En este sentido son artistas desprendido y parece ser que los imagineros de la zona tenían una concepción bastante similar.

Volviendo a Pío Mollar, su vida se circunscribe desde 1878 hasta 1953 cuando fallece con 75 años en el momento en que se encuentran en auge los grandes imagineros del siglo XX como Francisco Palma Burgos, Amadeo Ruiz Olmos, Luis Orteba Bru, Francisco Buiza, Sebastián Santos Rojas,... En este sentido hay que contextualizarlo como un contemporáneo a Mariano Benlliure, un poco más joven, Pío Mollar en 1925 cuando recibe su primer encargo en Úbeda contaba aproximadamente con 47 años, Benlliure con unos 63, queda en este sentido claro el magisterio del maestro valenciano en la mayoría de estos escultores de la zona levantina,¹¹ siquiera podríamos hablar de una distancia en la ciudad de Valencia, pues uno de los dos talleres de Pío Mollar estaba muy cercano a la casa de la saga Benlliure (en la actualidad Museo Mariano Benlliure).

Pío Mollar se presentaba como discípulo de Modesto Quilis, un imaginero de características muy clásicas y académicas con una dulzura extrema y una clara influencia salzillesca que en realidad habría que entenderlo como un creador de modelos que en cierto modo deja en herencia a sus discípulos de una manera dilatada. No hay que olvidar que el magisterio de Francisco Salzillo en la Región de Murcia y en la Comunidad Valenciana es tan fuerte que aún sigue siendo aceptado y poco superado independientemente de que surjan imagineros que miren hacia otros ideales.

¹¹ Para consulta sobre Mariano Benlliure; Cfr. MONTOLIÚ SOLER, Violeta. *Mariano Benlliure (1862-1947)*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.

Los anuncios de época de los talleres de Pío Mollar dicen tener catálogos al mismo tiempo que ofrecen tanto la pasta como la madera, lo que indica que existe una parte seriada de manera industrial y otra que lleva inserta la mano de autor, es una manera de dejar claro que si hacía una obra de calidad la firmaba (llevaba un nombre, algo que no es tan común en los talleres en donde primaba la escultura en serie).

Su taller se anuncia en dos locales diferentes posiblemente por una mudanza, uno en la calle de El Salvador N° 29 (muy cerca de la catedral metropolitana y lugar en el que aún se pueden observar unos viejos locales con otras funciones en edificios que corresponden a dichas décadas), el otro en la Calle Doctor Sanchís Bergón N° 5 donde podemos ver locales en edificios de semejantes características. Ahora bien la exposición y venta se lleva a cabo en la calle Zaragoza N° 26, dicha vía actualmente inexistente era la calle comercial por excelencia en la década de los 10 del siglo XX y por tanto el lugar en donde se podía comprar de todo, incluidas obras de arte, de hecho dentro de la historia del comercio de la ciudad del Turia se encontraba la Casa Nicolás de Bellas Artes de la que se escinde la famosa casa Luis Viguer que se funda en 1922 en la calle Corretgería¹² y de la que fue cliente Joaquín Sorolla.

Actualmente la calle Zaragoza correspondería a la zona de la Plaza de la Reina justo delante de la puerta barroca de la catedral, es decir la principal a los pies del templo separando el espacio de respeto religioso con el de poder civil que se demostraba en la pequeña plaza de la Reina ampliada con la destrucción de la calle a partir de 1931 en un lado y con la definitiva demolición del otro terminada aproximadamente en 1960.¹³ De hecho la existencia de la calle es clara en la actualidad por la extraña forma que aparece en la confluencia de la calle San Vicente Mártir con la pequeña plaza de Santa Catalina.

Con esta información debemos de plantearnos si sólo había una tienda o en realidad existían varias tiendas que al mismo tiempo trabajaban varios imagineros y Pío Mollar fuera uno de ellos. Pongamos un parangón con el presente, todavía en Sevilla (especialmente en calles como

¹² Cfr. ARAZO, María de los Ángeles. "Antigua calle Zaragoza." *Diario las Provincias*, Valencia. Edición del 11 de noviembre de 2006.

¹³ *Ibíd.*

Franco, Alcaicería de la Loza o Jesús del Gran Poder entre otras existen pequeñas tiendas muy antiguas en las cuáles se puede comprar desde la medalla de una cofradía hasta pequeñas dolorosas en cierto modo seriadas para vestir de diferentes escultores, pero al mismo tiempo tienen obras a tamaño natural de varios imagineros que allí las muestran; a niveles de mayor número de imágenes existiría en Valencia por ser aquellas décadas un negocio en auge frente a una labor mucho más relajada que presentan en la actualidad esta clase de comercios).

Una obra clara de Pío Mollar con la que poder comparar las Dolorosa de Albánchez de Mágina sería la Virgen de los Dolores que junto al Nazareno, San Juan, Santa María Magdalena y la Verónica se encargan en Montoro al autor y que se veneran en la iglesia de San Juan de Letrán y fueron talladas en 1940 de manera rápida tras la finalización de la contienda civil.

Independientemente de ser la dolorosa montoreña una obra muy restaurada, reformada y repolicromada en la actualidad (no vamos a entrar en la historia de sus intervenciones), presenta una boca, nariz, barbilla y pómulos muy similares, la principal diferencia está marcada en su mirada ascendente lo que nos indica que Pío Mollar presentaba diferentes expresiones en su concepción de la Virgen María y evidentemente nos rompe una clara idea de serie.

El caso más claro o quizás el más conocido lo encontramos en la Virgen del Rocío de Málaga (parroquia de San Lázaro), popularmente conocida como “la Novia” por sus vestiduras blancas y realizada en 1931; sucumbía en las revueltas de mayo de ese mismo año y finalmente es nuevamente tallada igual en 1935.

Mucho más dulce que las anteriores y con la peculiaridad de no presentar los labios hacia arriba para demostrar un suspiro mediante la presencia de la dentición superior, sino considerablemente más relajados, el cuello arqueado creando una mirada intercesora hacia los fieles que viene a responder a una posición muy similar al rasgado dolor de la albanhecina.

Tampoco se puede negar que la gozosa malagueña sea una imagen única en la mente del valenciano, muy similar si observamos las imágenes en su concepción original sin ninguna clase de restauración es la Inmaculada Concepción que realizara para Callosa de Segura en 1942¹⁴ (contaba con 66 años).

¹⁴ Cfr. MARCO, Moisés. “Restauración de Aurora Arroyo Ibáñez.” *La Hornacina*, noticia publicada el 24/5/2013. <http://www.lahornacina.com> (consultado el 26/2/2013).



Virgen de los Dolores de Montoro en imagen original y en la actualidad.

Fuente: Delgado Guerrero, Pedro José.

El problema principal en los datos nos lo vamos a encontrar si fijamos nuestra mirada en una obra prácticamente igual a la dolorosa albanchurra, la antigua Santa Mujer Verónica de la cofradía del Nazareno de Úbeda (se guarda en la casa de hermandad -calle Compañía- y se traviste de Virgen María en Navidad para acompañar a un Nacimiento o de otras santas, como Santa Catalina de Siena¹⁵ en arquitecturas efímeras para el Corpus Christi).¹⁶

¹⁵ El travestismo en la imagería sacra ha sido algo común a lo largo de la historia, sobre todo en la creación de iconografías para los nuevos canonizados (en cierto modo, salvo que se utilice la figura de Cristo para representar otra cuestión, con imágenes secundarias de santos nunca ha estado mal visto). Tras la sustitución de estas dos imágenes ubetenses por otras del artista local Bartolomé Alvarado Carrasco, las mismas se quitan del culto de la parroquia de San Pedro pasando primero a la capilla de San Ildefonso de la parroquia de San Pablo y posteriormente a la casa de hermandad en donde se guardan y se utilizan para eventos secundarios como los que hemos descrito.

¹⁶ Para información sobre estas ideas de arquitectura efímera Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "Desde las exposiciones universales a las vigilias diocesanas de espigas, principales ejemplos de arquitectura efímera.: El caso de Arjonilla en 2009." *Iberian*. Cronista oficial Arjonilla, Arjonilla, N.º. 0, 2011, pp. 6-20.

El análisis gramatical nos dice que es un Pío Mollar, pero nos encontramos que la obra está documentada haber sido realizada por Vicente Bellver y Bellver. Concretamente así aparece en el acta del 29 de diciembre de 1944 según recoge Herrador Marín indicando que las gestiones se llevan a cabo por una señora conocida como “la viuda de Coco” que tenía residencia en Valencia y conocía al imaginero para la realización de un San Juan, la Verónica la habían encargado en 1943 al mismo.¹⁷

Ésta ha sido la explicación que siempre se ha dado sobre la “viuda de Coco,” si bien resulta ser el nombre de una sociedad limitada con CIF B46... (por tanto valenciano) llamada “Viuda de Casimiro Coco” que se situaba en la calle Conde de Almodóvar N.º 4 y aparece extinguida en el boletín del Registro Mercantil en mayo de 1990, parece ser que era una tienda de frutos secos o en su extensión de alimentación al menor o de distribución de alimentos¹⁸ La unión que tuviera



*Verónica de Úbeda.
Fuente: propia.*

¹⁷ Op. Cit. Nota 10, p. 19.

¹⁸ Para esta afirmación nos basamos en un curioso legajo conservado y publicado de forma digital en la Universidad de Florida (Call Number: A 67.40/12), así como fechado el 30 de marzo de 1979. Se trata de un libro de exportación realizado por la *Foreign Agricultural Service Export Trade Services Division* (Washington, Departamento de Agricultura de los Estados Unidos de América), en el cual se especifican diversas exportaciones a muchos países del mundo. Concretamente en el número de apunte 541 indican una exportación a España (la única de este día), a la ciudad de Valencia y en ésta a la viuda de Casimiro Coco y otro empresario que no es de interés para este estudio; concretamente de una serie de toneladas métricas (entre 50 y 60) de nueces, cacahuets y lentejas, en dicho legajo se especifica hasta el número de teléfono que es el mismo que estuvo vigente en la empresa encontrada en el registro mercantil de Valencia, por lo que no hay duda alguna de que se trata de la misma sociedad limitada extinguida 21 años después. <https://www.archive.org/details/exportbri799fore> (consultado el 21/3/2014). Respecto al registro mercantil y extinción de la empresa hemos tomado las referencias de la siguiente web: <http://www.einforma.com> (consultado el 21/3/2014).

esta señora con Úbeda, si es que tuvo alguna, literalmente tenemos que afirmar que se nos escapa.

Otro problema o pista encontramos en las imágenes de San Juan, en este caso independientemente de algunos cambios de policromías y de articulaciones de las manos el existente en Úbeda a favor de Vicente Bellver y el de Montoro documentado en la gubia de Pío Mollar son prácticamente iguales. Incluso podemos hablar de un tercero muy parecido, también atribuido a Mollar que pululaba por Úbeda en la parroquia de San Nicolás, fue travestido de ángel para acompañar a un Resucitado de serie y finalmente terminó en la parroquia de Santa María Magdalena de Jaén, donde aún es sacado en procesión acompañando a la Virgen del Mayor Dolor de la hermandad de la Clemencia, se fecha en 1927.

¿Qué ha ocurrido? Podríamos plantear dos hipótesis que verdaderamente nos llevarían a la misma idea, la documentación oral indica que Vicente Bellver en realidad fue en principio un maestro fallero y más tarde se pasó a la madera (no hay que olvidar que en esa época la principal materia de una falla es la madera frente a otros materiales más modernos en la actualidad), estando sus obras escasamente catalogadas, se conoce o se dice que tenía su taller en la calle Conde de Almodóvar N.º 4, muy cercano al de Pío Mollar y prácticamente al lado de la basílica menor de la Virgen de los Desamparados.

Dicha información fue dada de manera oral en Valencia a Pedro Mariano Herrador Marín, a quien agradecemos la misma. Ciertamente es que en esa dirección existen unos locales que vienen a responder a la época, si bien es un lugar muy céntrico en la ciudad del Turia para recordarse tan poco.

Como podemos observar se nos ha cruzado un dato muy llamativo, pues la dirección en donde se conoce el taller de Vicente Bellver es la misma en la que se ubica la empresa de la Viuda de Coco, no creemos que un local sirviera para empresas tan contrarias, podríamos plantearnos que el taller de Bellver fuera muy pequeño y tuviera como punto de referencia la posible tienda de alimentación o posiblemente un punto de encargo y compra de marchantes secundario frente al que debía de existir en la calle Zaragoza.

Las ventas de imaginería en aquella época se caracterizaban por ser rápidas y en muchas ocasiones gestionadas de formas poco ortodoxas, así como realizadas en grupos muy cerrados que no dejaban demasiado ras-

tro, es muy posible que el escribano de la cofradía del Nazareno de Úbeda no expresara con exactitud lo que quería decir porque él mismo entendía lo que en aquel momento quiso escribir.

Añadimos algunas dudas, pues puestos en contacto con el Gremio Artesano de Artistas Falleros nos indicaban que no les consta ningún Vicente Bellver en el histórico de falleros lo que nos viene a indicar que no debió de pertenecer de manera oficial a dicho gremio ni tampoco correspondió de ser demasiado conocido en esta artesanía efímera y satírica.

No es algo extraño para la época, generalmente las fallas que pasan a la historia y de las que se tiene mayor constancia son las de clase especial o clase primera A (en torno a un censo de unas 25 fallas en 2014 donde un número determinado de artistas famosos pugnan por conseguir montar su falla en la plaza del ayuntamiento que será la encendida por la fallera mayor).

Habría que destacar otra cuestión importante basándonos en las grandes fallas; en la actualidad existe un planteamiento para declarar a las fallas Patrimonio Mundial intangible, si bien en la época de Bellver los monumentos falleros no están tan bien vistos, tomamos las palabras que recoge Hernández i Martí sobre estas décadas: *la tendencia de los sectores intelectuales progresistas a percibir la investigación sobre las Fallas como algo científicamente “irrelevante” e intelectualmente degradante*.¹⁹ Estos pensamientos en realidad llevan a que los estudios sobre las fallas sean muy recientes y estén en auge, por lo que todavía existen muchos nombres y cuestiones que se diluyen en la nada hasta el crecimiento de las investigaciones.

Posteriormente existen en torno a otras 16 secciones menores de fallas considerablemente desconocidas, de pequeño tamaño y en las que trabajan muchos artistas, algunas de escaso mérito y con sátiras poco elaboradas. En todas ellas suele haber un pequeño letrerito en donde se dice el autor. Son fallas de muy bajo presupuesto y tan pequeñas que no suelen pasar de tener más de 4 ó 5 ninots, en ellas sobreviven muchos artistas menores que pueden construir varios encargos en un año, tampoco

¹⁹ HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil Manuel. “Los estudios falleros. El desarrollo de la investigación social sobre las fallas de Valencia.” *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, N.º 6, p. 94.



Falla 2014 en la cl Doctor Sanchís Bergón, lugar en donde estaba el taller de Pío Mollar, responde a la típica falla de pequeño tamaño y no excesivamente artística a las que nos venimos refiriendo.

Fuente: Propia.

debemos de olvidar que el artista fallero no sólo se encarga de realizar fallas, sino que es un decorador de viviendas y establecimientos; quizás aquí -en estas posibilidades más secundarias- sea en donde habría que catalogar a Bellver como maestro fallero.

Es posible que en algún momento uno (Bellver o Mollar) trabajara como operario en el taller del otro y finalmente hubiera una separación o una hipótesis quizás más interesante es que trabajaran juntos compartiendo modelos que vendieran en las mismas tiendas. Es muy posible la existencia de una amistad por la cual

tuvieran alguna especie de sociedad basada en que si uno de ellos tenía el modelo de San Juan lo hacía para los dos y si otro tenía el de la Virgen María igualmente se lo intercambiaran.

No olvidemos que la postguerra española es un período en imaginación en el que se trabajó muy rápido y en honorarios en cierto modo populares, los marchantes llegan a Valencia con el encargo que en un principio suele ser común a todos los lugares porque son imágenes de necesidad colectiva, un grupo de fieles no tiene carencia si en su población no existe la iconografía del Cristo Despojado o del grupo del Descendimiento, sí de la presencia de la Virgen María que llora, el Nazareno que lleva la cruz o el San Juan Evangelista con el que se reconocen los jóvenes. Parece ser que si el tratante llegaba a un taller con el encargo de un Cristo y una

Virgen y sólo tenían la segunda no había mucho tiempo de espera por este intermediario y no estaba en su menester la paciencia de que el imaginero hiciera la primera, pues éste la buscaba en “stock” en el taller amigo o vecino (parece ser que era un método mucho más eficaz).

Se podría plantear que es más una idea de conjunto y colaboración entre los imagineros valencianos de esta época (no exactamente de serie) frente a la idea individualista más común en el mundo de la imaginería sacra siendo la que prima en el presente.



*San Juan de Úbeda de Vicente Bellver y San Juan de Montoro de Pío Mollar.
Fuente: propia.*

Existe una noticia muy sesgada de la autoría de Vicente Bellver en dos imágenes marianas que se veneran en la iglesia de San Antonio Abad de Valencia, concretamente una Virgen del Rosario que se encuentra en el retablo de la conocida como capilla de la comunión y una María Auxiliadora que sale en procesión el 24 de mayo, vuelven a ser obras descontextualizadas con las que no se pueden realizar demasiados parangones.

Seguidamente queremos prestar atención a la otra obra albanchetuna, el Nazareno, si en la dolorosa planteamos la duda de la gubia de Vicente Bellver o Pío Mollar, en esta segunda imagen es bastante más claro que se trata de la segunda.

El razonamiento lo basamos en el hecho de que los nazarenos documentados a Pío Mollar responde gramaticalmente al de Albánchez de Mágina y no hemos encontrado ninguno atribuido a Bellver (hasta el momento en que escribimos estas líneas). Realizando el análisis desde el albanchetuno responde a unas facciones muy características del imaginero valenciano basadas en un rostro considerablemente alargado en el cual los labios son arqueados hacia arriba al igual que en las dolorosas dejando ver la dentición superior y abultando el labio inferior (detalle muy propio de los escultores levantinos), al mismo tiempo crea un bigote considerablemente diagonal e inexistente debajo de la nariz recta, así como la barba de trazos muy ligeros partida en dos mechones. Mirada triste en unos ojos caídos en donde se marca mucho el párpado con unas carnaciones amoratadas que se combinan con una tonalidad de piel ligeramente más morena que los rosados afines a la zona valenciana. La presentación sinuosa de

las cejas o la pequeña arruguita que realiza en el párpado inferior que podemos encontrar en la mayoría de su producción cristífera.

Una curiosidad es la presencia de pelo natural, la postguerra no es muy afín “en general” a este recurso barroco bastante presente en el siglo XVIII, pero Pío Mollar lo utiliza en sus nazarenos probablemente basándose en el magisterio de Francisco Salzillo, en obras como su Caída de Murcia o su Nazareno de Huércal-Overa.

Bastante transformado (sobre todo en las carnaciones), pero presentando la misma gramática es



Nazareno de Albánchez de Mágina.

Fuente: propia.

muy similar al nazareno de Albanchéz de Mágina el de Montoro y con el rostro aún más alargado, unos ojos ligeramente más amplios y marcados, así como un mayor estudio de la dentición superior que es observable en el Nazareno malagueño del Monte Calvario que frente a la Virgen del Rocío fue sustituido y no es de carácter procesional.



1. Nazareno de Montoro. Fuente: DELGADO GUERRERO, Pedro José.

2. Antiguo Nazareno del Monte Calvario de Málaga. Fuente: <http://malaganoesololamedia.blogspot.com.es/> (consultado el 21/2/2014)

A modo de conclusión, en este artículo hemos pretendido tratar dos cuestiones que al mismo tiempo creemos haber conseguido, en primer lugar realizar un acercamiento a la imaginería valenciana del siglo XX, concretamente a la figura de Pío Mollar y en segundo lugar y desde nuestro punto de vista más importante el conseguir ampliar unos detalles más en el rico patrimonio de Sierra Mágina al poder indicar que las dos imágenes principales de la pequeña semana santa de Albanchez de Mágina ya no se pueden considerar anónimas, sino que volvemos a incidir que el Nazareno de manera muy clara es atribuible a Pío Mollar y la Dolorosa bascularía su autoría entre éste y Vicente Bellver o en cierto modo de los dos.

No deja de ser un pequeño pasito evidentemente ampliable en el futuro en el estudio del patrimonio local del pequeño núcleo de Albánchez de Mágina y por tanto un granito más de arena al patrimonio de los núcleos más pequeños de la comarca de Sierra Mágina que demuestra que a pesar del patrimonio religioso, natural y antropológico que rodea a los grandes núcleos de toda esta zona de la provincia de Jaén nos podemos encontrar una amable sorpresa en el lugar menos esperado.

BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV. *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. Forum Artis, Madrid, 1994.
- AAVV. *Jaén, pueblos y ciudades*. Colección del Diario Jaén. Fascículo de Albánchez de Mágina.
- AGRAMUZ LACRUZ, Francisco. *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Albatros, Buenos Aires, 1990.
- BONET SALAMANCA, Antonio. *Escultura procesional en Madrid (1940-1990)*. Instituto de estudios madrileños, Madrid, 2009.
- EXPÓSITO MORILLAS, Marcos. *La hermandad eucarística de la Santa Cena de Úbeda: historia de su fundación y consolidación (1954-1970)*. Cofradía Eucarística de la Santa Cena, Úbeda, 2004.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil Manuel. “Los estudios falleros. El desarrollo de la investigación social sobre las fallas de Valencia.” *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, N.º 6, pp. 93-114.
- HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras cofradías en el siglo XX*. Editado por el autor, Tomo I, Úbeda, 2001.
- HERRADOR MARÍN, Pedro Mariano. *Nuestras cofradías en el siglo XX (1939-1960)*. Tomo II. Editado por el autor, Úbeda, 2003.
- JUÁREZ, Francisco Javier. *Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid Cofrade, Valladolid, 2008.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio y GONZÁLEZ CANO, Jorge. *Patrimonio Cultural en Sierra Mágina*. ADR. de Sierra Mágina, Cambil, 2008.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “Desde las exposiciones universales a las vigili-
as diocesanas de espigas, principales ejemplos de arquitectura efímera.: El caso de Arjonilla en 2009.” *Iberian*. Cronista oficial Arjonilla, Arjonilla, N.º. 0, 2011, pp. 6-20.

- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “Un tema olvidado en imaginaria religiosa, Olot.” *Claseshistoria*. IES Juan de la Cierva, Vélez-Málaga, junio de 2012, artículo N.º 302, pp. 1-16.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. *Vida y obra de Amadeo Ruiz Olmos*. Alcazar Editores, Baeza, 2011.
- MARCO, Moisés. “Restauración de Aurora Arroyo Ibáñez.” *La Hornacina*, noticia publicada el 24/5/2013. <http://www.lahornacina.com>
- MARTÍNEZ ELVIRA, Juan Ramón. *Semana Santa en Úbeda*. Unión de Cofradías de Semana Santa de Úbeda. Úbeda, 2011.
- MONTOLIÚ SOLER, Violeta. *Mariano Benlliure (1862-1947)*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.
- MUÑOZ VIDAL, Miguel. “Los exvotos de San Francisco de Paula.” *Sumuntán*. ADR Sierra Mágina, Cambil. 2002, N.º 17, pp. 139-144.
- ORTIZ GARCÍA, José. *Reconstrucción de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Montoro a través de sus documentos (siglos XVI-XXI)*. Editado por el autor, 2013.

ARCHIVOS DIGITALES.

Archivo Universidad de Florida: *Foreign Agricultural Service Export Trade Services Division* (Whashington, Departamento de Agricultura de los Estados Unidos de América). Call Number: A 67.40/12.

HEMEROGRAFÍA.

ARAZO, María de los Ángeles. “Antigua Calle Zaragoza.” *Diario las provincias*, Valencia. Edición del 11 de noviembre de 2006.

WEBGRAFÍA.

- <http://agrupacionhermandadesmontoro.com> (web oficial de la Agrupación de Hermandades de Montoro).
- <http://www.azulyplata.net> (web dedicada a la semana santa de Málaga y Vélez-Málaga).
- <http://www.hermandaddelrocio.com> (web oficial de la Hermandad del Monte Calvario y Rocío de Málaga).
- <http://www.malaganoesololalameda.blogspot.com.es> (blog dedicado a curiosidades de la semana santa de Málaga).

