

Arte napolitano en la Colegiata de santa María de Mora de Rubielos: la obra perdida de Gennaro Sarnelli

Raúl Francisco Sebastián Solanes¹

Aurelio Pérez Alegre²

Universitat de València

Real Colegio de España en Bolonia

RESUMEN

En el 2013 se descubre en la Ex-Colegiata de Santa María de Mora de Rubielos (Teruel, España) un cuadro de singular belleza. Se trata de la educación de la Virgen, firmado en el reverso por el pintor napolitano Genaro Sarnelli en 1728. Su historia y sus características estilísticas hacen muy especial a esta obra ya que es la cuarta obra atribuida a este pintor; que fue donada a la Ex-Colegiata por fray Miguel Vicente Abad Zapater que la trajo desde Nápoles. En el presente artículo recogeremos las hipótesis sobre la procedencia y avatares de la presente obra, así como las influencias artísticas y composición.

Palabras clave: Genaro Sarnelli / pintura napolitana / Mora de Rubielos / Miguel Vicente Abad Zapater

ABSTRACT

The text deals with a privileged and marvellous picture, discovered in 2013 at the «Ex-Collegial Church» in Mora de Rubielos (Teruel, Spain). It's «Our Lady teached by Saint Anne», and Genaro painted it in 1728 in Naples (Italy). It has particular historical development and a singular style (the fourth Sarnielli's picture discovered). Fray Miguel Vicente Abad Zapater bringed it from Naples and donated to the parish. Here we will study all about its artistical history, composition and originality.

Keywords: Genaro Sarnelli / Neapolitan painting / Mora de Rubielos / Miguel Vicente Abad Zapater

¹ Doctor Internacional en Filosofía, *Universitat de València*, tesis dirigida por Dra. Adela Cortina; Doctor Europeo en Sociología *Universidad de Bolonia*, tesis dirigida por Dr. Pierpaolo Donati. Miembro del *Grupo de Investigación en bioética de la Universitat de València*: <http://www.uv.es/gibuv>. Miembro de la junta directiva en la *Asociación Española de Filosofía del Deporte*: <http://www.aefd.net/>. Colegial en el *Real Colegio de España de Bolonia*, 2011-2012. Premio Extraordinario de Doctorado 2016.

² Licenciado en Historia del Arte por la *Universitat de València*. Máster en Historia del Arte y Cultura Visual en la *Universitat de València*. Doctorando de la *Universidad Católica San Vicente Mártir de Valencia*.

INTRODUCCIÓN

El pasado mes de agosto de 2013 una comisión cultural dirigida por Daniel Benito Goerlich, Senén González y Raúl Fco. Sebastián, descubrió en la Ex-Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel, un cuadro firmado por el pintor napolitano Gennaro Sarnelli. Se trata de un importante hallazgo, pues apenas se conservan 3 cuadros de este pintor del siglo XVIII que murió a una temprana edad, discípulo de Paolo De Matteis y hermano de otros tres importantes pintores entre los que destaca Antonio Sarnelli.

En el presente estudio pretendemos acercarnos a la procedencia, avatares, y antiguo propietario de este cuadro intentamos establecer una relación que nos ayude a comprender la importancia del hallazgo. Para ello partiremos exponiendo algunos rasgos de la pintura napolitana que alcanza su edad de oro en el siglo XVII pero que a principios del XVIII todavía conserva parte de su esplendor de épocas pasadas. Nos detendremos en algunos detalles de Genaro Sarnelli así como de su familia, hermanos y su principal maestro que fue De Matteis. Nos detendremos a exponer algunos importantes rasgos de su posible propietario que muy probable-

mente fue el famoso fray Miguel Abad Zapater, oriundo de Cabra de Mora en Teruel y que vivió largas temporadas en el convento de santa Lucía de Nápoles. Ello nos conducirá a centrarnos en la historia de la Colegiata de Mora, donde fue donado el cuadro y donde actualmente se encuentra, intentando encontrar una relación con los canónigos de la Colegiata y fray Miguel Abad, así como las fortuitas circunstancias que lo salvaron de ser quemado en 1936.

Una vez contrastado la hipótesis de trabajo expondremos un análisis sobre el tema, composición y características del cuadro que representa una bella escena donde aparecen san Joaquín y santa Ana con la Virgen María siendo niña. Evaluando la actual situación de deterioro que muestra la obra y que exige una inmediata intervención de restauración.

I. EL CREPÚSCULO DE LA PINTURA NAPOLITANA EN EL SIGLO XVIII

La ciudad de Nápoles jugó un papel estratégico, político y sobre todo comercial en los siglos XVI, XVII y XVIII, época en que pertenecía a la Corona de Aragón, así lo atestiguan los elementos del extraordinario desarrollo urbano que convirtieron a la ciudad en un ejemplo típico de la fuerza impulsora relacionada con el desarrollo de un poder estatal moderno en todos los campos de la vida social. La concentración del poder monárquico en la capital propició la afluencia de la aristocracia feudal hacia ella, siempre al amparo de la corte real que hacía de árbitro de las modas y tendencias culturales de la urbe³. Durante el siglo XVIII se cambia de registro y empieza a percibir cierta inseguridad histórica, de inestabilidad y de inseguridad que tambalean la sensación de seguridad, grandeza y futuro que se había venido teniendo en los siglos anteriores.

Pese a todo el siglo XVIII sigue siendo una época rica y prolífica para las artes en Nápoles,

3 VV. AA. *Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano*. Madrid. Museo del Prado, 1985, pp. 13-14.

especialmente para la pintura napolitana que tenía importantes mecenas tanto en la corte como en los múltiples y ricos conventos de la ciudad. La clientela más opulenta era la conventual y monástica, debido a las altas rentas y franquicia fiscal que percibían las órdenes religiosas a esto hay que destacar los encargos de ricos devotos, pródigos o futuros beatos que se erigieron en importantes mecenas del arte napolitano. Los procesos de beatificación de José de Calasanz o Vincenzo Carafa atestiguan otras fuentes de ingresos destinadas a la producción artística como son los denominados testamentos llamados “herencia del alma”, arrancados en los momentos débiles de la conciencia, enfermedades o en la agonía. De forma puntual encontramos algunos encargos del clero secular napolitano que era pobre en sus parroquias, así como en algunas importantes cofradías y en la catedral donde solo algún arzobispo como fue Ascanio Filomarino, destacó por su gusto artístico y su mecenazgo llegándole a comparar con los refinados gustos de la poderosa familia Barberini.

Obras de este rico período del arte napolitano llegan a España, dichas obras armonizaban excelentemente con el gusto manierista reformado de la corte española y con los centros pictóricos más importantes del momento, situados en Sevilla, Valladolid, El Escorial o Valencia.

Así puede apreciarse la fascinación española por la obra de Caravaggio que pasó un breve tiempo en la ciudad de Nápoles desde finales de la primavera de 1606 a julio del año 1607. Precisamente fue en el siglo XVII cuando la pintura napolitana dio un repentino vuelco en el plano estilístico y cualitativo que supuso la irrupción de un moderno lenguaje pictórico de fuerte impacto visual y emocional consecuencia inmediata del breve paso de Caravaggio por Nápoles marcando el inicio de la edad de oro de la pintura napolitana⁴. Algunos pintores llegaron a Nápoles como el español José Ribera, Carlo Sellito y otros muchos nutriéndose de su rico esplendor. A fina-

les del siglo XVII y principios del XVIII encontramos otros pintores napolitanos importantes como Paolo de Matteis (1662-1728) que será el principal maestro de Gennaro Sarnelli miembro de una familia de pintores napolitanos, siendo su hermano Antonio Sarnelli el más conocido de la saga. Gennaro Sarnelli vivió solo 27 años, aunque tuvo tiempo de pintar algunos cuadros que revisten de importancia como el recientemente descubierto en la extinguida e Insigne Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel, del que nos ocupamos en el presente artículo.

Para finalizar conviene referirse a los principales mecenas españoles que se encargaron no solo de propiciar la producción artística napolitana en el siglo XVIII, sino también de traer a España gran cantidad de obras artísticas que quedaron vinculadas a la corte, palacios, iglesias y catedrales por todo el territorio peninsular español. No solo los poderosos virreyes de Nápoles atesoraron pintura, sino también todos aquellos altos funcionarios o clérigos que pisaron el virreinato trajeron importantes obras de aquella procedencia, encaminando hacia España importantes conjuntos de obra napolitana⁵. Este es el caso del ínclito fray Miguel Vicente Abad Zapater, natural de la localidad turolense de Cabra de Mora, que vistió el hábito de san Pedro de Alcántara en 1686. Fray Miguel Abad fue famoso por ser Calificador y Consultor del Santo oficio, así como por haber sido el notario del Papa Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730) gozando de su protección. Instalado en Nápoles residió en el convento de Santa Lucía del Monte, que desde 1669 estaba en manos de los reformados frailes de san Pedro de Alcántara. Miguel Abad regresa de Nápoles trayendo consigo innumerables obras de arte y reliquias así como una réplica de la Escala Santa de san Juan de Letrán, que logra instalar en su pueblo natal, también conseguiría otros privilegios, algunos de los cuales se quedaron en la Colegiata de santa María de Mora donde se conserva un

4 VV. AA. Tres siglos de oro de la pintura napolitana: De Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante”. Valencia. Museo de Bellas Artes de Valencia, 2003, pp. 13-14.

5 *Ibid.*, p. 60.

crucifijo funerario del XVIII de esta procedencia. Tras su regreso de Nápoles estuvo instalado en el convento de san Antonio de Mora, cuya comunidad asistió al completo a sus funerales celebrados en Cabra de Mora en 1730⁶. Posiblemente fuera Fray Miguel Abad quien donara a la Colegiata de Mora el referido cuadro de Genaro Sarnelli como gesto de gratitud al cabildo Colegial. Tenemos constancia de que Miguel Abad recibió ayuda del canónigo Miedes de la Colegiata de Mora, así como de Valeriano Mezquita y Mínguez primer barón de la Pobedilla⁷, para conseguir los requeridos permisos del entonces obispo de Teruel D. Pedro Felipe Ansaldo de Miranda y Ponce de León. El prelado de la diócesis turolense sacó un decreto el 17 de noviembre de 1728 que permitió la consagración de la iglesia de Cabra de Mora y su altar mayor, permitiendo el culto privilegiado a las muchas reliquias que Miguel Abad trajo consigo de Nápoles⁸. Junto a las reliquias y privilegios Miguel Abad trajo consigo cuantiosas obras de arte napolitano muchas de ellas sucumbieron a los destrozos propiciados en la guerra civil de 1936, aunque otras tuvieron la fortuna casi azarosa de evitar ser destruidas.

En el apartado siguiente nos dedicaremos a exponer algunos rasgos biográficos y contextuales de Gennaro Sarnelli que nos ayudarán a conocer al hombre, al discípulo, al pintor y al napolitano para comprender su escasa pero valiosa obra pictórica y en última instancia el cuadro descubierto en Mora de Rubielos.

2. EL PINTOR GENNARO SARNELLI Y LA SAGA FAMILIAR EN NAPOLÉS

Debemos a Aquiles Della Ragione un importante y reciente trabajo sobre los pintores

napolitanos inéditos o de quienes menos referencias se tienen en los libros sobre el rico período artístico del siglo XVII y XVIII en Nápoles. En su texto *Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti*, Della Ragione destaca una importante parte dedicada a la saga familiar de los Sarnelli, especialmente a Gennaro y su obra. Hijos de Onofrio y Angela Viola, los Sarnelli formaban parte de una familia numerosa de pintores napolitanos muy activos durante el Settecento compuesta por cuatro hermanos que se dedicaron a esta profesión. Un quinto hermano, el mayor de ellos, llamado Ferdinando Sarnelli nacido el 28 de noviembre de 1697 trabajó como secretario en el Banco de San Giacomo. Los cuatro hermanos dedicados a la pintura eran Antonio, Giovanni, Francesco y Gennaro⁹.

Genaro Sarnelli nace en Nápoles 1694, es el hijo menor de cinco hermanos. Sus padres eran Onofrio y Angela Viola. De todos los hermanos, cuatro se dedicaron a la pintura y un quinto a la carrera civil. El primer autor en ofrecernos una noticia documentada sobre Gennaro Sarnelli es De Dominici en su libro *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* publicado en 1742, siendo este texto una fuente de primer orden por ser contemporánea de algunos de los hermanos Sarnelli. De Dominici dice de Gennaro que estudió mucho en la escuela de Paolo de Matteis (1662-1728), destacando por sus notables dotes en la composición¹⁰. De esta alusión se desprende que Gennaro Sarnelli tuvo como su maestro a Paolo de Matteis importante representante de la pintura napolitana del momento, gozó de la protección del marqués del Carpio. Era un joven formado en Roma en el ambiente clasicista a quien el virrey de Nápoles introduce en el taller de Luca Giordano, de quien vino a ser el más

6 Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, pp. 1- 80.

7 SEBASTIÁN SOLANES, Raúl Francisco. “La gran crisis napoleónica del Real Colegio de España en Bolonia: Joaquín Mezquita de Pedro Colegial de Bolonia”, en *Religión y Cultura*. N° 268-269, 2014, pp. 217-244.

8 Archivo Parroquial Cabra de Mora. *Archivo y reliquias de Cabra de Mora*, Teruel, FETE Amantes, 1984, p. 13.

9 DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”. Napolés. Edizioni Napoli Arte, 2010, p. 2.

10 DE DOMINICI, B. “Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani”. Napolés. Edizione Fuorni, 1742, p. 1

fecundo imitador y discípulo¹¹. Otras fuentes señalan que De Matteis fue discípulo de Bonito, destacando que pinta ángeles con gracia fresca de colorido distanciándose del tenebrismo de épocas inmediatamente precedentes¹².

Recientemente, Di Furia ha estudiado con profundidad la figura y obra de Gennaro Sarnelli, gracias a su investigación es posible atribuirle tres pinturas firmadas y fechadas de su puño y letra, así como otras muchas obras atribuidas a él y que gozan de características similares¹³. La más conocida obra atribuida a Gennaro Sarnelli es una “Sacra Famiglia” inicialmente atribuida al artista de Salazar, tardíamente señalada en los inventarios de Fiorelli de 1873, pasando por la indicación referida por Migliozzi Monaco en 1899 y terminando a De Rinaldis que la cataloga como “scuola napoletana del XVII secolo (tardo)” hasta que nuevamente el debate de los investigadores parecen dar la autoría a Gennaro Sarnelli¹⁴. Otras obras atribuidas a Gennaro son una pequeña tela como es la “Madonna con Bambino tra San Gennaro e San Tommaso d'Aquino” situada sobre el altar de la capilla de “S. Maria del Monte dei Morti e Cerreto Sannita”. Otra similar es la de la pala calabresa y una “Madonna con Bambino tra san Pietro Martire e san Giacinto” conservada en la iglesia madre de Corigliano D'Otranto firmada “Sarnelli 1730”. Otra obra atribuida es la “Trinità” conservada en el museo nacional de Abruzzo en la región de L'Aquila¹⁵.

De los tres cuadros cuya autoría no se pone en duda pues vienen firmados por el mismo Gennaro Sarnelli. Uno de ellos es Nuestra Señora de la Concepción de 1727 que se encuentra en la catedral de Oviedo y que muy posible-

mente fuera donado por su anterior propietario el obispo de Teruel, D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León. El cuadro representa a la madre de Dios de media figura, con el rostro entornado abajo a la derecha con un ademán amable y delicado. La gama de colores, nacarados y transparentes, está muy bien combinada: azul celeste en el manto, rosa salmón de la túnica y amarillo verdoso en el fondo. Firmado al dorso puede leerse: *Januarius / Sarnelli pinx. 1727*¹⁶. La segunda conocida es la “Madonna con Bambino e Sancti” que se encuentra en la iglesia de la “Assunta de Grotteriavecina” a Reggio Calabria, firmada: *Ianu.us Sarnelli 1730*. Esta tela repite un motivo compositivo de tipo piramidal que encuentra una amplia difusión en la pintura devocional del Settecento napolitano y en la que destacó ampliamente su hermano Antonio así como su maestro De Matteis. El tercer cuadro se encuentra en la Colegiata de San Martino en Cerreto Sannita, representa una Dolorosa y firma como: *Ianu.us Sarnelli 1730*.

En el presente artículo queremos dar a conocer la cuarta obra, desconocida y pérdida durante mucho tiempo y que se encuentra en la antigua e Insigne Colegiata de Santa María la Mayor de Mora de Rubielos en la provincia de Teruel. Esta tela, como ocurre con la otras tres, viene firmada al dorso y fechada en 1728. Como mostraremos posiblemente su propietario fuera en ya referido Fray Miguel Abad Zapater y como ocurre con el cuadro de Nuestra Señora de la Concepción conservado en la catedral de Oviedo, evidencia su autoría y antiguo propietario. Tenemos constancia documentada de la larga temporada que Fray Miguel Abad estuvo en Nápoles desempeñando importantes cargos,

¹¹ VV. AA. “Pintura napolitana: De Caravaggio a Giordano”, p. 60.

¹² DALBONO, Carlo Tito. “Storia della pittura in Napole e in Sicilia: Dalla fine del 1600 al principio del 1800”, Nápoles, E. Dalbono Monteoliveto, 1859, p. 157.

¹³ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 3.

¹⁴ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 4.

¹⁵ DELLA RAGIONE, Achile. “Pittori Napoletani del Settecento: Aggiornamenti ed Inediti”, p. 5.

¹⁶ BARÓN THAIDIGSMANN, J & GONZÁLEZ SANTOS, J. “Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, N° 7, 1987, p. 64.

de la gran fortuna amasada y de la cantidad de reliquias y obras de arte que trajo consigo. Tenemos constancia que el entonces obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León, inaugura las obras religiosas en la iglesia de san Miguel de Cabra de Mora, donde se depositan buena parte de las reliquias y obras de arte traídas desde Italia. Sabemos que el Cabildo de la Colegiata de Mora de Rubielos, representada por el Canónigo Miedes, ayudó a Fray Miguel Abad a conseguir los requeridos permisos y dispensas episcopales. No es de extrañar que como muestra de gratitud Fray Miguel Abad regalara al obispo de Teruel y también a la Colegiata de Mora un cuadro del floreciente pintor napolitano Gennaro Sarnelli. La fecha y autoría coinciden con la llegada a tierras turolenses de Fray Miguel Abad y con la erección de la nueva iglesia y la ermita de la “Escala Santa” en su localidad natal de Cabra de Mora. Sabemos que el obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda se retiró a su localidad natal de Teverga en tierras asturianas para morir allí¹⁷.

3. LA INSIGNE COLEGIATA DE SANTA MARÍA DE MORA Y MIGUEL ABAD.

La insigne Colegiata de Santa María situada en la villa de Mora de Rubielos en tierras turolenses, llegó a ser durante casi cuatro siglos uno de los lugares referenciales de la comarca y el centro de la vida de la Villa de Mora. Los inicios de la Colegiata son más modestos, pues después de la reconquista de la Villa a los musulmanes en 1171 se construye un castillo, posiblemente sobre la fortaleza musulmana a modo de plaza fuerte que pudiera dar protección de cualquier ataque. Es entonces cuando se decide fundar una pequeña iglesia que hiciera de lugar de culto y que atendiera las necesidades de las gentes

que repoblaron y cristianizaron la nueva plaza y que era regida por un *plebano*, es decir, el sacerdote que estaba al frente de la cura de almas.

Será cuando se funde el marquesado de Mora, parejo al condado de Fuentes, pasando a manos de los Fernández de Heredia, que la villa sufra importantes cambios a su favor, empezando por la ampliación del castillo. A mediados del siglo XV el nuevo señor del castillo D. Juan Gil Fernández de Heredia, conde de Fuentes y marqués de Mora, suplicó al arzobispo de Zaragoza D. Dalmau Mur que concediera la dignidad de Colegiata a la iglesia de Mora, confirmada por Bula pontificia de Calixto III. El señor de Mora se comprometía a devolver a la iglesia de la villa los diezmos requeridos a la plebanía ya existente desde la reconquista. El arzobispo de Zaragoza atendió la petición y aprobó la erección de la Colegiata de Mora con el título de santa María mediante un decreto dado en Zaragoza el 20 de junio de 1454 decretando también la anexión de las rectorías de Cascante y Camarena a la iglesia de Mora¹⁸. Un concordato con la Santa Sede en 1851 puso fin a casi cuatro siglos de historia de la que fuera Insigne Colegiata de Santa María de la villa de Mora, que pasaba a convertirse en una parroquia dentro de la diócesis de Teruel.

El siglo XVIII será uno de los más importantes y esplendorosos en la historia de la Colegiata, donde convergerán importantes canónigos y priores que aumentarán su prestigio y riquezas. Pareja a la historia de la Colegiata, se encuentra la del convento de san Antonio de Padua de la villa de Mora, de reciente fundación y a penas poco más de un siglo de duración. Las pocas noticias que se han conservado referentes a dicho convento nos remiten al cronista franciscano Félix Vallés quien en su obra inédita *Nova et vetera*, nos dice de este convento que se edificó en el año 1615, como consta en un manuscrito

¹⁷ A modo de curiosidad D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León murió en Teverga el 20 de agosto de 1731, siendo enterrado en la Colegiata de la misma localidad. Se le conoce como una de las dos “momias de Teverga”.

¹⁸ TOMÁS LAGUÍA, C., “La insigne colegiata de santa María de Mora de Rubielos”, p. 17.

original, en el tomo 2, folio 113, del *Archivo de la Crónica del convento franciscano de Zaragoza*. El padre Hebrera añade el año 1615 como fecha de erección, en su *Crónica*, col. 4, n. 26. Blasco de Lanuza, sin embargo, en el tomo 2 folio 533 de su *Historia Eclesiástica*, dice que fue construido, para la Recolectión en el año 1614, pero no consta en los archivos de la orden recoleta que fuera instituido, por más que el P. Diego Murillo, en su *Historia de Zaragoza*, tratado 2, cap. 37, folio 312, dice que la familia Fernández de Heredia puso el castillo-palacio a la disposición de los Recoletos. Sin embargo, la historia es diferente pues consta que en 1614 don Juan Jorge Fernández de Heredia, conde de Fuentes y marqués de Mora cede su castillo-palacio de la villa de Mora para establecer en éste un convento de la advocación de san Francisco, hasta edificar un nuevo edificio conventual junto a la ermita y partida de san Agustín¹⁹, construcción que no se llevará a término²⁰. El nuevo convento se instaló en el antiguo castillo-palacio de los Fernández de Heredia, parece que los franciscanos no debieron hacer muchas reformas para adaptar el castillo a las nuevas necesidades de la comunidad conventual. La obra de mayor importancia será la construcción de la iglesia que lamentablemente no ha sobrevivido a los avatares e inclemencias del tiempo²¹. Algunos de los religiosos del siglo XVIII más eminentes de la comunidad, es el famoso predicador e historiador fray José Ventura Arauz, natural de Alcañiz, que ejerció como guardián del referido convento²².

Tanto la Insigne Colegiata de santa María como el convento de san Antonio de Mora, tuvieron una importante actividad durante mucho tiempo. En sus muros se acogió al ínclito fray Miguel Vicente Abad Zapater, natural de la

vecina localidad de Cabra de Mora donde nació el 13 de mayo de 1663, que vistió el hábito de san Pedro de Alcántara en 1686. En 1713, a los 50 años de edad, el General de Cataluña le da licencia para marchar al virreinato napolitano. Instalado en Nápoles residió en el convento de Santa Lucia del Monte en Nápoles, que desde 1669 estaba en manos de los reformados frailes de san Pedro de Alcántara. Durante su estancia napolitana debió de entrar en contacto con Antonio Sarnelli y comprar o encargar algunos de sus cuadros, en especial el de la Inmaculada concepción que se guarda en la catedral de Oviedo y el de la Colegiata de Mora. Miguel Abad regresó de Nápoles trayendo consigo innumerables obras de arte y reliquias así como una réplica de la Escala Santa de Letrán, que logra instalar en su pueblo de nacimiento Cabra de Mora, aunque conseguiría otros privilegios, algunos de los cuales se quedaron en la Colegiata de santa María de Mora. Tras su regreso de Nápoles estuvo instalado en el convento de san Antonio de Mora, cuya comunidad asistió al completo a sus funerales celebrados en Cabra de Mora en 1730²³.

4. VICISITUDES DE LA OBRA DE 1728.

El referido cuadro de Gennaro Sarnelli hallado en Mora de Rubielos y cuyo tema es de carácter religioso, está compuesto por tres figuras que recogen un momento de la infancia y educación de la virgen María en compañía de sus padres san Joaquín y Santa Ana. Desconocemos cual era la ubicación original del cuadro en el seno de la Colegiata de santa María de la villa de Mora. Sabemos que tras la guerra civil española éste y otros dos cuadros de época como son una “Inmaculada Concepción” y otro

19 ALEGRE GARCÉS, C., “Historia de Nuestra Señora del Espino o de la Vega”, p. 11.

20 ALMAGRO GORBEA, A., “El castillo de Mora de Rubielos solar de los Fernández de Heredia”, p. 56.

21 ALMAGRO GORBEA, A., “El castillo de Mora de Rubielos solar de los Fernández de Heredia”, p. 56.

22 MONZÓN ROYO, J., “Historia de Mora de Rubielos”. Mora de Rubielos, 1980, p. 141.

23 Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). “Noticias de la iglesia de N. Sra. i San Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761”, pp. 1- 80.

que representa “la imposición de la casulla de san Idelfonso”, fueron azarosamente salvados de la indiscriminada quema llevada a cabo por los miembros de la Columna de Hierro en 1936. Los tres cuadros tuvieron varias ubicaciones hasta acabar emplazados en el coro de la Colegial de donde fueron bajados en 2013. Es muy posible que el mencionado cuadro de Gennaro Sarnelli se encontrara en un lugar alto, muy probablemente en las bóvedas que hay sobre el coro y cuyo difícil acceso y el no haber llegado las llamas que asolaron el retablo mayor de la Colegial en 1936, pudieron salvarlo. Tras ser bajado el pasado mes de agosto de 2013 a petición de la comisión de cultura dirigida por el Dr. Daniel Benito, D. Senén González y Raúl Fco. Sebastián, descubrimos en la parte posterior la inconfundible firma de su autor y la fecha de realización: *Januarius Sarnelli 1728*. Firma idéntica al cuadro conservado en la catedral de Oviedo, que es de 1727 y cuyo anterior propietario era el obispo de Teruel D. Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León.

Esto nos puso en la pista de la que podía ser su procedencia y de su propietario original, que sin duda fue fray Miguel Abad Zapater, al que ya nos habíamos referido. En el archivo parroquial de Cabra de Mora, localidad natal de fray Miguel Abad, hemos encontrado un libro manuscrito titulado: *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, escrito por su sobrino-nieto, Miguel Enrique Abad y Lozano, donde se refleja una relación exacta de las reliquias, cuadros, ornamentos y otras obras de arte que trajo su tío desde Nápoles. Se recogen también noticias de otros cuadros tanto de Gennaro Sarnelli como de su maestro Paolo De Matteis que debieron permanecer en la iglesia y el santuario de la

Escala Santa de Cabra de Mora hasta la pasada guerra civil española donde debieron ser quemados. En el libro podemos leer de forma literal una coplilla referida a los cuadros que poseía la recién fundada iglesia de Cabra de Mora²⁴: *Tiene imágenes preciosas / con primores de pincel / de Sarnelli, Solimena / de Pablo de Maitei*.

En el referido documento, aparecen alusiones a los diversos donantes, tanto personas físicas como localidades a las que se regaló algunos de los valiosos presentes traídos desde Italia que incluyen la iglesia de Alfambra, Linares de Mora, Valdelineres, Alcalá de la Selva, el Vicario General de Teruel D. Pedro Vellogin así como la Colegiata de la villa de Rubielos de Mora²⁵. De forma significativa se alude a los ya referidos Valeriano Mezquita, el obispo de Teruel y el canónigo Miedes de la Colegial de Mora. En concreto se hace referencia a los diversos permisos que fray Miguel Abad tuvo que pedir al príncipe José de Nápoles para trasportar los cuadros adquiridos hasta Valencia²⁶. Otra alusión a los cuadros traídos desde Nápoles hasta Cabra de Mora, la encontramos cuando se refiere en el documento que los diversos cuadros guardados en las ermitas de N. Sra. de los Desamparados se lleven hasta la iglesia de la misma localidad²⁷. Se refiere con especial interés al cuadro de san Miguel Arcángel que debía presidir el altar. Para erigir la capilla de la Escala Santa de Cabra de Mora y dar culto público a las reliquias y demás dispensas pontificias concedidas *motu proprio* por el Papa Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730), era necesario los permisos del obispo de Teruel. La hipótesis que sostenemos es que el cuadro fue donado por Miguel Abad a la Colegiata de Mora, como también fue donado el otro cuadro al obispo de Teruel quien lo dejó en herencia a la catedral de Oviedo y otro probablemente al primer barón de la Pobedilla

²⁴ Archivo Parroquial Cabra de Mora. MIGUEL ENRIQUE ABAD i LOZANO (vicario de Cabra). (1761). *Noticias de la iglesia de N. Sra. i san Miguel del lugar de Cabra que a favor de los Successores empieza a escribir Enrique Abad vicario de ella a 16 julio 1761*, p. 72 (vuelta).

²⁵ *Ibid.*, pp. 68-69.

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Ibid.*, p. 35.

D. Valeriano Mezquita y Mínguez. Esto lo hemos comprobado cuando de manera explícita y literal su sobrino-nieto Miguel Enrique Abad escribe: *quiero insinuar lo que me dijo un Hombre grande, siendo, que lo regalaba al Illmo canónigo Miedes*²⁸. Un poco más adelante se refiere que tanto la Colegial de Mora, el obispo de Teruel y Valeriano Mezquita recibieron un relicario con su correspondiente reliquia²⁹. Todo ello evidencia la gratitud de Miguel Abad a sus benefactores y demuestra como el cuadro de Gennaro Sarnelli conservado en la catedral de Oviedo, fue entregado al obispo de Teruel y el que se ha encontrado en Mora de Rubielos del mismo autor napolitano, fue entregado a la Colegiata representada por el canónigo Miedes, como signo de gratitud por su ayuda incondicional.

5. LA OBRA DE GENARO SARNELLI

En una primera visualización se aprecia que es un lienzo y su técnica corresponde al óleo. Va con un marco de madera moldurado, posiblemente el original, y barnizado en tono oscuro. En el dorso lleva la firma del artista; en la que se puede leer el nombre del pintor y la fecha (Fig. 1 y 2). La obra se presenta en un estado de conservación aceptable ya que aunque presenta algún craquelado no ha perdido capa pictórica y los daños se encuentran en el marco.

A partir de este momento establecemos la metodología que se aplicará a la pintura. Primeramente realizaremos un acercamiento al artista como tal para conocer los aspectos importantes de su vida y que, posiblemente, influyan en su estilo. Seguidamente pasaremos a tratar el cuadro como tal mirando los aspectos formales de la obra. A continuación haremos un recorrido por las posibles influencias detectadas en la obra comparándola con otras. Por último trataremos el tema empleado y algún motivo por el cual se representó.



Fig. 1.- Educación de la Virgen.

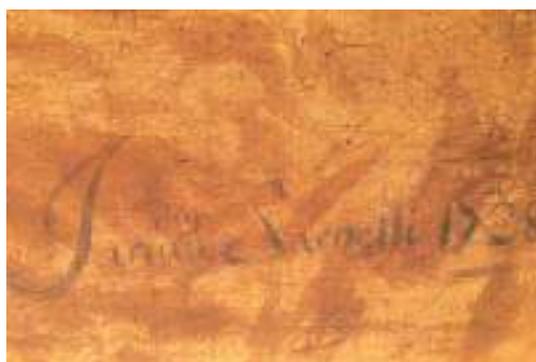


Fig. 2.- Reverso de la obra.

²⁸ *Ibid*, p. 52.

²⁹ *Ibid*, pp. 68-69.

Genaro Sarnelli influenciado por sus hermanos y por autores contemporáneos se forja un estilo propio basado en un clasicismo romano. Sus composiciones son simples con ausencia de elementos que puedan distraer la atención. Su paleta por otra parte no es extensa, ni rica; pero mediante veladuras y matices cromáticos consigue un resultado dulce y tierno patente en sus obras. Vivió 27 años y su obra ha sido recientemente hallada en varios sitios teniendo, hasta la fecha, cuatro cuadros atribuidos a este pintor incluyendo el recientemente descubierto en Mora de Rubielos³⁰.

Centrándonos en el lienzo de la educación de la Virgen María muestra dos espacios diferenciados. A la izquierda aparece San Joaquín y la Virgen y en el derecho Santa Ana. A simple vista parece que presente más peso el lado izquierdo del cuadro al presentar dos figuras; pero se compensa con el libro que sujeta Santa Ana y al que se dirigen la vista los dos personajes del lado izquierdo. La colocación de los mismos no es arbitraria; pues se establecen dos triángulos en el lienzo: un primer triángulo en las cabezas de los tres personajes y otro en el grupo de la Virgen, Santa Ana y el libro (Fig. 1).

El movimiento se aprecia en las actitudes de cada uno de ellos. San Joaquín está pendiente de lo que sucede; mientras que Santa Ana está muy atenta a lo que debe realizar su hija; pues aunque está señalando el libro está más pendiente de que la niña esté aprendiendo correctamente. La acción por tanto se centra en el libro que se acentúa mediante la paleta empleada. Corresponde a tonos pardos y marrones en todo el perímetro; pero en cuanto se acerca al libro la paleta se modifica y adquiere un tono más claro apareciendo azules y un blanco hueso para el libro. A pesar de ello se trata de una paleta austera y neutra. Esta acentuación también

queda patente en la forma de poner los planos, relegando a un tercer plano a San Joaquín, un segundo plano a Santa Ana que con su mano dirige la atención al primer plano que corresponde a María y el libro.

6. INFLUENCIA DETALLADA EN LA OBRA DE GENARO SARNELLI

Las influencias son los rasgos característicos de la obra de Sarnelli que están en la producción de otros artistas próximos al pintor o por admiración a otros. De entre ellos destacan: primeramente las de Paolo De Matteis como maestro suyo, seguidamente de sus hermanos Antonio y Francisco Sarnelli; que a pesar de ser discípulos del mismo maestro presentan rasgos parecidos, de José de Ribera y Luca Giordano como maestro De Matteis, seguramente por admiración.

Para realizar cada una de las influencias realizamos en primer lugar una biografía de cada uno de los artistas antes de ver los rasgos presentes en la obra de la Ex-colegiata de Santa María de Mora de Rubielos. Posteriormente pasaremos al rasgo heredado y su presencia en el cuadro comparándolo con otros del mismo autor. Por desgracia la comparación se usará los cuatro cuadros que se conocen de Genaro Sarnelli y no sus atribuciones.

Paolo de Matteis³¹ nació en Cilento, cerca de Nápoles, en 1662. Marcha a Roma para iniciar sus estudios de pintura y a su regreso en 1683 entra al taller de Luca Giordano donde estarán las características de su obra. Su producción está presente en varios países de Europa (Roma, París, España entre otros), debido a que es un artista viajero y a que se puso al servicio de muchas personas influyentes como en el caso de la Corte del Delfín en su estancia en París. La última etapa de su vida conocerá a Carlo

³⁰ Según Anchille della Ragione atribuye una colección mayor; pero en este artículo se toma como obra suya la obra que lleva su firma y la fecha en la que se realizó la obra.

³¹ TITO DALBONO, Carlo, "Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600 al principio del 1800", Volume 1, 1859, Naples, page 154.

Maratta que cambiará por completo la forma de realización de sus obras transformándolas en un clasicismo romano. Volverá a Nápoles donde será maestro y finalmente morirá en Nápoles.

Su pintura no es estática pues va cambiando dependiendo de la etapa de su vida ya que cada etapa encuentra algo nuevo que le lleva a modificar su forma de pintar. Hasta el final de su vida se caracterizaba por un empleo de tonos vivos y por el empleo de dotar a sus figuras de una expresión que va más allá de la propia figura representada acentuando la espiritualidad de la persona³². Sus composiciones son complicadas, llenas de personajes de formas complejas con el fin de dotarlas de todos los significados posibles. Del mismo modo la anatomía humana tiene un germen de Miguel Ángel heredado de su maestro Luca Giordano. A partir de que conoce a Maratta, sus obras toman un giro radical ya que se asimila el arte clasicista romano. Como dice Marco di Mauro en un artículo publicado en el 2013 al referirse a esta etapa final dice de ella que: *el pintor propuso un clasicismo dulce y elegante, de tiernos colores pasteles, sugiriendo una alternativa al clasicismo más destacado y solemne*³³.

La influencia que Sarnelli adopta de su maestro corresponde a su última etapa ya que la paleta que emplea corresponde a una paleta simple, acercándose bastante a los colores pastel como se aprecia en obra suya como es el cuadro de Nuestra Señora de la Concepción que emplea una gama cromática nacarado y transparente³⁴. Del mismo modo toma de su maestro los rostros de la Virgen como la Madonna del Rosario Mugnano de Nápoles en el que el rostro de la Virgen entronca con el de Santa Ana del cuadro de Sarnelli por la dulzura que muestran ambos rostros. Las facciones por otra parte también son semejantes a otras obras del artista como la citada previamente de Nuestra Señora de la Concepción.

Por otra parte la composición de los cuadros es bastante parecida; aunque más simplificada. Se aprecia en la comparativa de la Madonna citada con Madonna con Bambino e Santi de Sarnelli en el que la composición es la misma; un formato triangular en la que el vértice superior está reservada a la imagen sacra y los vértices inferiores se dejan para los donantes o los santos que acompañan a la figura religiosa.

Otra influencia notable la ejercen sus hermanos Antonio y Francisco. La familia Sarnelli fue una saga de pintores. Fueron cinco hermanos de los cuales cuatro se dedicaron a la pintura. El hermano mayor Ferdinando se dedicó a la banca. Todos los hermanos poseen características comunes y ello se debe a que tres de ellos fueron discípulos de Matteis con lo que ello conlleva. Sus obras son de carácter clasicista con lo que dan una gran delicadeza y dulzura tanto en el trazado de la pincelada como en las texturas sonrosadas del mismo modo que realiza Sariñena en sus obras. Sus composiciones muy estables basadas en pirámides, elementos resaltados mediante las actitudes de los personajes o poner las figuras en planos muy marcados usando nubes y celajes como punto de separación de ambientes. De sus hermanos, Genaro Sarnelli adoptará la paleta de color, sobretodo de Francisco ya que Antonio Sarnelli adopta una paleta más intensa y que en algún momento se sirve de los colores intensos de la pintura veneciana.

José de Ribera Nace en Xativa en 1591, se desconoce los primeros años de vida y las nociones de pintura. Casi toda su vida se quedó en Italia donde hizo su producción artística; pero siempre se sintió muy orgulloso de su procedencia y se ganó el apodo del españoletto³⁵. A la edad de 20 años aparecen sus primeras obras en Parma. Posteriormente se trasladará a Nápoles donde se establecerá hasta su muerte en 1652. Influida por Caravaggio su pintura presenta

³² PERALES PIQUERAS, Rosa: “Milagro de San Francisco Javier, Un lienzo de Paolo de Matteis”

³³ DI MAURO, Marco, “Inéditos y otras consideraciones sobre Paolo de Matteis, GIUSEPPE SIMONELLI, Lorenzo Rugi y otros seguidores de Luca Giordano”, Revista Quintana, N° 10. 2011.

³⁴ BARÓN THAIDIGSMAN, Javier y GONZÁLEZ SANTOS, Javier: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo*. p. 64.

³⁵ El diminutivo corresponde a la estatura que presenta José de Ribera.

unos marcadísimos contrastes tenebristas, con abundancia de negras sombras, suavizados en su madurez por la inclusión de un colorido y una luz estudiados de los maestros venecianos. Poseedora además de unas calidades tan cercanas al realismo que se hacen táctiles en telas y pieles, su obra se caracteriza por una fuerza sorprendente y un verismo que no omite ningún aspecto de la realidad, por más cruel o desagradable que sea. Genaro Sarnelli adopta de él la gama cromática, que viene heredada del ámbito de Caravaggio. Es una gama de colores pardos y sombras que se aprecian en la zona de San Joaquín. Es un tenebrismo matizado por la figura de Santa Ana y por el libro que le muestra.

Luca Giordano es un maestro de maestros y su obra tan extensa hace casi imposible la influencia en algún pintor posterior. Fue nombrado como el pintor que “fa presto” con lo que se ve la cantidad de obra que salía de sus talleres. La gran mayoría de iglesias napolitanas tienen alguna obra de este artista. Nace en 1632 en Nápoles, hijo de un mediocre pintor, se inició en el oficio bajo la dirección de su padre hasta pasar a recibir una formación pictórica más completa en el taller de José de Ribera, cuyo influjo es perceptible en sus obras iniciales. Su estilo cambió profundamente tras conocer las obras del Veronés, en Venecia, y las últimas realizaciones de Pietro Da Cortona, en Florencia y Roma, que lo hicieron orientarse hacia criterios más decorativos. Pintor sobre todo de frescos, con temas religiosos o mitológicos, Giordano desarrolló una intensa actividad, no sólo en Nápoles, sino también en otras ciudades de Italia y España, país este último donde trabajó durante la década de 1690, como pintor de la corte para el monarca Carlos II y donde se le conoció también con el nombre de Lucas Jordán. Muere en 1705 siendo influencia de muchos pintores, tanto extranjeros como españoles. Su pintura tiene una mezcla de muchos artistas importantes de Italia. La anatomía es una herencia de Miguel Ángel, la paleta y las composiciones complicadas de Venecia por su etapa en dicha zona. En los óleos presenta una pintura con escorzos violentos y una gran gama de colores.

Sarnelli no conoció a Luca Giordano en vida, su muerte fue en 1705; pero si su obra y a su discípulo Matties que adoptó partes de su arte; pero en Sarnelli vemos más claramente su influencia como son los rostros que es donde más se aprecia. En la familia de la Virgen de Luca Giordano se aprecia el rostro de Santa Ana es una copia del que realizará para el lienzo de Mora de Rubielos (Fig. 3 y 4) del mismo modo el rostro de San Joaquín.



Figs. 3 y 4.- Comparativa de los rostros de Santa Ana en la obra de Luca Giordano y Genaro Sarnelli.

7. TEMA DE LA OBRA DE GENARO SARNELLI

El tema que presenta el lienzo corresponde a la educación de la Virgen María. Éste ha sido representado por muchos artistas (Velázquez, Murillo, Goya, entre otros); pero se desconoce su procedencia. Pertenece a los evangelios apócrifos de la natividad, de entre ellos destacaremos el *Protoevangelio de Santiago* por ser el más empleado para la iconografía religiosa. Relata la concepción de la Virgen por San Joaquín y Santa Ana, su infancia, los desposorios con san José, nacimiento de Jesús y muerte de Zacarías. Tanto el *Protoevangelio de Santiago* como la leyenda áurea de Jacobo de la Vorágine³⁶ fueron los dos libros que más han ayudado a la divulgación de estos temas.

El motivo de su uso en la pintura es desde la edad media, en ellos aparece como una trinidad; pues Santa Ana se encuentra tras la Virgen, estableciendo una línea de pureza que concluirá en Cristo. Son representaciones que van reforzando la virginidad de la Virgen, así como marcar en todo momento la pureza. En el caso de María su pureza ha sido siempre motivo de estas representaciones. Pese a tratarse de textos apócrifos tiene un carácter apologético donde se quiere defender el honor de la Virgen María³⁷.

La educación de la Virgen como lo representan los artistas posteriores, Sarnelli entre ellos, no aparece en ninguno de los textos apócrifos; pero sí aparece velado, ya que es Santa Ana la que decide en todo momento lo que se debe realizar. Ella es la que toma las decisiones y no su marido. Pone doncellas en la habitación, da cosas puras a la niña, impide que salga de la habitación y no pise el suelo hasta que haya sido representada. En todos esos momentos es Santa Ana la que está pendiente de que esté en todo consagrada al Señor como ella misma dice en la contestación al anuncio del Ángel en el *Protoevangelio de Santiago*:

*“Vive al Señor, mi Dios, que, si llego a tener algún fruto de bendición, sea niño o niña, lo llevaré como ofrenda al Señor y estará a su servicio todos los días de su vida”*³⁸

Así se encomienda a esa tarea, hasta la presentación en el templo cuya educación corre a cargo de Dios. La figura de San Joaquín es la afirmación de la pureza de la misma ya que por el espíritu de Dios Ana concibe y el abrazo en la puerta dorada es el consentimiento de los dos a ser bendecidos por el amor de Dios.

CONCLUSIÓN

Llegados a este punto estamos en condiciones de extraer algunas conclusiones acerca de la obra perdida de Genaro Sarnelli que se encuentra en la Insigne Ex-Colegiata de santa María de Mora de Rubielos en Teruel.

En primer lugar podemos concluir en base a los documentos consultados que su antiguo propietario fue Miguel Vicente Abad Zapater y que formaba parte de la rica colección de obras de arte y reliquias que éste trajo desde Nápoles a tierras turolenses. Debe tratarse de uno de los muchos objetos que regaló a la Colegiata de Mora como agradecimiento a la labor que el canónigo Miedes y otros canónigos del Cabildo Colegial realizaron para que el obispo de Teruel Pedro Felipe Analso de Miranda y Ponce de León concediera las licencias eclesiásticas en la iglesia de la vecina población de Cabra de Mora, pueblo natal de Miguel Abad. Precisamente el obispo Analso de Miranda recibió de Miguel Abad un cuadro del mismo autor fechado en 1727, en señal de agradecimiento y que se encuentra actualmente en la catedral de Oviedo. Es probable que el cuadro de Mora se encontrara guardado o en un lugar poco accesible, lo que permitió que no ardiera pasto de las llamas en 1936.

³⁶ La obra de Jacobo fue muy importante en la Historia del Arte ya que gran parte de la iconografía occidental se basa en este libro. Para su realización se basa en el pseudo-evangelio de Mateo

³⁷ DE SANTOS OTRO, Aurelio: “Los Evangelios Apócrifos”, Madrid 1956, p. 139.

³⁸ *Protoevangelio de Santiago* capítulo IV versículo 1.

En segundo lugar, la obra se ubica en el último periodo de esplendor de la pintura napolitana, aunque no por ello deja de ser importante y rico. El siglo XVIII sigue siendo un momento fecundo para las artes en Nápoles, incluida la pintura napolitana que tenía importantes mecenas no solo en la corte sino de forma significativa en los múltiples y ricos conventos de la ciudad. La clientela más opulenta en esta etapa era la conventual y monástica, debido a las altas rentas y franquicia fiscal que percibían las órdenes religiosas. Esto encaja perfectamente con el perfil del mecenas Miguel Vicente Abad Zapater, que además de ostentar grandes cargos en la Roma de Benedicto XIII (Pietro Francesco Orsini 1649-1730), vive en el convento de santa Lucia del Monte de Nápoles. Las cuantiosas sumas de dinero percibidas por sus múltiples labores eclesiásticas como Consultor y Calificador del Santo oficio, le permiten amasar una gran fortuna y comprar gran cantidad de obras de arte que llevará consigo hasta su localidad natal en tierras de Teruel. Muchas de estas obras fueron ubicadas en Cabra de Mora, pero también a Mora, lamentablemente algunas de ellas se perdieron en la guerra civil que asoló la comarca de Gudar-Javalambre, otras fortuitamente se salvaron como el referido cuadro de Mora.

En tercer lugar, se ha demostrado que Genaro Sarnelli no fue un pintor más para la pintura napolitana del siglo XVIII, sino que su pintura presenta una serie de características estilísticas que dan personalidad a cada una de sus obras. Entre ellas se encuentran las influencias de grandes pintores, como es el caso De Matteis o Luca Giordano entre otros que dan la paleta cromática o las actitudes de la obra estudiada. También es el tema mariano, como unión de la virginidad y de la pureza de la Virgen así como de las fuentes apócrifas en las que se basa el pintor, seguramente mandado por el comitente, a la hora de realizarla.

Por último resaltar el hecho de ser, hasta la fecha, la cuarta obra firmada y por tanto atribuida a Genaro Sarnelli de la que no se tiene constancia hasta el momento. Muchos estudios realizados a través de los siglos XX y XXI han demostrado que la obra de esta saga de pintores no era de baja calidad. Por ello se pretende que no quede en el olvido y se restaure la obra, lo más pronto posible, para poder ver claramente todos los matices que presenta la obra de Genaro Sarnelli. Hipólito Taine en su *Filosofía del arte* afirma que: *un pueblo...pasa por muchas renovaciones y sin embargo, sigue siendo el mismo, no solo por la cantidad de las generaciones que lo componen sino por la persistencia del carácter que le ha formado*³⁹, pues *el genio de los maestros consiste en crear una estirpe*⁴⁰.

³⁹ TAINÉ, Hipólito. *Filosofía del arte*. Barcelona, 1946, p. 342.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 360.