

EN TORNO A LA VIDA Y OBRA DE BERNARDO MUNDINA MILALLAVE A PARTIR DEL VÍA CRUCIS DE LA ARCIPRESTAL DE VILA-REAL⁽¹⁾

En la Arciprestal de San Jaime de Vila-real (Castellón), se conserva la serie más representativa del pintor Bernardo Mundina Milallave. Se trata de catorce lienzos al óleo correspondientes al *Vía Crucis*, actualmente enmarcados en artísticos hierros de metal dorado con bombillas, de los que penden bolas de luz. Las pinturas están dispuestas en las pilastras de las naves laterales del templo siguiendo un orden cronológico, que se inicia en la pilastra contigua a la capilla de comunión y finaliza en la que está junto a la sacristía, disponiendo siete estaciones a cada lado. Esta obra ha sido la más citada⁽²⁾ de su producción pictórica por su extraordinaria elaboración y monumentales proporciones⁽³⁾ acordes con la magnitud del templo.

El único documento bibliográfico sobre ellos, ya que los archivísticos no se conservan, lo encontramos en Benito Traver⁽⁴⁾, al decir que "... sobre las pilastras de la pared hay catorce cuadros del *Vía Crucis*, que se deben al pincel de D. Bernardo Mundina, y fueron costeados por unas señoras devotas de esta población". Estos datos debió tomarlos del propio Mundina⁽⁵⁾, quien al hablar de la Arciprestal nos dice que "... otra de las mejoras que se han introducido en este templo, ha sido la colocación de los catorce cuadros de las estaciones del *Vía-Crucis*, pintados al óleo por un artista contemporáneo, y costeados por dos devotas de humilde posición, hijas de la misma villa. Estos cuadros de un metro de longitud y con su correspondiente marco dorado, fueron colocados el día 25 de febrero del corriente año, y sirven de gran adorno a este magnífico templo tan escaso en obras de pintura".

El *Vía Crucis* hay que datarlo, según Olucha⁽⁶⁾, entre 1885 y 1890, apoyándose seguramente en la posible estancia del pintor en esta ciudad en 1890, para volver a restaurar la fachada principal del Convento de San Pascual, con motivo del II Centenario, ya que en el manuscrito de sor Francisca Antonia Vives⁽⁷⁾ se alude a "un pintor de Onda", que borra la antigua imagen del medallón frontal de la iglesia y pinta otra sobre él. Este hecho, sin lugar a dudas, sería suficiente como para que le hiciesen encargos particulares como el del *Vía Crucis*. Pero estas fechas debemos cuestionarlas tras leer al mismo Mundina, quien nos dice que fueron colocados el "25 de febrero del corriente año", posiblemente el año al que se refiere sea 1873, fecha en la que los hermanos Rovira imprimen su libro, y la intervención en el Convento de San Pascual

debería entenderse como una consecuencia del éxito de los lienzos de la Arciprestal.

El tema de la interpretación dolorosa de la pasión y muerte de Jesús se manifestó rápidamente en las catorce estaciones del calvario, convirtiéndose éste en un elemento peculiar y significativo de los pueblos valencianos. El origen de esta devoción popular se remonta a la Edad Media ante la imposibilidad de visitar los Santos Lugares, que los cristianos tanto propulsaron desde los primeros tiempos de la cristiandad. Los franciscanos, custodios de los lugares de la pasión del Señor en Jerusalén desde

- (1) El autor quiere expresar su agradecimiento a Dña. Asunción Alejos, Dña. Victoria Bonet, D. Ferràn Olucha y D. Serafín Sorribes por su asesoramiento y generosidad mostrada a la hora de hacer posible el presente estudio.
- (2) MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: *Historia, geografía y estadística de la Provincia de Castellón*. Castellón, 1873; p. 635. SÁNCHEZ ADELL, José: *Guía de la Provincia de Castellón*. Castellón, 1965; p. 114. GASCÓ SIDRO, Antonio José: *Dos siglos de pintura castellanense*. (Tesis Doctoral. Universitat de Valencia). Valencia, 1973; p. 249. GASCÓ SIDRO, Antonio José: *I Mostra de pintura castellanenca*. Castellón, 1984; p. 88. FRANCESC CAMÚS, J. M.: "En un manuscrit de Sor Francisca Antonia Vivas. El patrimoni artístic al Convent de Sant Pasqual al segle XIX", *Exàgono*. Vila-real, n° 371 (en. - feb. 1984); p. 59-63. BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: "El *Vía Crucis* de l'Arxiprestal", *Exàgono*. Vila-real, n° 373 (mayo - jun. 1984); p. 23-25. GASCÓ SIDRO, Antonio José: "Los castellanenses", en *Entre dos siglos (Historia del Arte Valenciano*, t. 5), dir. y coord. por Vicente Aguilera Cerni. Valencia, 1987; p. 200-225. OLUCHA MONTINS, Ferràn: "A proposit de Bernat Mundina Milallave y un llenç adquirit per la Caixa Rural Nostra Senyora de l'Esperança d'Onda", *Miralcamp, Butlletí d'Estudis Onders*. Onda, n° 5 (jun. 1989); p. 47-55.
- (3) Los lienzos tienen unas dimensiones aproximadas de 70 x 100 cm. y no de 80 x 80 cm. que ha dado GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 249 y en (1987); p. 203, ya que les daría un formato cuadrangular, siendo este rectangular o apaisado.
- (4) TRAVER, Benito: *Historia de Villarreal*. Villarreal, 1909; p. 285.
- (5) MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: Op. cit. p. 635.
- (6) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.
- (7) FRANCESC CAMÚS, J. M.: Op. cit. p. 61 y 63.

1342, instituyeron la práctica del vía crucis para los fieles que no podían visitarlos, creando así un peregrinaje de sustitución, concretado en catorce pasos de la vía sacra. Su expansión por España se dió en el siglo XVIII, a cargo del franciscano P. Alonso de Vargas, quien trazó un completo itinerario en el Convento de Santa Catalina del Monte, irradiándose rápidamente esta devoción gracias a los privilegios que la Santa Sede otorgaba a esta comunidad religiosa, y a las indulgencias concedidas con su rezo, según las disposiciones de san Leonardo de Porto Mauricio, que lo hizo universal. En el caso villarrealense existe una antigua tradición⁽⁸⁾ consistente en una procesión desde el Convento de San Pascual hasta el Calvario, organizada por la Hermandad de los Terceros de San Francisco, la mañana del Viernes Santo, para rezar las estaciones del vía crucis, y en la cuarta estación reproducir el encuentro del Señor con su madre. Posiblemente esta práctica fue el detonante para que “*dos devotas de humilde posición*” encargaran los catorce lienzos con el fin de rezar en el interior del templo, con la pompa característica del culto villarrealense.

Los catorce lienzos están firmados, en el ángulo inferior derecho, bajo el termino “*B. Mundina*”⁽⁹⁾, tal como acostumbra hacer el que es considerado como “*el último pintor castellonense del siglo XIX*”⁽¹⁰⁾. Artista de corte y

formación académica, escasamente conocido y difícil de clasificar, cuya trayectoria pictórica tuvo una trascendencia fundamental en el devenir de la pintura romántica y costumbrista castellanense, aunque no dejó escuela, a decir por los fondos paisajísticos de singulares efectos lumínicos, y el carácter folklórico y casticista de sus cuadros, de los que apenas podemos realizar un catálogo completo, dadas las escasas obras que de él conservamos.

Sus apellidos resultan inciertos y muy confusos, a juzgar por los sucesivos biógrafos de artistas valencianos, quienes lo escriben de mil maneras distintas⁽¹¹⁾. Pero es a partir de los documentos consultados, cuando podemos afirmar, que su nombre correcto es Bernardo Mundina Milallave, si bien es en su primer apellido donde aún se produce alguna alteración, al sustituir la “*u*” por una “*o*”, como en la firma del cuadro de la Parroquial de San Juan Bautista de Artana⁽¹²⁾ y en los documentos hallados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Su año de nacimiento también ha sido foco de controversias, pues hay quienes lo han datado en 1825⁽¹³⁾, en 1829⁽¹⁴⁾, en 1839⁽¹⁵⁾ y hasta en 1859⁽¹⁶⁾. En la actualidad podemos afirmar que Mundina nació en Onda (Castellón) en 1827⁽¹⁷⁾. Si bien esta fecha no puede precisarse de manera absoluta, por haberse quemado los libros de registro

(8) TRAVER GARCÍA, Benito: Op. cit. p. 519.

(9) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23, considera que sólo uno de los cuadros está firmado.

(10) SARTHOU CARRERES, Carlos: “Provincia de Castellón”, en *Geografía General del Reino de Valencia*, dir. por F. Carreras Candi. Barcelona, s.a. (ed. facs. 1989); p. 243.

(11) BOIX, Vicente: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1877; p. 49 y BENEZIT, E: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, vol. 7. París, 1976; p. 608, lo nombran como B. Mundinas y Milallave. OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-1884 (ed. facs. 1975); p. 473, lo cita como B. Mundina y Milallave. ALCahalí, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897; p. 220, lo menciona como B. Mundines y Milollave. ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970; p. 245, recoge como nombre B. Mundina y Milollave. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 242, fija su nombre como B. Mundina Milallave, a la vez que considera que “*no podemos establecer la forma correcta —de sus apellidos— bajo el punto de vista genealógico, ya que el apellido no es levantino*”; y SASTRE, Luis: “Mundina Milallave, Bernardo”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. 6. Madrid, 1991; p. 302-303, definitivamente lo cita por su nombre correcto.

(12) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: “Un lienzo de Bernardo Mondina Milallave en la Iglesia Parroquial de Artana”, *Saitabi*. Valencia, t. 45, (1995); p. 109-116.

(13) RULL VILLAR, Baltasar: *Noticiero histórico de Onda*. Onda, 1967; p. 205.

(14) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit. , p. 112.

(15) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473; ALCahalí, Barón de: Op. cit. p. 220; OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 47; BENEZIT, E.: Op. cit. p. 608; y SASTRE, Luis: Op. cit. p. 302.

(16) NAVARRO MUÑOZ, Amparo y PÉREZ y PÉREZ, Desamparados: “Biografías de artistas castellanenses que estudiaron en la Escuela de San Carlos de Valencia”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, t. 30, (1954); p. 38.

(17) Esta fecha ha sido compartida por: *Exposición Homenaje. Fiestas de la Magdalena*. Castellón, Junta Central de Festejos de la Magdalena, 8-16 marzo, 1974. Castellón, 1974; s. p. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 243. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1984); p. 88. GASCÓ SIDRO, Antonio José: “Historia del Arte”, en *La Provincia de Castellón de la Plana. Tierras y Gentes*. Castellón, 1985; p. 435. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1987); p. 202. BAUTISTA y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 25.

de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de esta población, donde fue bautizado, si debe ser la más certera a decir por los datos recogidos en el índice de los *quinque libris*⁽¹⁸⁾, en los que aparece este año junto al nombre del pintor, a la vez que coincide con su defunción en 1903, a los setenta y seis años de edad.⁽¹⁹⁾

Sus padres se llamaban Bernardo y Ana María. Formaba parte de los ocho hijos que tuvo este matrimonio, debiendo ser Bernardo el primer hijo varón, a decir por la costumbre de bautizar al primer hijo con el nombre del padre. Desde un principio el joven Mundina se aficionó por la pintura, lo que le llevó a abandonar la profesión paterna de tintorero⁽²⁰⁾, y aprender a pintar con Joaquín Oliet Cruella⁽²¹⁾, quien desde 1833 se encontraba en Onda.⁽²²⁾ Éste se encargó de avivar en el muchacho su natural predisposición, especialmente con el ejemplo que le brindaban sus obras, dada la avanzada edad de Oliet, que fallecía en esa ciudad en 1849, a los setenta y cuatro años.⁽²³⁾ Su interés por esta disciplina le llevó a ampliar sus estudios en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde se matricula el 15 de octubre de 1855, a los 28 años de

edad.⁽²⁴⁾ Si bien no fue un alumno sobresaliente en sus estudios, como se desprende de los libros de matrículas y calificaciones⁽²⁵⁾, si se advierte un tenaz empeño en el estudio de la pintura y sobre todo del dibujo. En el curso 1855-1856 estudió Aritmética y Geometría; en 1856-1857 es alumno en las clases de Dibujo de figura, Dibujo lineal y de adorno, y Anatomía artística; en 1857-1858 se matricula en las clases de Perspectiva y Paisaje, Dibujo del antiguo, destacando en la representación de cabezas, Anatomía artística en su segundo curso y Teoría e Historia de las Bellas Artes, disciplinas que continuaría en el curso 1858-1859. Al terminar sus estudios, y dada su aplicación, fue nombrado profesor auxiliar de la Academia de San Carlos en 1861, permaneciendo en aquella plaza hasta 1867, año en que fue nombrado profesor de dibujo de la Casa de Beneficencia de Castellón, cargo que no llegó a desempeñar.⁽²⁶⁾

En 1868 se trasladó a Castellón, donde el 23 de marzo es nombrado profesor auxiliar de la clase de dibujo del Instituto de Enseñanza Media de Castellón⁽²⁷⁾, sito en el ex-Convento de Santa Clara. Esta plaza no era fija, y así

(18) Archivo Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Onda. Índice de los quinque libris, fol. 254.

(19) Archivo de la Parroquia de Santa María. Castellón. 1903, Libro de óbitos, libro XXVII, folio 28 vuelto, nº 303.

(20) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473.

(21) Joaquín Oliet Cruella (1775 -1849), pintor y académico de San Carlos, que decoró gran parte de las bóvedas de las iglesias de la provincia de Castellón, también realizó múltiples obras de caballete. En alguna de ellas recuerda a Camarón, pintor con el que se formó. GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 243.

(22) GASCÓ SIDRO, Antonio José: "Oliet, un fresquista castellonense en la agonía del barroco", *Millars*. Castellón, t. 4, 1977; p. 67-88.

(23) Fecha extraída de la inscripción en su sepultura: "Aquí yace / Don Joaquín Oliet, y Crue- / lla pintor académico de la de / San Carlos de Valencia mu- / rio en 27 de noble de 1849 / a los 74 años 21 día de su edad". HUGUET, Ramón: *Juan Bautista Carbó, pintor castellonense (1823-1880)*. Castellón, 1911; p. 10-12.

(24) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 244 considera que la única referencia de su paso por la Escuela de San Carlos es la nota ofrecida por Amparo Navarro Muñoz y Desamparados Pérez y Pérez, sin tener en cuenta la documentación del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la atracción que ejercía esta institución sobre los pintores castellonenses.

(25) A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia). Legajo 48. Libros de matrículas de los alumnos de la Academia de San Carlos correspondientes a los cursos 1855-1856; 1856-1857; 1857-1858; 1858-1859.

(26) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473.

(27) "A las clases de dibujo del Instituto eran tan numerosos los alumnos que acudían que, en el curso 1867 a 1868, fue necesario se agregara a esta enseñanza un Ayudante Auxiliar, siendo nombrado por el Director Sr. Llorca, previamente autorizado por el Rectorado, el distinguido discípulo de la Academia de Bellas Artes de San Carlos Don Bernardo Mundina Milallave en Marzo de 1868. Al fallecer el catedrático Sr. Martí Mallol en Diciembre de 1869, el Claustro nombró Auxiliar de Dibujo, a Don Pascual Valles y Riba, que cesó en Octubre de 1874 por ausentarse de Castellón, ocupando su vacante de Auxiliar de la cátedra de Dibujo Don Bernardo Mundina y Milallave, designado por el Claustro y que ya había sido Ayudante con anterioridad; magnífico profesor de Dibujo, se hizo veterano en esta enseñanza en la que se distinguió por la minuciosa corrección y examen que hacía de los trabajos de sus discípulos, a los que cariñosamente alentaba siempre. Cesó en su cargo de auxiliar interino en Septiembre de 1888, en que tomó posesión de la Cátedra de Dibujo Don Eduardo Laforet y Alfaro..." *I Centenario del Instituto de Castellón 1846-1946*. Castellón, 1946; p. 36. OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 54.

en un primer momento ocupó este cargo hasta 1870, regresando nuevamente en 1874 hasta 1888⁽²⁸⁾. Esta inestable situación le llevó a opositar a la plaza de catedrático⁽²⁹⁾, por lo que viajó a Madrid, aprovechando esta estancia para ver museos y conocer otros ambientes artísticos. Desgraciadamente no logró aprobar los ejercicios, por lo que no volvería a presentarse.

El 19 de agosto de 1868 se casó con Vicenta Carreras Mullade, en la Parroquia de Santa María de Castellón⁽³⁰⁾, fijando su residencia en la calle Mayor, número 108, que era propiedad de su esposa. De este matrimonio nacerían dos hijos y otras tantas hijas. La primera fue Consuelo, el 1 de diciembre de 1869, que desgraciadamente murió a los tres años, al igual que su hermano Leopoldo, nacido el 21 de julio de 1871. Su tercer hijo nació el 5 de marzo

de 1874, y fue bautizado con el nombre de Bernardo Vicente Emeterio, y la segunda hija, llamada Vicenta, el 5 de septiembre de 1877. Será en este domicilio familiar donde abrió una academia particular de pintura, a la que concurren entre otros: Ramón Segarra Cardona, Vicente Valentín Mecho, Vicente Cortes Benedito, Enrique Nebot Almela y Rogelio Lafayas.⁽³¹⁾

Definitivamente se asentó en esta ciudad, en la que pasó el resto de su vida hasta fallecer el 6 de julio de 1903⁽³²⁾, a los 76 años de edad, celebrándose el entierro al día siguiente al que asistieron las principales autoridades de Castellón.⁽³³⁾

Realizó muchas obras, siendo algunas de ellas expuestas en certámenes públicos⁽³⁴⁾, como las que presentó a la "Exposición regional de productos artísticos, agrícolas e

(28) "En los bajos del viejo convento, con entrada por la calle de las Monjas, se hallaba el departamento destinado a la clase de Dibujo. De matrícula libre y gratuita esa enseñanza a la que se dedicaban muchos alumnos, especialmente artesanos, a lo que prestaba facilidad la hora del atardecer en que el local se hallaba abierto a los matriculados. Con gusto asistí a recibir las lecciones de D. Bernardo Mundina que era el profesor, a la sazón, de aquella variedad de discípulos que se extendía a todos los grados de la artística enseñanza, desde la copia elemental de ojos, narices y orejas, hasta la reproducción de bustos y estatuas sin olvidar a los que se dedicaban al paisaje y a temas de adorno usando la plumilla mojada en tinta china. El veterano maestro se acercaba sucesivamente a cada alumno y observaba y corregía sus trabajos acompañando su observación de cariñosas frases de aliento". COTRINA, José: "Del 87 al 90: Al margen de un centenario", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, t. 23, (en.- feb. 1947); p. 128-136. OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op.cit. p. 54.

(29) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 247.

(30) "Miércoles, diecinueve de agosto de 1868, en la Iglesia Parroquial de la ciudadde Castellón de la Plana, Obispado de Tortosa, yo Don José Dotres, Presbítero, Licentia Parrochi, con arreglo a las Reales Ordenes y previo lo dispuesto por el Sagrado Concilio de Trento, dispone in facie ecclesiae por palabras de presente, que hacen legítimo matrimonio a Don Bernardo Mundina Milallave, soltero, de treinta y nueve años de edad, hijo de Don Bernardo y Doña Mariana, naturales de Onda, con Doña Vicenta Carreras, soltera, de treinta y un años de edad, hija legítima de Don Felix y de Doña Vicenta Mullalade, natural de esta de Villarreal, y vecinos de esta ciudad. Fueron testigos Vicente Miralles y José Plasencia. (Firmado y rubricado) José Dotres Pbro". Archivo Parroquial de Santa María. Castellón. 1868. Libro de registros matrimoniales, libro XV, folio 136. La edad de Mundina aparecida en el documento debe ser cuestionada, ya que debería tener 41 años y no 39 como dice, pues no coincide con su fecha de nacimiento y defunción

(31) NAVARRO MUÑOZ, Amparo y PÉREZ Y PÉREZ, Desamparados: Op. cit. p. 38.

(32) "En la Iglesia parroquial de Castellón de la Plana, Obispado de Tortosa. Día siete de julio de mil novecientos tres, D. Eduardo Soriano, pbro. coadjutor de ella, manda dar sepultura eclesiástica en el cementerio publico al cadáver de D. Bernardo Mundina, natural de Onda, casado con D^a. Vicenta Carreras Mullade, hijo de D. Bernardo y de D^a Ana María Milallave. Recibió los Santos Sacramentos y murió ayer a los setenta y un años de edad, calle Mayor n^o 108. (Firmado y rubricado) Eduardo Soriano, Pbro". Archivo Parroquial de Santa María. Castellón. 1903. Libro de registro de óbitos, Libro XXVII, folio 208 vlt^o., n^o 303.

(33) "... Desfilaban primero gran número de pobres y asilados; seguía luego el clero de Santa María y a hombros de discípulos y criados del finado, seguía a continuación el cadáver del pobre don Bernardo, encerrado en magnífica caja de la que pendían seis cintas llevadas por los distinguidos jóvenes don Carlos Sánz y don Leandro Alleza; don Manuel Carbó y don Octavio Ballester y don Luis Tena y don Wenley Montoya. Presidían el duelo los presbíteros señores Vizcarro y Pascual; el general gobernador militar de la provincia, don Juan Manrique de Lara; don Ricardo Carreras y don Jaime Bellver. Largo y distinguido cortejo acompañaba al cadáver y por último cerraban el paso de la fúnebre comitiva la carroza mortuoria y varios carruajes de respeto...". *Heraldo de Castellón*. Castellón, 7 jul. 1903.

(34) Según GASCÓ SIDRO, Antonio José "no tenemos noticia de que concurriera a ningún certamen de pintura" (Op. cit. (1973); p. 249), así como que "nunca expuso a decir por los testimonios de sus familiares" (Op. cit. (1973); p. 251), y en opinión de OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p.50 "Mundina no era un artista de exposiciones". En ambos casos se obvia la cita de OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 473, recogida más tarde por SASTRE, Luis: Op. cit. p. 303, de su concurrencia a la "Exposición regional de Valencia", aunque estos no especifican a que exposición regional se presentó, ni si fue por iniciativa propia o si sólo se presentaron sus obras.

industriales”, organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en mayo de 1867⁽³⁵⁾, con motivo del II Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados, en los locales del ex-Convento de San Juan de Ribera. Mundina, que en esas fechas aún vivía en Valencia, en la “calle Bonaire, nº 29 y 31, 4ª”, se inscribió como “pintor de historia”⁽³⁶⁾, por primera vez el 20 de marzo de 1867⁽³⁷⁾, figurando como procedente del “pueblo de Onda, partido de Villarreal y provincia de Castellón”, y por segunda el 17 de abril del mismo año, pero esta vez como concurrente de Valencia. Participó en el grupo quinto, que era el dedicado a las obras de arte, presentando un total de diez pinturas al óleo: “Una Virgen contemplando al niño Jesús dormido, obra original”; “Una gitana diciendo la buenaventura a unos labradores de la provincia de Castellón”; “Una librería”; “Un bodegón, que representa un banco de cocina con una liebre y varios objetos de una dispensa”; “Un bodegón de pescados”; “Un bodegón de pájaros”; “Un bodegón de un plato de salchicha y accesorios”; “Frutero de nueces, pasas y una manzana”; “Un abanico, cuya tela es de seda y reproduce El Pasma de Sicilia, aumentado de figuras que ascienden a más de cuarenta y son pintados a la aguada, llenando la tela un paisaje en el que se ve Jerusalén y el monte Calvario”, obra notable por su ejemplar reproducción miniaturística del célebre cuadro⁽³⁸⁾, y “Un retrato a lápiz granido”. En cuanto al espacio necesario sobre la pared, puntualiza: “3 cuadros de 9 decim por 7; 4 cuadros de 4 decim por 3; 1 cuadro de 14 decim por 11; 1 cuadro de 5 decim longitud por 4; y 1 cuadro de 6 decim por 5”. Pese al gran número de obras presentadas no consiguió figurar en la relación de expositores propuestos para ser premiados con las medallas de oro, plata, cobre⁽³⁹⁾ o en la mención honorífica⁽⁴⁰⁾, lo que seguramente frustraría sus aspiraciones de gloria, y motivaría el que no se volviese a presentar a la exposición de 1883⁽⁴¹⁾, al tiempo que precipitaría su marcha de Valencia y su traslado a Castellón en espera de mejores triunfos.

Su producción pictórica se circunscribe a encargos directos de una clientela reducida a amigos y admiradores, siendo sus temas preferidos los bodegones y fruteros, atendiendo al gusto burgués de tener una obra pictórica en su casa. Muchos de ellos se encuentran en colecciones particulares como la de la Viuda de Martín y la del Marqués de Viyel, y de los que podemos destacar el que figuró en la I Mostra de Pintura Castellonense, como obra mas representativa del artista a la hora de ser reproducida en las publicaciones. También pintó un sin número de retratos, como el de Isabel II para las Casas Consistoriales del Puig, y costumbres y personajes populares de la región, ataviados con la indumentaria de la época y arropados

por fantásticos paisajes, así como un cuadro alegórico de la revolución de 1868, destinado a la Diputación Provincial de Castellón.

Pero es su profundo carácter religioso el que triunfa en los numerosos cuadros de esta temática. En ellos aún pervive el barroquismo de finales del siglo XVIII junto a un supuesto nazarenismo, basado en el intento de dar a su pintura una nueva base religiosa, que debía ser reflexiva, fiel y sensible a lo representado, y sobre todo no buscar ninguna habilidad en la ejecución que dificultase su comprensión. Podemos destacar, al igual que hizo Ossorio⁽⁴²⁾, *La degollación de san Juan Bautista*, para la Parroquial

(35) *Exposición regional de productos artísticos, agrícolas e industriales, que en celebridad del II Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados celebra la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en el mes de mayo de 1867*. Valencia, 1867.

(36) No es extraño que Mundina se calificase como “pintor de historia”, dada la gran consideración social que en el siglo XIX tenía este género, así como el hecho de verse forzado, por las enseñanzas académicas y por los dictámenes oficiales de las exposiciones de bellas artes, a utilizar este calificativo si se aspiraba a lograr un galardón o conseguir una beca.

(37) A.R.S.E.A.P.V. (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia). 1867, C-174, IX. Exposición Regional, nº 11. Relación de expositores. Se trata de dos hojas impresas y sueltas, según el modelo establecido, dirigidas al Sr. Secretario de la Comisión ejecutiva de la Exposición Regional de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, con las que Mundina se inscribe al certamen haciendo constar su procedencia, profesión y domicilio, una relación de las pinturas y sus precios correspondientes, así como el espacio que necesita.

(38) En esta época era frecuente que en los países de los abanicos se reprodujeran lienzos de los grandes pintores, tal como considera ALMELA MENGOT, Vicente: *Los abanicos de Valencia*. Valencia, 1943; p. 10.

(39) A.R.S.E.A.P.V. 1867, C-173, IX. Exposición Regional, nº 8. Relación de expositores propuestos para premio.

(40) A.R.S.E.A.P.V. 1867, C-173, IX. Exposición Regional, nº 6. Lista de expositores premiados, y en *Exposición regional de Valencia. Lista de los expositores (sic) premiados por la Sociedad Económica de Amigos del País en la sesión pública de 1867*. Valencia, 1867.

(41) *Exposición regional (del) año 1883. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia. Catálogo General*. Valencia, 1883.

(42) OSSORIO Y BERNARD, Manuel: Op. cit. p.473-474.

de Artana⁽⁴³⁾; *La Divina Pastora*, para Artesa; la *Trinidad* y *Nuestra Señora del Carmen*, para Alcora; una *Anunciación*, para la iglesia de Hellín; la *Ultima Cena*, *El Salvador*, *San Antonio Abad*, una *Custodia*, para Onda y un *Llanto ante Cristo muerto* para su ermitorio⁽⁴⁴⁾; un *Salvador*, para el tabernáculo de la iglesia parroquial de Ribesalbes; una *Asunción de Nuestra Señora*, para Sueca; una *Trinidad*, para Vall de Uxó; una *Custodia*, la *Aurora*, la *Inmaculada Concepción* y un *Vía Crucis* para Villarreal; un *San Antonio Abad* y *San Roque*, para Vistabella; en 1889 una *Dolorosa* y un *Cristo* para las capillas góticas del callejón del Ecce Homo de Castellón⁽⁴⁵⁾; y la *Romería al Desierto de las Palmas* en Valencia.⁽⁴⁶⁾ De 1874 es su *Autorretrato*, hoy en colección particular, obra que formó parte de la exposición que organizó, en 1947, la Junta Central de Festejos de la Magdalena.

Su pintura resulta poco imaginativa y recurrente, dada su escasa capacidad creativa, ya que se limita a tomar prestados exitosos modelos de la pintura valenciana, que había visto en museos e iglesias durante su estancia en Valencia, o a la frecuente copia de estampas.⁽⁴⁷⁾ Estas fuentes de inspiración, que en sí son frecuentes en numerosos artistas, en el caso de Mundina se convierten en una constante casi absoluta de su penosa capacidad de modificar o inventar de nuevo a partir de ellas. Su pintura hay que encuadrarla en un marco de transición del neoclasicismo tardío de corte academicista al naciente romanticismo, que triunfa hacia 1840. Pero será al adoctrinamiento inicial de Oliet al que Mundina se sienta ligado durante toda su producción pictórica. En sus obras se aprecia un cierto poso de neoclásica compostura, acentuada por los encargos de una burguesía aún embaucada del espíritu conservador del último barroco academicista. Hay que destacar la elegancia con que ejecuta sus irreales paisajes, en los que abundan los detalles, al igual que en sus naturalezas muertas, en las que hace alarde de su magistral destreza para el dibujo.

Pero su carácter de hombre modesto y culto, no sólo le llevó a practicar el arte de la pintura, sino también al cultivo de la actividad literaria en diversas colaboraciones para la *Revista de Castellón*⁽⁴⁸⁾ y la publicación de tres libros: *Historia, Geografía y Estadística en la Provincia de Castellón*, publicado en Castellón, en 1873, que le llevó un año viajando por la provincia a fin de recopilar cuantos datos históricos, sociales, artísticos, religiosos, etc. encontraba sobre sus pueblos, convirtiéndose en una obra capital para el estudio de las distintas comarcas y localidades; *Tratado elemental y método de dibujo lineal y de geometría práctica, con nociones del dibujo arquitectónico, de figura, de adorno, del heráldico y del topográfico*, editado en Castellón, en 1882, por la imprenta

de los hermanos Rovira, y que es una cartilla de dibujos destinada a los artistas; y *Reseña Histórica de la Milagrosa Imagen del Salvador venerada en su ermita situada en el termino de la villa de Onda, ampliada con algunas reflexiones sobre la vida del Salvador del mundo, de su doctrina y de la sociedad*, esta vez publicado en Valencia, en 1884, comentario religioso más que histórico de la imagen.⁽⁴⁹⁾

Como ya hemos visto, destacó sobre todo en la pintura religiosa como la que nos ocupa. En ésta opta por un esquema compositivo tradicional, en cuya distribución espacial pervive el criterio clásico de colocar en el centro

(43) CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit. p. 109-116. También en el Museo Parroquial de dicha población existe un lienzo de Cristo crucificado con ángeles, que pese a no estar firmado, por su factura y similitudes formales respecto a otras obras de Mundina, podemos atribuirlo a la mano de este artista.

(44) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.

(45) GASCÓ SIDRO, Antonio José: Op. cit. (1973); p. 249, aunque OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50, considera que se trató de una restauración de esos lienzos basándose en el artículo de *La Juventud*, nº 68 (14 abr. 1889); p. 4.

(46) OLUCHA MONTINS, Ferràn: Op. cit. p. 50.

(47) Un ejemplo evidente de sus fuentes de inspiración lo encontramos en la obra *La degollación de san Juan Bautista* para el altar mayor de la parroquial de Artana, en la que tiene por modelos *El martirio de san Bartolomé*, obra del taller de Jerónimo Jacinto de Espinosa, actualmente en la Parroquia de San Andrés de Valencia, y el grabado de la *Degollación de san Juan* de Francisco Rainaldi. CATALÁN MARTÍ, José Ignacio: Op. cit. p. 114.

(48) "Biografía de Juan de Juanes, pintor valenciano", *Revista de Castellón. Castellón*, año 2, nº 6 (15 marzo, 1882); p. 89-91, artículo continuado en la misma revista, año 2, nº 7 (1 abr. 1882); p. 105-107, en los que hace un bosquejo biográfico del pintor permitiéndose algunos comentarios sobre su estilo artístico. "Origen del arte, su definición y división", *Revista de Castellón. Castellón*, año 3, nº 54 (15 marzo 1883); p. 84-86, en el que desde un punto de vista filosófico aborda el tema de la belleza artística y como se manifiesta en las principales disciplinas del arte: la arquitectura, la escultura, la pintura y la música. "Tres grandes periodos del arte, sus condiciones necesarias y su importancia y utilidad", *Revista de Castellón. Castellón*, año 3, nº 56 (15 abr. 1883); p. 118-119, en el que estudia los grandes periodos del arte, a saber: el oriental, el clásico de Grecia y el actual, que califica como romántico.

(49) VARONA Y GIL, J. E.: "Recull d'estudis històrics Onders", *Bulletí del Centre d'Estudis Municipal d'Onda*. Onda, nº 1 (oct. 1988); p. 186-187

la figura de Cristo formando un eje, que ordena los grupos de personajes que conforman las escenas. Este sistema de representación no resulta extraño, si tenemos en cuenta que la Academia de San Carlos impuso una serie de cánones, que se seguían con absoluta precisión, en la enseñanza de las técnicas pictóricas y en la forma de abordar los temas. Pese a estos postulados sus producciones religiosas resultan poco convincentes y carentes de misticismo y piedad, pues al final el cuadro religioso se iba a valorar más por su capacidad estética que por su función espiritual.⁽⁵⁰⁾ La única solución era recurrir a la pintura barroca como fuente de inspiración, con el fin de tomar prestados sus modelos.

Las representaciones iconográficas sobre el vía crucis son constantes y ofrecen escasas variaciones.⁽⁵¹⁾ Mundina tomó por modelo las láminas del *Vía Crucis* dibujado por José Camarón y Boronat y grabado al buril por Vicente Capilla⁽⁵²⁾ (Véase apéndice I), que ilustraban las páginas del devocionario titulado "*Hacesillo de mirra recogido en el Monte Calvario...*", reeditado en Valencia, en 1884.⁽⁵³⁾ No se conoce ningún documento sobre la ejecución de

estos grabados (ca. 1785-1795), y las únicas referencias se reducen a los comentarios de Ossorio⁽⁵⁴⁾, Viñaza⁽⁵⁵⁾, Sanchis⁽⁵⁶⁾, Páez⁽⁵⁷⁾ y Llorens.⁽⁵⁸⁾ Lo que si es evidente que, por su composición y factura, debieron gozar de un enorme éxito entre el público, a decir por la multitud de paneles cerámicos de calvarios que los tuvieron por modelo.⁽⁵⁹⁾

Mundina se limita a copiar fielmente el grupo principal de cada estampa, prescindiendo en algunos casos de los segundos planos grabados. La reproducción que hace es ecléctica y convencional, basada en tomar figuras de esta o aquella estación para crear unas abigarradas escenas acordes con el gusto neoclásico. En las tres primeras estaciones se muestra mucho más creativo, ambientando los personajes en unos decorados irreales, que recuerdan las escenografías teatrales tan en boga en la época, al tiempo que aumenta el número de figuras, mientras que a partir de la cuarta se le ve mucho más sujeto a las estampas que tiene por modelo.

La primera estación, en opinión de Bautista⁽⁶⁰⁾, es la mejor de la serie por la "*variedad y armonía en la ordenación de la composición y el tratamiento de actitudes y*

(50) Álvarez Lopera considera que "*los artistas han podido triunfar como dibujantes y coloristas, menos como pintores religiosos, pues a todos ha faltado lo esencial, aun poseyéndolo todo hasta el genio, les ha faltado la fe*". ÁLVAREZ LOPERA, José: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, t. 1, nº 1, 1988; p. 81-120.

(51) TRENS, Manuel: *El hijo del hombre, Jesucristo a través del arte español*. Barcelona, 1956; p. 101 y ss.

(52) En la primera estación aparecen los autores, a la izquierda "*J. Camarón lo dib.*", y a la derecha "*Vte. Capilla lo gb.*", dejando para el resto de la serie las iniciales de sus nombres "*J. C.*" y "*V. C.*".

(53) El título y fecha del devocionario está tomado de FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Grabadores valencianos S. XVII - XVIII*. Alcira, 1986; quien no da más datos al respecto, pero debemos suponer que se trata de una reedición actualizada de la obra de Fr. Francisco o Narciso Galindo titulada *Hazecillo (sic) de saludable mirra y ejercicios dolorosos, para las nobles señoras, de la ilustre Congregación de la Virgen Santísima de los Dolores, en el Convento de sus Siervos del Buen Sucesso de Barcelona*, publicada en Barcelona, en 1690, según los datos que ofrece PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero Hispanoamericano*, t. 6. Barcelona, 1923-1927; p. 25, nº 96801 y nº 96825.

(54) Al hablar de José Camarón dice: "*Otras de las Estaciones del devoto ejercicio de la Vía Sacra...*", y cuando se refiere a Vicente Capilla dice: "*Son de su mano la colección de láminas que representan las Estaciones del devoto ejercicio de la Vía Sacra, por dibujo de Camarón*". OSSORIO Y

BERNARD, Manuel: Op. cit. p. 120 y 127 respectivamente.

(55) Habla de "*un Vía Crucis por dibujos de Camarón*". VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-94; p. 98.

(56) "*Dibujo además un Vía Crucis*". SANCHIS GUARNER, Manuel: "D. José Camarón y Boronat, un buen pintor del siglo XVIII. Notas para su biografía", *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia, 1930-32; p. 203-241.

(57) PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles*, t. 1. Madrid, 1981; p. 196. Al hablar de la producción de Vicente Capilla dice: "*Colección de láminas que representan las estaciones del devoto ejercicio de la vía sacra por dibujos de Camarón*".

(58) "*Otras de sus obras destacadas fueron las estampas del Devoto ejercicio de la vía sacra según dibujos de José Camarón, pintor este con el que Vicente Capilla también colaboro en repetidas ocasiones*". LLORENS HERRERO, Margarita: "Aportación a la obra del grabador Vicente Capilla", *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1981; p. 80-86.

(59) Un ejemplo lo podemos ver en: "*El encuentro de Jesús con su madre*", cuarta estación del antiguo Calvario de Artana. (Museo Parroquial, nº XV-2); y en "*Tercera caída de Jesús*" y "*Jesús es despojado de sus vestiduras*", novena y décima estación respectivamente. (Museo de Bellas Artes de Castellón, nº 2445 y nº 2446). Ambos paneles pertenecientes al siglo XIX, aunque de fábricas distintas, Onda y Valencia correspondientemente.

(60) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23.



1.ª Estación

lucos". Representa el momento de la *flagelación* (Mt. 27,26). Jesús atado de espaldas a la columna recibe los golpes de tres verdugos dispuestos en semicírculo, generando una escena dinámica, deudora de Francisco Ribalta y Guido Reni en obras de idéntico tema. Amplía la composición inicial de la lámina con la ambientación arquitectónica de un pórtico clásico, de orden jónico, no canónico, en el que comete graves errores de proporción y perspectiva; y con el incremento del número de personajes, a la izquierda, uno arrodillado y de espaldas a nosotros, y a la derecha, un pequeño grupo, que se asoma para contemplar el suplicio. De este grupo destaca José de Arimatea, miembro ilustre del Sanedrín y discípulo oculto de Jesús, representado como un anciano venerable, tomado del séptimo paso, y que veremos de nuevo en la quinta, octava, novena, décimo tercera y décimo cuarta estación.



2.ª Estación

Jesús carga con la cruz camino del Calvario (Jn. 19,17) es el tema del segundo cuadro. Copia del grabado el grupo de Cristo, que es representado a la manera tradicional. Recrea una hipotética calle de Jerusalén, con edificios alarmantemente desproporcionados, como el pórtico columnario de la derecha que presenta múltiples y contradictorias líneas de fuga. El pensativo centurión de la izquierda, tomado del décimo paso, el grupo de soldados, y la duplicación de la cabeza del hombre que tira de la cruz, al que sólo cambia el color del pelo, vienen a ampliar el número de figuras.



3.ª Estación

En la tercera estación *Jesús cae por primera vez* a las puertas de una Jerusalén amurallada. En este lienzo se muestra más creativo, y menos sujeto a la estampa, si bien el Nazareno y quien le ayuda están sacados de ella. Esto puede deberse a que el pasaje no está consignado en los Evangelios, pero sí es admitido por la iglesia como tradición, lo cual permite al pintor tomarse más libertades a la hora de componer, pues no está sujeto a un texto literario. Aumenta considerablemente el número de soldados, creando una composición abigarrada y desequilibrada. De nuevo retoma personajes de otras estaciones como el soldado a caballo, procedente de la nona, y el grupo de María y san Juan de la duodécima, si bien no se explica la presencia de estos ya que es el tema del siguiente lienzo. Al fondo, a la derecha, se vislumbra el monte Calvario con las cruces preparadas, cuyos efectos lumínicos recuerdan a los "nazarenos", mientras el tortuoso camino que nos conduce a él nos evoca a los calvarios flamencos.

A partir de la cuarta estación se limita a trasladar al lienzo las imágenes grabadas, modificándolas con personajes secundarios o pequeños cambios en la ubicación de los objetos. Así el emotivo *encuentro con su madre* del



4.ª Estación



6.ª Estación



5.ª Estación



7.ª Estación

cuarto pasaje no presenta ninguna variación en las figuras, pese a que el tema le era familiar por el *Pasmo de Sicilia*, de Rafael, que había reproducido en el país de un abanico. Tan sólo introduce, a la derecha, un fondo de paisaje urbano, fantástico e irreal, rememorando las urbes de las pinturas de Joan de Joanes, pintor por el que siente gran admiración.⁽⁶¹⁾ Lo mismo sucede en el quinto paso, donde *Simón de Cirene ayuda a Jesús a portar la cruz* (Lc. 23,26), pero sus descomunales proporciones obligan a que este se abrace a uno de los brazos, mientras el Cirineo la coge por el vertical, incurriendo en el mismo defecto que el dibujante. El segundo plano de la lámina es sustituido por el anciano venerable y un soldado. Es curioso como a partir de esta estación cambia la dirección de Jesucristo, que ahora avanza hacia la derecha.

También en la sexta estación se somete al modelo. Representa *el encuentro con la Verónica*. Este tema no

aparece en los Evangelios, pero se fundamenta en la tradición piadosa de la mujer que se acomiadó del estado lastimoso de Jesús, y se quitó el velo de su cabeza para enjugar su rostro, quedando la divina imagen impresa en él. De ahí que a esta mujer la llamen Verónica, palabra formada por los términos "vera" e "icon", que significan verdadera imagen. Fiel a esta tradición pinta a la mujer con los cabellos descubiertos y el paño en sus manos para limpiar el rostro de Cristo. La copia de la lámina es absoluta, y sólo añade un soldado con escudo a la izquierda. En los mismos términos pinta el séptimo paso, que recoge la *segunda caída de Jesús*, nuevamente fundamentado en la tradición, y el octavo, en el que se produce el *diálogo con las hijas de Jerusalén* (Lc. 23, 28), que dispuestas a la derecha, en número mayor que en la estampa, lloran el triste final de Jesús, mientras un niño intenta llamar la atención para dirigirnos hacia él. Añade el grupo de tres



8.ª Estación



10.ª Estación



9.ª Estación



11.ª Estación

soldados lanceros al fondo. En este paso el Nazareno vuelve a la dirección inicial, es decir de derecha a izquierda.

Es en la novena estación cuando *Jesús cae exhausto por tercera vez*. Al igual que en las anteriores se basa en la tradición. Se crea una escena dinámica, marcada por la agitación de las múltiples figuras y el movimiento de las telas, que dan al cuadro un sentido acumulativo. El jinete del fondo, al igual que los que ya hemos visto, tienen ecos iconográficos de Ribalta y Rafael, y son interpretados como una "cita clásica" del mundo antiguo. A la izquierda, añade el mismo soldado de la sexta, y en contrapartida a este, a la derecha, la figura del anciano venerable que implora clemencia. Más serena y centrada está la décima estación, en la que *Jesús es despojado de sus vestiduras* al tiempo que se le ofrece una copa para beber vino mezclado con hiel (Mt. 27,34). Tan sólo se aprecian ligeras variantes respecto al grabado en la disposición de las lanzas y banderas del fondo.

En la undécima estación *Jesús es clavado en la cruz* (Lc. 23,33). Pese a que la copia tal cual no consigue los mismos efectos de perspectiva que la lámina. El esquema compositivo recuerda los *Preparativos para la crucifixión* de Juan Ribalta, predominando los escorzos y las fugas hacia el interior de la escena para ver el llanto de María y las tres personas que la consuelan, de nuevo deudor del barroco valenciano. Añade a la derecha la figura de otro verdugo, que amarra el brazo de Cristo, pero con una gran tosquedad en el dibujo. También modifica la naturaleza muerta del primer plano, que estudia y analiza con detalle, a diferencia del que aparece en la primera y décima estación. La duodécima estación representa *la crucifixión* (Lc. 23,33). La composición serena traslada el drama a los rostros de los personajes. Añade, a la izquierda, el soldado pensativo, cuya factura es similar al de la décima, y entre el crucificado y su madre, a María Magdalena. La penúltima estación se corresponde con el *descendimiento*



12.^a Estación



13.^a Estación



14.^a Estación

del cuerpo de Cristo o Piedad (Lc. 23,53). Aunque copia, añade la figura del venerable anciano, con el fin de equilibrar la composición. Destacar la artificiosa postura del cuerpo yacente de Cristo tan deudor de los desclavamientos flamencos.

Por último, en la décimo cuarta estación pinta la *sepultura de Cristo* (Mt. 27,59), copiada igualmente, incurre en errores a la hora de trazar la tumba de Cristo. Recrea una gruta con una oquedad por la cual se vislumbra un trozo de celaje a manera de marco escénico. Compositivamente toma prestados algunos aspectos de los entierros de Pedro Orrente y Rafael. Al mismo tiempo la vegetación se hace cómplice del sentido mortuorio representado, y opta por pintar cipreses, con el consabido simbolismo fúnebre que este árbol tiene.

En resumen y tras haber visto cada una de las catorce estaciones del *Vía Crucis*, podemos afirmar que con esta dependencia formal y temática de las láminas de Vicente Capilla se cierra un capítulo en torno a la que ha sido calificada como la mejor obra de Mundina. Las posibles influencias y ecos de Rafael, Joan de Joanes, Ribalta, Orrente o los flamencos⁽⁶²⁾ no hay que verlos tanto en la obra de Mundina, sino en los autores de las láminas, quienes en los pasos que ya habían sido tratados anteriormente se muestran deudores de los mismos, asimilando sus composiciones sin alejarse de la tradición, mientras que en los que crean de nuevo no se apartan del aplomo rafaelesco. Al mismo tiempo esta subordinación a su fuente de inspiración explica los continuos e ilógicos cambios de dirección de Jesús, y que habían sido interpretados como un medio para conseguir una composición dinámica.⁽⁶³⁾

Los lienzos tienen un singular atractivo reforzado por la forma y técnica que el artista ha utilizado en su ejecución, aunque los problemas artísticos los considera secundarios. Pese a someterse al dictado de las estampas, formalmente aporta una interpretación teatral del espacio,

(61) Su admiración por Joan de Joanes le lleva a afirmar que “*él supo elevar al mayor grado de perfección la escuela a cuya cabeza marchaba; el ascendió por el sendero escabroso del Parnaso hasta llegar a su elevada cúspide, y allí recreado de las musas y de los genios, elevó el estandarte de su escuela, donde permanece al (sic) través de los siglos sin que otro más hábil haya podido arrancarla ... a sus obras les está reservado en los futuros tiempos un lugar más elevado donde hoy no han llegado ... sirven de faro luminoso para conducir al puerto deseado a nuestros jóvenes artistas*”. MUNDINA MILALLAVE, Bernardo: Op. cit. (1 abr. 1982); p. 107.

(62) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p.25.

(63) BAUTISTA Y GARCÍA, Joan Damià: Op. cit. p. 23.

articulado en diversos planos y niveles en función de la profundidad. Esta visión escenográfica muy posiblemente se deba a las enseñanzas de Luis Téllez, profesor de la asignatura de “*perspectiva lineal y aérea y paisaje*” en la Academia de San Carlos. El primer plano lo integran los protagonistas del paso, mientras que el segundo, algunas veces en un nivel más bajo, que corta a las figuras por los techos, sirve para disponer la soldadesca que acompaña a Jesús. Respecto al paisaje, acorde con las corrientes del momento, y heredero de “*los nazarenos*”, por sus singulares efectos lumínicos, y de Villaamil, por lo irreal de su configuración, se dispone a modo de telón de fondo, sin participar los personajes de los efectos del mismo. Por otra parte, se desprende el intento por conseguir una perspectiva aérea, que no consigue dominar más que reduciendo la intensidad de los colores, sin lograr la captación atmosférica interpuesta entre los objetos.

Mundina ejerce una seducción ambiental a partir del control de la luz y paisaje en función del drama representado. Así en los primeros pasos apreciamos un crepúsculo solar y una vegetación de pinos y encinas, que se va convirtiendo en un celaje cerrado de nubes grisáceas y un arbolado de cipreses a medida que avanza el momento de la muerte de Cristo, para en la decimocuarta estación volver a vislumbrar un resplandor de sol. Esa manipulación de estos elementos denota una cierta evocación, que prelude el romanticismo de sus pinturas. También llama la atención la figura de Cristo, que en ningún momento pierde la condición divina, al no expresar dolor o sufrimiento, su contraposto clásico se rompe por las actitudes barrocas.

Técnicamente se muestra partidario de terminar las obras en exceso, se recrea en un detallismo minucioso a

la vez que anecdótico, y gusta de una paleta de colores vivos y brillantes, escasamente matizados, y sabiamente dispuestos en función del dibujo, lo que recuerda la manera de pintar de Vicente López. Su tabla de colores no resulta muy amplia, unas reducidas y constantes gamas son las dominantes en todos los lienzos, aunque una restauración de los mismos puede ser la clave para definirlos y evaluar los posibles repintes. Respecto al dibujo en algunos casos resulta flojo, y poco creíble, pero prefiere sacrificar la forma al concepto que pretende transmitir. Las figuras que añade resultan desproporcionadas, con unos rostros que rondan la caricatura y el tratamiento infantil. Los constantes escorzos resultan violentos, inverosímiles y carentes de toda naturalidad. Resulta curioso el tono morado de la túnica de Jesús y María y el azul de su manto, colores que no aprueba fray Juan Interian de Ayala⁽⁶⁴⁾ por considerarlos poco apropiados y carentes de todo sentido histórico. Todos estos aspectos generan una composición equilibrada, a la manera clásica, y artificiosa a la vez.

La obra está repleta de convencionalismos, consecuencia de la excesiva dependencia de las estampas, que le llevan a pagar un caro tributo de soluciones mal logradas cuando se sale de los modelos establecidos. Esa dependencia temática, estilística y formal de marcada concepción barroca, no sólo le permitió tener una fuente de inspiración cercana, sino al mismo tiempo ajustarse al marco arquitectónico para el que habían sido creadas.

JOSE IGNACIO CATALÁN MARTÍ
Historiador del Arte
Universitat de Valencia

(64) INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, 1730 (ed. facs. Barcelona, 1883).

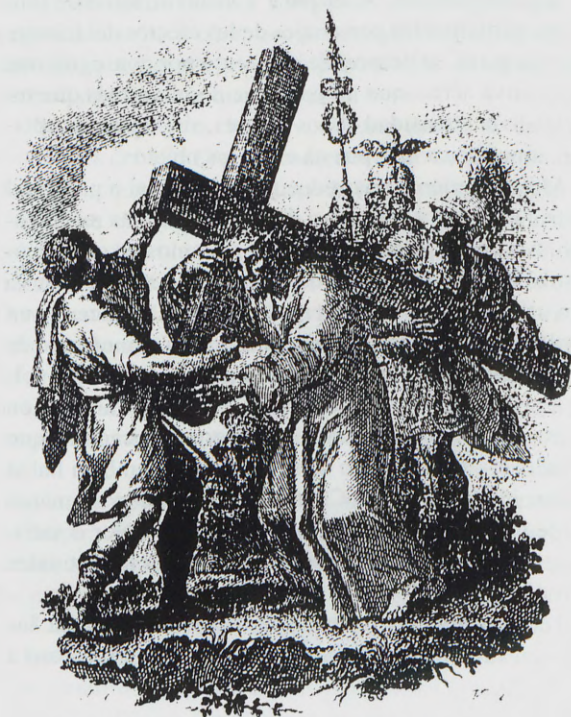
APÉNDICE ICONOGRÁFICO

I

LÁMINAS DEL "VIA CRUCIS" DIBUJADO POR JOSÉ CAMARÓN Y BORONAT Y
GRABADO AL BURIL POR VICENTE CAPILLA



PRIMERA ESTACION.



SEGUNDA ESTACION



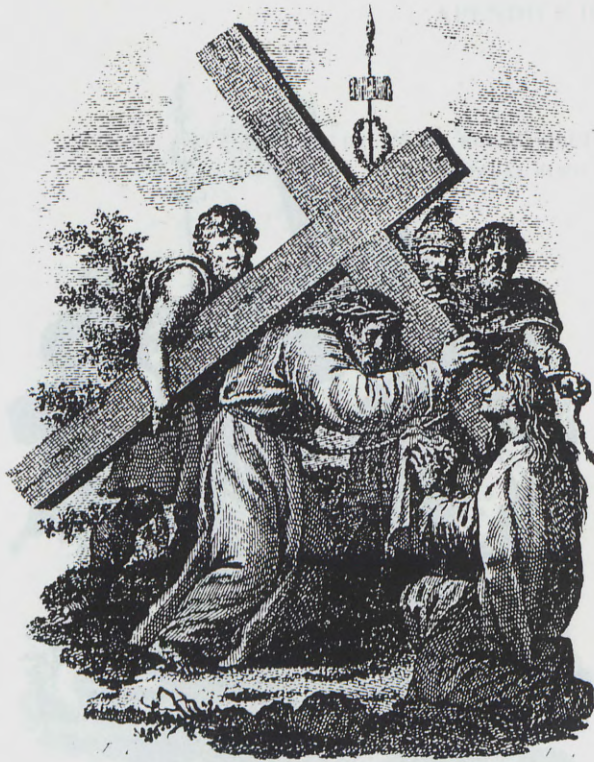
TERCERA ESTACION.



QUARTA ESTACION



QUINTA ESTACION



SIXTA ESTACION



SEPTIMA ESTACION



OCTAVA ESTACION



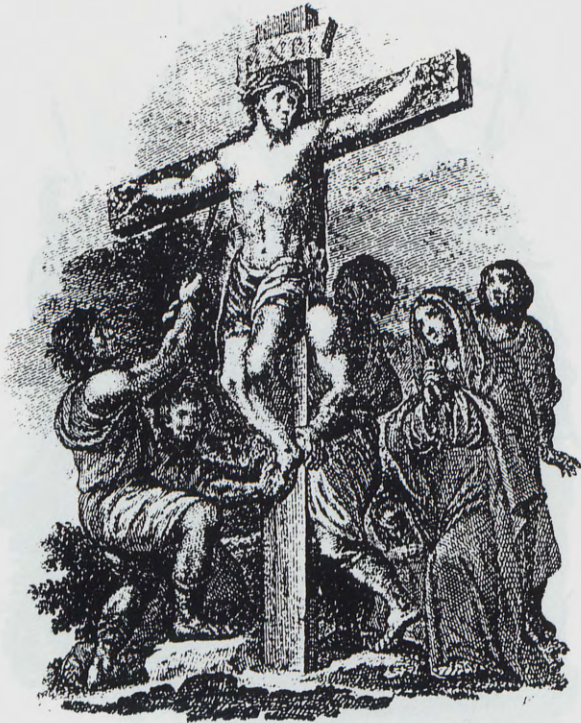
NONA ESTACION



DECIMA ESTACION



UNDECIMA ESTACION



DUODECIMA ESTACION



DECIMA TERCIA ESTACION



ULTIMA ESTACION.