

The background is a classical religious painting of the Sacred Heart of Jesus. It depicts a man with long, wavy brown hair and a beard, wearing a light blue tunic and a red cloak. A red heart is visible on his chest, with a small cross above it and a flame-like glow. His right hand is raised towards his chest. The background of the painting is a soft, warm glow.

MARC BORRÁS
MA. ANTONIA ARGELICH

Honorio Romero Orozco

Sagrado corazón de Jesús



Universitat de Lleida

© De la edición: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida

© Del texto: los autores

© De las fotografías: los autores

Diseño y maquetación: Andrea Pedrosa

El presente estudio se enmarca en la trayectoria de trabajo académico y científico del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), creado en el año 2000 por el profesor Ximo Company como un espacio universitario dedicado al análisis técnico, estilístico y material de las obras de arte. Desde su fundación, el CAEM ha desarrollado una metodología propia basada en la investigación interdisciplinar, la reflexión comparativa y la aplicación de técnicas científicas avanzadas.

A lo largo de estos años, numerosos profesores, investigadores, especialistas y becarios de I+D+i han contribuido decisivamente al perfeccionamiento de dicha metodología, fortaleciendo un enfoque riguroso que integra la historia del arte, la conservación y el estudio científico del patrimonio pictórico. Su trabajo continuado ha permitido consolidar un modelo de investigación contrastado y reconocido en el ámbito nacional e internacional.

Asimismo, este estudio se ha beneficiado de los recursos técnicos y documentales que conforman la infraestructura del CAEM, incluyendo su Fototeca Especializada de alta resolución y el apoyo de su Consejo Asesor Internacional, integrado por más de 150 especialistas de reconocido prestigio. La colaboración y el diálogo constante con esta red internacional constituyen una de las principales fortalezas de nuestro Centro y una garantía de rigor en los análisis y atribuciones.

El CAEM forma parte de los Servicios Científico-Técnicos de la Universitat de Lleida, y actúa conforme a los estándares académicos y periciales exigidos en el estudio material de obras de arte.

DECLARACIÓN DE OBJETIVIDAD

De acuerdo con lo preceptuado en el artículo 335.2 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (LEC), el autor de este informe manifiesta, bajo promesa de decir verdad, que para la elaboración de este documento ha actuado y, en su caso, actuará con la mayor objetividad e imparcialidad posible, tomando en consideración todo lo que sea susceptible de causar perjuicio a cualquiera de las partes; que conoce las sanciones en las que podría incurrir si incumpliese su deber como perito; y que no concurren las circunstancias de tacha legal previstas en el artículo 343 de la LEC.

MARC BORRÁS
MA. ANTONIA ARGELICH

Honorio Romero Orozco
Sagrado corazón de Jesús

Enero 2026

CAEM
Centre d'Art
d'Època Moderna
Universitat de Lleida

ÍNDICE

FICHA TÉCNICA	7
AUTOR	7
TÍTULO DE LA OBRA	7
CRONOLOGÍA	8
LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL	8
TÉCNICAS Y MATERIALES	8
MEDIDAS	8
INSCRIPCIONES	8
ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL	9
LUGAR DE CONSERVACIÓN	10
ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS	11
FOTOGRAFÍA DIGITAL HD MEDIANTE LUZ DIFUSA REFLEJADA DEL ESPECTRO LUMÍNICO VISIBLE	11
MICROFOTOGRAFÍA DIGITAL MEDIANTE LUZ DIFUSA REFLEJADA	13
FLUORESCENCIA VISIBLE INDUCIDA POR ULTRAVIOLETA (UVF 365 nm)	14
FOTOGRAFÍA INFRARROJA (IR)	19
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	22
ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO	26
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	37
AUTORES	38
EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA	39
ESTUDIO REALIZADO Y CERTIFICADO POR	40



1

FICHA TÉCNICA

AUTOR

Honorio Romero Orozco (Sedaví, 1867 - Valencia, 1920)

Formado en la Real Academia de San Carlos de Valencia,¹ fue un pintor dedicado especialmente al retrato, paisajes y escenas costumbristas, alcanzando éxitos remarcables en algunas Exposiciones Generales de Bellas Artes.²

Su veta creativa se vio completada con su labor como restaurador, tanto para instituciones públicas como religiosas. Conviene destacar estas últimas, pues llegó a ser nombrado restaurador del Cabildo de Valencia.³

A pesar de no ser el género más abundante, una parte considerable de su producción como artista la dedicó al arte sacro, muchas veces perdido por las vicisitudes de la Guerra Civil Española (1936-1939), como fue el caso de los frescos de la Colegiata de San Bartolomé de Valencia o las pinturas dedicadas a la Virgen d'Aigües Vives de la parroquia de Carcaixent.⁴

TÍTULO DE LA OBRA

Sagrado corazón de Jesús (figs. 1 y 2).



2

¹ «ROMERO OROZCO (D. HONORIO), natural de Sedaví (Valencia), discípulo de la Escuela de San Carlos de aquella capital». FORTANTE (imp.): *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890, p. 170.

² «ROMERO OROZCO (D. HONORIO), n. de Sedaví (Valencia), discípulo de la E. de B. A. de Valencia; prem. Con mnc. Hon. En las Exps. Grales. De 1895 y 1899, Cruz Isabel la Católica». Mateu (imp.): *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*, Madrid, 1912, p. 60.

³ «El notable pintor valenciano don Honorio Romero Orozco acaba de restaurar con grande acierto dos hermosos cuadros antiguos que se conservan en el Palacio Arzobispal. Esta restauración artística acredita una vez más la justa fama de competencia en esta clase de trabajos de que goza el Sr. Romero Orozco, quien por su meritísima labor en la S. I. Metropolitana, muchas de cuyas obras pictóricas ha renovado, mereció el nombramiento de Restaurador artístico del Excmo. Cabildo, lo mismo que del Ayuntamiento y otras Corporaciones, y la estimable de Restaurador diocesano del Obispado de Solsona. Nuestros plácemes al distinguido artista por su meritoria labor que tanto puede contribuir á la conservación de nuestros tesoros pictóricos y á que, sin las profanaciones artísticas tan fáciles en estos casos puedan nuestros cuadros ostentar todo el esplendor de su belleza», BILBAO, F. (coord.): *Boletín del Archivo Diocesano de Valencia*, nº 1556, Valencia, 2 de marzo de 1908, p. 95-96.

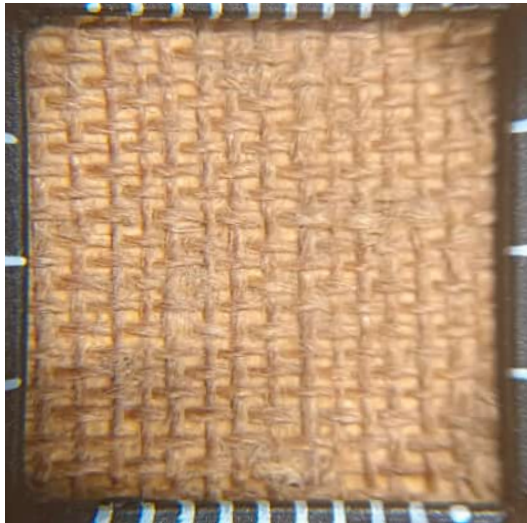
⁴ DARÀS, B.: *La sumaria informació... sobre l'incendi de la parroquia de Carcaixent i la realització de la nova imatge de la mare de Déu d'Aigües Vives*, Carcaixent, 2014, pp. 5-7.

1. [página anterior] Honorio Romero, *Sagrado corazón*, óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

2. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (reverso), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)



3

3. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (reverso, imagen tomada a través de un cuentahílos), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Marc Borrás (CAEM)

CRONOLOGÍA

Primer tercio del siglo XX.

LUGAR DE REALIZACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL

En realidad, carecemos de dato alguno con respecto a su lugar de ejecución, pero con toda probabilidad se realizó en Valencia.

TÉCNICAS Y MATERIALES

Óleo sobre lienzo.

Soporte: La tela original no ha sido reentelada, presentando una densidad de 14 +/- hilos de trama y 14 +/- de urdimbre por cm² (fig. 3).

En cuanto al bastidor, este es moderno, de conífera, móvil y presenta tres cuñas. Se encuentra clavado al marco, razón por la que no ha podido estudiarse los costados de la pieza.

Preparación: esta es muy fina, apenas un apresto, lo que permite apreciar el traspaso de la silueta de la figura desde el reverso de la pieza (fig. 2). Este hecho, así como su coloración blanquecina ligeramente ocre es una característica de la metodología de trabajo del pintor significativa para la identificación de la datación y escuela a las que se adscribe la obra en el presente informe.

Película pictórica: la obra muestra un *ductus*⁵ homogéneo y plano, sin apenas elevaciones.

Capa superficial: La obra muestra un barniz aplicado de forma desigual, con zonas que parecen libres de este, que contrasta con puntos donde se evidencia un grosor importante.

MEDIDAS

90 x 66'2 cm (sin marco)

112'8 x 88'9 cm (con marco)

Tal y como se ha indicado previamente, la obra se encuentra claveteada a un marco. El groso de su moldura es de color madera y está compuesta de dicho material, presentando en su interior una primera cenefa dorada de puntos, seguida de un embellecedor blanco y una última cenefa de mayor tamaño a base de nudos unidos por hojas.

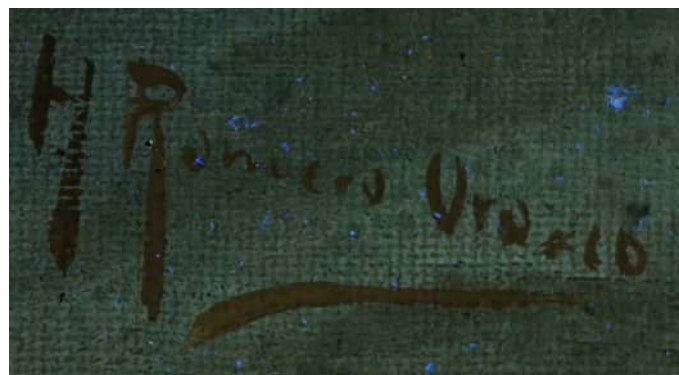
INSCRIPCIONES

En la esquina inferior derecha del observador la pintura muestra una inscripción prácticamente ilegible bajo luz día a pesar de identificarse algunos caracteres (fig. 4). Por suerte, esta rúbrica se vuelve totalmente legible al iluminarse con luz ultravioleta, leyéndose claramente "H. Romero Orozco" (fig. 5).

⁵ Característica propia de un autor en referencia a la aplicación de la pintura: su cantidad de carga, heterogeneidad o no de altura de la capa pictórica, etc.



4



5



6



7

4. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

5. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (UVF, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

6. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (reverso, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

7. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (reverso, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

En su reverso, destaca la presencia en la zona inferior del bastidor del sello del comercio valenciano 'Faustino Nicolas' especializado en la venta de material para dibujo y pintura, leyéndose: "FAUSTINO NICOLAS / PAPELERIA / ARTICULOS DE ESCRITORIO / DIBUJO Y PINTURA / ZARAGOZA 22 / VALENCIA" (fig. 6). Por otra parte, el parche empleado para la restauración de la obra se reforzó con un papel encolado, el cual parece extraído de la hoja de un libro, sin que consigamos saber a qué se refiere el texto por estar gran parte de él perdido, pero no hay duda sobre su idioma, que es el castellano (fig. 7).

ESTADO DE CONSERVACIÓN ACTUAL

En general, la obra presenta un estado de conservación aceptable.

La interacción entre el lienzo y el bastidor no es óptima, pues se aprecia cierto destensado que en un futuro puede afectar a la capa de color por agrietamiento excesivo, cazoletas e incluso pérdida total de estrato pictórico. Aun así, dicho destensado no supone un riesgo para la conservación de la obra en el corto y medio plazo.

Se aprecia alguna pequeña pérdida pictórica, así como sabemos que fue intervenida debido a una rotura ubicada a la derecha del espectador, junto a la cabeza del Salvador. Presenta también un par de puntos donde en vez de un parche se empleó una tela adhesiva tipo esparadrapo, así como se detectan pequeñas roturas de la tela, superando los dos centímetros la que se encuentra en el flanco superior derecho del observador. Estas roturas, en el medio plazo, pueden causar graves patologías en la obra y poner en riesgo su correcta conservación.

LUGAR DE CONSERVACIÓN

Colección particular.

ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

La primera técnica de análisis realizada por los investigadores del CAEM es la inspección ocular u organoléptica de cada una de las obras que llegan a nuestro centro, realizada, en un principio, sin ayuda de instrumentos técnicos o científicos. Los resultados del análisis visual de sus hechuras y epidermis plásticas, formales y estilísticas son a continuación contrastados con las diferentes técnicas de análisis de imagen, para lograr así, con la mayor precisión posible, una más exacta y completa comprensión global de la obra estudiada.

Así pues, presentamos la batería de análisis técnicos realizados en este caso de estudio, con una somera descripción de los respectivos procedimientos y su utilidad. Se incluye la descripción de los equipos utilizados, así como los diversos parámetros o ajustes concretos empleados. El conjunto de los datos recabados nos permite una interpretación holística más precisa, que conduce a la filiación de la pieza, así como a su más fidedigna atribución y datación, permitiendo su posterior contraste y confrontación, al tiempo que aporta una información muy útil sobre el proceso creativo de la misma, los procedimientos artísticos empleados, sus materiales, las propias características técnicas y estilísticas de la pieza o su estado de conservación.

Fotografía digital HD (*High Definition*) mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible

Como parte del proceso de estudio y documentación de la presente obra se han realizado diversas fotografías en alta resolución, tanto del anverso (fig. 1) como del reverso (fig. 2). No sólo se documenta así de manera exhaustiva el estado de conservación de la obra y apariencia formal de la misma, sino que es posible acceder a la técnica pictórica empleada por el artista, a través de detalles como el *cursus* (trayecto o recorrido del trazo) y el *ductus* (intensidad, soltura y apariencia formal del trazo) de las pinceladas. Este registro fotográfico también permite ahondar en el *sensum* creativo, esto es, en la sensibilidad del artífice expresada de manera gráfica en cada obra.

Para la obtención de estas fotografías se ha empleado una cámara Nikon D7200 adaptada para fotografía multibanda, con objetivo Nikon Nikkor de 50 mm 1:1.8 con filtro X-rite CC1, y una cámara Canon EOS 5D Mark II, con objetivos Canon 24/105 mm 1:4 y Sigma 105 mm 1:2.8 DG Macro HSM. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz continua halógena de 800 W ubicadas a 45º con respecto al plano vertical de la obra.

La obra se caracteriza en cuanto a su ejecución por una capa pictórica fina y plana, con un *ductus* homogéneo. Se realizó a base de pinceladas apenas empastadas; de manera excepcional encontramos puntos donde por acumulación se generan ligeros elevamientos, como el cuello blanco de la camisola de Cristo (fig. 8) y las llamas que coronan el corazón (fig. 9).

Esta técnica ha permitido documentar algunas roturas que no han sido tratadas por una restauración. La mayoría son muy pequeñas, destacando únicamente por su tamaño un desgarró del lienzo en el flanco superior derecho del observador (fig. 10).



8

8. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

9. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

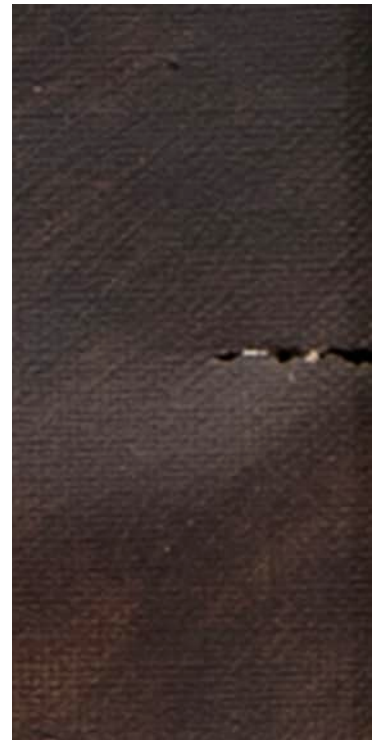
© Iolanda Gòdia (CAEM)

10. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)



9



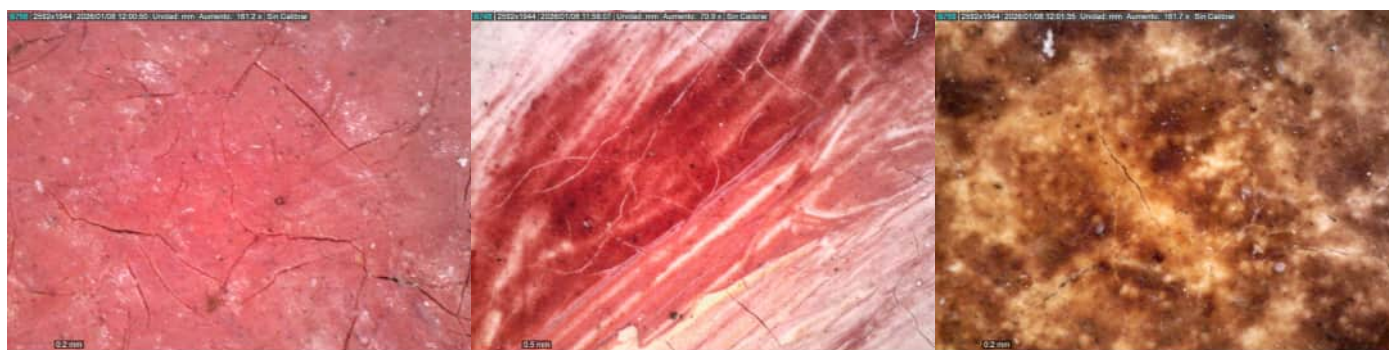
10



11

12

13



14

15

16



17

18

19

Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada (*Digital microphotography*)

La toma fotográfica obtenida a través de una lupa digital monocular de enfoque variable permite la captación de imágenes de la superficie de los materiales que conforman la obra, revelando su estructura, morfología, apariencia y otras cualidades organolépticas, y permitiendo evaluar aspectos relativos al estado de conservación y a la realidad material del soporte, preparación y estratos pictóricos. Se ha utilizado para ello una lupa digital Dino LiteEdge®, con una lente de focal variable entre los 20X y los 200X.

11. [página anterior]
Microscopia a 68'8x.
© Marc Borrás (CAEM)

12. [página anterior]
Microscopia a 161'2x.
© Marc Borrás (CAEM)

13. [página anterior]
Microscopia a 161'9x.
© Marc Borrás (CAEM)

14. [página anterior]
Microscopia a 161'2x.
© Marc Borrás (CAEM)

15. [página anterior]
Microscopia a 70'9x.
© Marc Borrás (CAEM)

16. [página anterior]
Microscopia a 161'7x.
© Marc Borrás (CAEM)

17. [página anterior]
Microscopia a 160'4x.
© Marc Borrás (CAEM)

18. [página anterior]
Microscopia a 164'6x.
© Marc Borrás (CAEM)

19. [página anterior]
Microscopia a 161'9x.
© Marc Borrás (CAEM)

Las imágenes obtenidas muestran claramente la confección netamente industrial de los materiales, siendo en ocasiones sumamente difícil incluso detectar las partículas de los pigmentos, mostrando estas además de gramaje y forma homogénea,⁶ presentando el aspecto propio de los materiales pictóricos realizados ya en el siglo XX.

La paleta, a pesar de su efectividad, es sumamente escueta. Las zonas azules parecen responder a una mezcla de blanco y azul cobalto (fig. 11), y en cuanto a los blancos, diferenciamos dos: uno de ellos, sumamente plano y muy brillante, creemos caracterizarlo correctamente como blanco litopón (fig. 12); el segundo es más opaco y rugoso, seguramente blanco de plomo (fig. 13).

En cuanto a los rojos, hemos detectado la presencia de dos materiales distintos. El primero es un pigmento cubriente moderno (fig. 14), mientras el otro es una laca (fig. 15) empleada para otorgar los efectos lumínicos de la toga de Cristo y otros puntos rojizos de la obra como los labios. También hemos detectado el uso de una tierra tostada en las zonas marrones de la pieza (fig. 16). Además de los materiales mencionados, se aprecia la utilización de una laca rosácea (fig. 17).

Por otra parte, el estudio de la obra con el microscopio ha permitido comprobar a través de pequeñas micropérdidas el tono de la preparación de la obra, siendo esta blanquecina. No es puramente blanca, sino que es ligeramente ocre (figs. 18 y 19).

Tanto los materiales como la forma en que estos fueron empleados y confeccionados resultan de gran utilidad para la datación y atribución ofrecidas en nuestro informe.

Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF 365 nm) (*Ultraviolet-Induced Visible Fluorescence*)

Esta técnica revela, a través de un espectro lumínico de fluorescencia —diferente al espectro cromático visible—, aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra. Esto se debe a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, que cambia, además, según su grado de envejecimiento. Es posible así una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica al identificar superposiciones de materiales por su diferente comportamiento de excitación fotónica: presencia de repintes, añadidos y barnices, la evaluación de su envejecimiento y eventual distinción de aglutinantes y pigmentos. Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se ha utilizado una lámpara de luz negra con una longitud de onda de 365 nm, combinado con una cámara Nikon D7200 adaptada para fotografía multibanda con objetivo Nikkor de 50 mm 1:1.8 y con filtros X-rite CC1 + UV BW 420.

La imagen muestra la presencia de una fina capa de barniz en buen estado (fig. 20), apenas oxidado, el cual ha sido retirado o rebajado del rostro de Cristo y la zona central de su manto rojo, destacando en la fotografía como un triángulo almagra (fig. 21).

⁶ Las únicas partículas de tamaño variable detectadas son negras, con toda seguridad restos de carbón del dibujo subyacente. Estas se convierten en impurezas movidas por el paso del pincel durante la aplicación del color.



20. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (UVF), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

21- Honorio Romero, *Sagrado corazón* (UVF, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

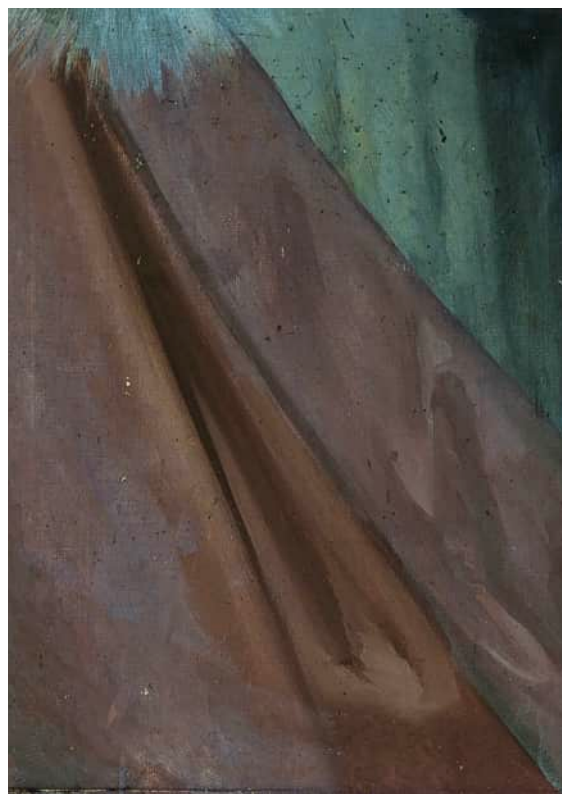
© Iolanda Gòdia (CAEM)

22- Honorio Romero, *Sagrado corazón* (UVF, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

23- Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

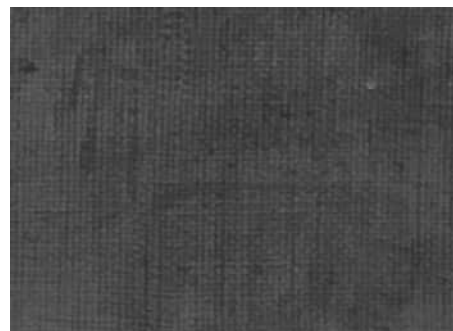
© Iolanda Gòdia (CAEM)



21



22



23

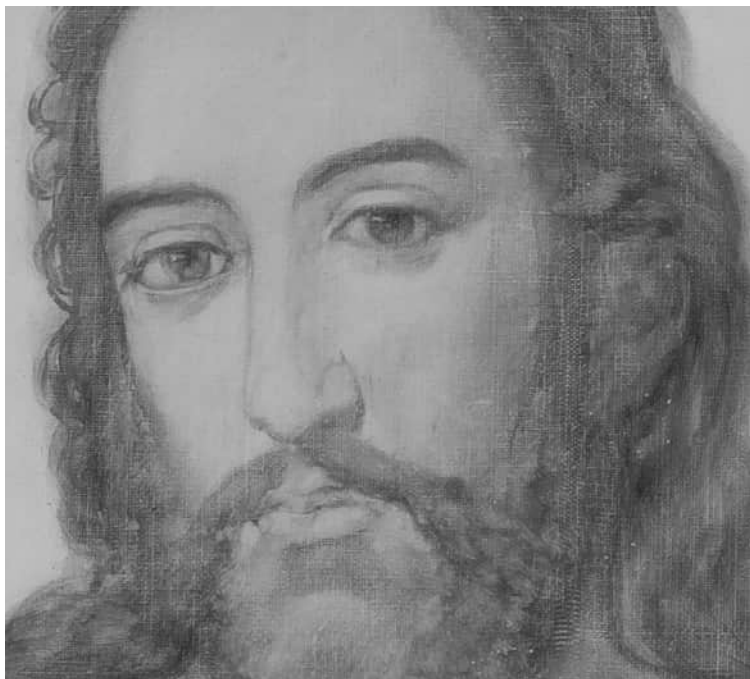
Estas eliminaciones o rebajas se conocen como limpiezas selectivas de barniz, y tienen como fin potenciar la luminosidad y la coloración de las zonas de la composición que desean resaltarse, quedando claro que poseen una finalidad estética.

Apenas se detectan repintes, con excepción del presente al costado de la cabeza de Jesús (fig. 22), a la derecha del observador. Este repinte coincide con la aplicación del parche de tela reforzado con un papel encolado, por lo que se efectuó debido a una rotura sufrida por la pieza. Esta intervención apenas muestra una fluorescencia mayor que el resto de la pintura y el que sea tan sutil nos indica que fue ejecutada pocos años después de que se pintara la obra.

Por otra parte, llama la atención la potente fluorescencia general de la pintura. Esto remarca su relativa juventud, pues los materiales pictóricos van perdiendo poco a poco dicha fluorescencia, siendo esta casi inapreciable con excepción de algunos materiales como las lacas —aunque muy atenuada— pasados unos 150 años de la realización de un cuadro.

Por otra parte, esta técnica ha permitido, debido a la excitación de su material, la perfecta lectura de la firma (fig. 5), algo que no es posible bajo luz día. Dicha firma apenas es detectable en la imagen infrarroja (fig. 23), hecho que sustenta la hipótesis de que se realizase con un material orgánico.





25

24. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

25. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

26. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)



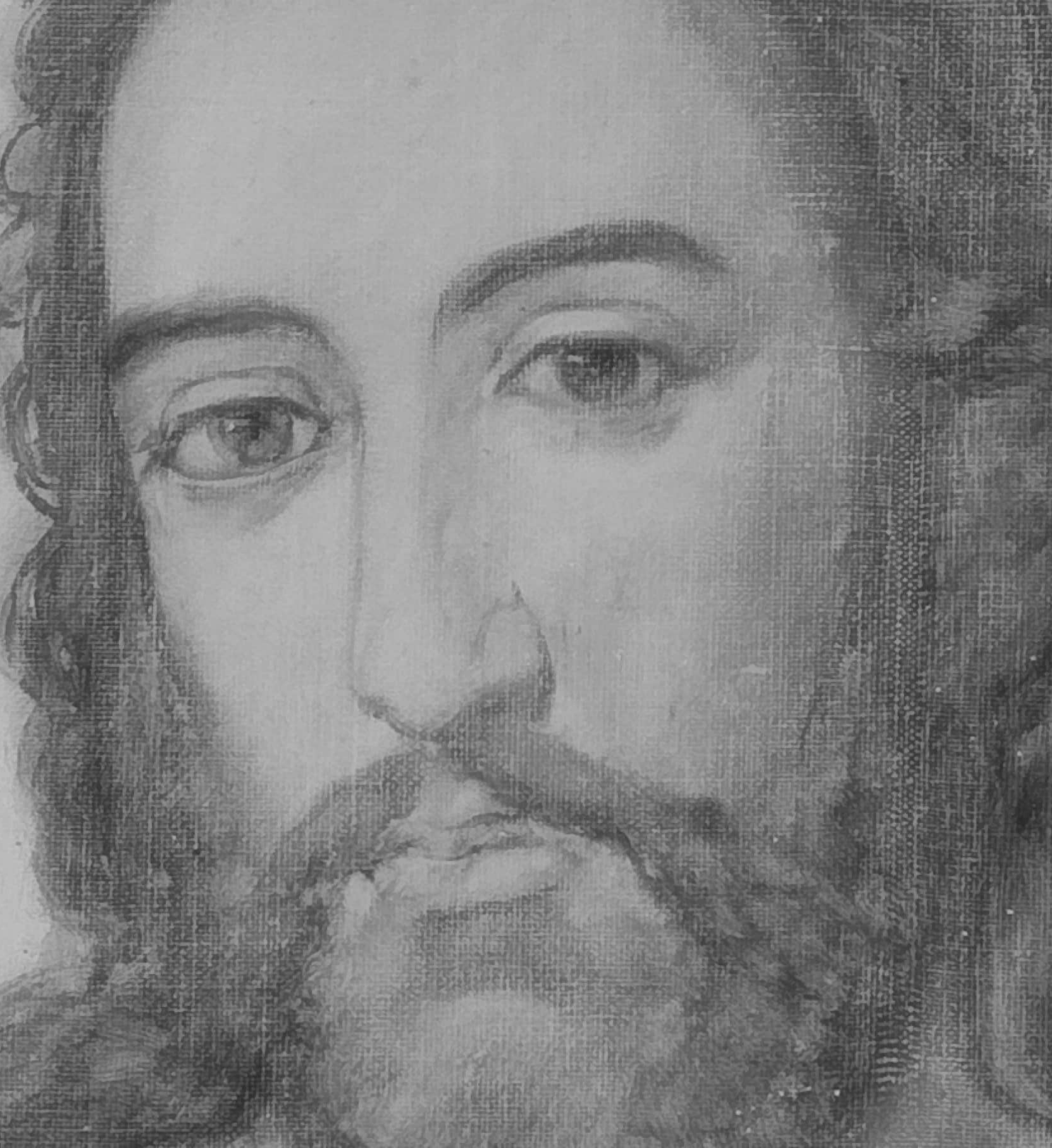
26

Fotografía Infrarroja (IR) (*InfraredPhotography*) (*IR Photography*)

La fotografía infrarroja aprovecha la baja opacidad de los pigmentos en longitudes de ondas cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm. La imagen obtenida es el resultado de la reflexión parcial de la luz del espectro visible sobre la pintura. Mientras que algunas longitudes de ondas son reflejadas, otras son absorbidas, lo que genera nuevas lecturas del estrato pictórico permitiendo la visualización de capas más profundas que la capa superficial, es decir, trazos ocultos, pinceladas constructivas, encajes y, especialmente, dibujo subyacente, cuando este se ha efectuado con materiales ricos en carbono o con determinados pigmentos. Como limitación cabe destacar que, si el tono de la imprimación no es blanco o muy claro, esta técnica no arroja resultados demasiado perceptibles, y si el trazado se realiza con pigmentos rojos o lacas, estos se muestran igualmente invisibles. Para su obtención se ha utilizado una cámara Nikon D7200 adaptada para fotografía multibanda con objetivo Nikkor de 50 mm 1:1.8 con filtro de 900 nm. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz continua halógena de 800 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra.

Las imágenes obtenidas (fig. 24) muestran una importante cantidad de dibujo subyacente, destacando el rostro de Cristo (fig. 25), su mano derecha (fig. 26) y los pliegues de la manga del brazo derecho (fig. 27).

Se trata de un dibujo seguro y bastante elaborado, el cual se emplea para fijar la disposición final de la obra que de manera general es fielmente respetado a la hora de aplicar el color, siendo esta una forma de trabajar habitual en aquellas obras que parten de un modelo concreto, quizá elaborado previamente como un dibujo.





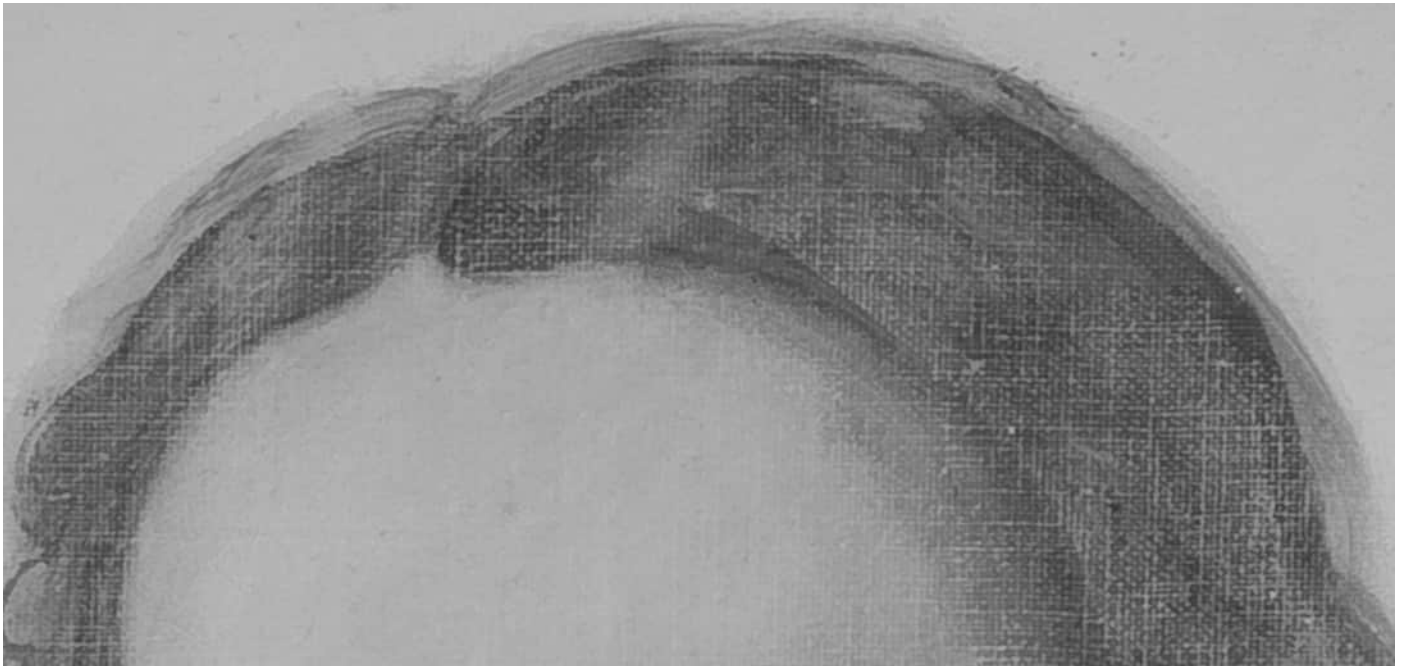
27



28



29



30

A pesar de partir el autor de una idea concreta previa, se han detectado algunos *pentimenti*,⁷ destacando la reposición un poco más arriba del Sagrado Corazón (fig. 28)—apreciable, incluso, a simple vista (fig. 29)—, el dedo meñique de la mano derecha de Jesús (fig. 26) o el perímetro craneal del Salvador (fig. 30).

⁷ Término italiano que alude a los cambios y reposiciones que hace un artista durante el proceso creativo de una obra.

Además de permitirnos apreciar las capas inferiores de una pintura, esta técnica, debido a su contraste de grises, resulta de gran utilidad para el mejor conocimiento sobre la incidencia de una patología propia de las pinturas de caballete: su craquelado. Este se produce por los movimientos mecánicos producidos por la interacción entre bastidor y telas, las cuales se encojen y dilatan de manera opuesta bajo las mismas condiciones de temperatura y humedad. Así, estos continuos efectos opuestos, con el tiempo, acaban craquelando la obra, que no es más que la aparición de pequeñas grietas en la capa pictórica.⁸ Es un hecho inevitable en la intrahistoria de cualquier pieza que perdure lo suficiente en el tiempo, produciéndose de manera natural en patrones que nacen en forma de tela de araña desde sus extremos hacia el centro de la obra, pudiendo verse incrementada su incidencia por roturas del lienzo, golpes, el tamaño de la obra —cuanto mayor, más tempranamente se pueden producir estas grietas—etc.

Sin embargo, la obra estudiada se muestra totalmente libre de dicha patología bajo luz día y en la fotografía infrarroja, a pesar de su tamaño y de haberse detectado pequeñas roturas del soporte, lo que indica su relativa poca antigüedad.

27. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

28. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

29. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

30. [página anterior]
Honorio Romero, *Sagrado corazón* (IR, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

⁸ Sí se detectó craquelado empleando el microscopio, por lo que este, por más que incidente e inapreciable a simple vista, existe, lo que borra cualquier duda respecto a que la pieza pudiese ser mucho más moderna.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

La obra representa un tipo iconográfico de Cristo, el del Sagrado Corazón que, según reconoce el especialista Louis Réau “no ha dado lugar a obras de arte importantes”,⁹ a causa de su tardía entrada en el repertorio de imágenes cristiana. De hecho, la primera imagen pictórica del Sagrado Corazón fue la pintada por el italiano Pompeo Batoni hacia 1767 (fig. 31). La imagen cardiófórica, –es decir, que sostiene el corazón en la mano, separado de su lugar natural– fue rechazada por la Sagrada Congregación de Ritos y en su lugar se prefirió la imagen de Cristo cardiófano –esto es, con su corazón que se transparenta en el pecho.

Este Cristo cardiófano suele representarse de pie, vestido con túnica blanca y manto rojo y de acuerdo a las siguientes pautas:

“Sobre su pecho se muestra el corazón llagado por la lanza, rodeado de espinas y coronado por una cruz que emerge de unas llamas, y emitiendo rayos de luz. Puede tener los brazos abiertos, como signo de acogida amorosa, pero en más ocasiones señala con la izquierda el divino corazón al tiempo que bendice con la derecha, ambas manos marcadas por las heridas de los clavos. A veces, se señala con la derecha y extiende la izquierda en gesto de otorgar favores. Es menos habitual que aparezca sentado sobre un trono, con la esfera celeste coronada por la cruz en su izquierda, bendiciendo con la diestra, y con la corona a sus pies, en cuyo caso representa a Cristo Rey...”.

La intención de representar el amor divino induce al artista a buscar expresiones de ternura, de cercanía, la cabeza levemente inclinada y una mirada penetrante de dulzura, en consonancia con la piadosa invocación a Cristo como “Dulcísimo Corazón de Jesús”, gesto que también intenta traslucir su deseo de ser consolado por las ofensas recibidas, como dice la Escritura: “Busqué quien me consolara y no lo hallé” (*Sal* 69, 20).¹⁰

La imagen más usual del *Cristo del Sagrado Corazón*, o al menos la que coincide con el caso aquí estudiado, guarda rasgos comunes con la tipología del Salvator Mundi.

En un primer momento, los investigadores del CAEM pensamos que la obra estudiada devenía de los modelos del *Salvador eucarístico* realizados por Joan de Joanes (La Font de la Figuera, h. 1503/1505 - Bocairente, 1579), siendo una de las fuentes iconográficas autóctonas más arraigadas en la Comunidad Valenciana.

Esta serie de pinturas se inscriben dentro del pensamiento contrarreformista y exaltan la eucaristía, razón por la que Cristo aparece sosteniendo una hostia y el cáliz de la Última Cena conservado en la Catedral de Valencia. De entre todas ellas, destacan la conservada en el Museo del Prado (óleo y dorado sobre tabla, 73 x 40 cm, 1545-1550, Madrid) (fig. 32) y la del Museu de Belles Arts de València (óleo y dorado sobre tabla, 120 x 79’8 cm, h. 1557-1569) (fig. 33).

⁹ RÉAU, L.: *Iconographie De L’art Chrétien. Iconographie De La Bible Nouveau Testament*, vol. II, t. II, París, 1957, pp. 47-49.

¹⁰ CARRASCO TERRIZA, M. J.: “Cristo cardiófano. Iconografía del corazón de Jesús”, en *Cor Iesu. La devoción al Corazón de Jesús en la Diócesis de Huelva*. Exposición Monasterio de Santa Clara de Moguer (15 de marzo al 20 de abril, 2019), Huelva, 2019, pp. 5-18.



31



32



33

La última mencionada parecía el antecesor original de la obra estudiada. Sin embargo, nuestro cuadro no exalta la eucaristía, sino que su motivo es el Sagrado Corazón de Jesús, el cual apela al amor del Hijo de Dios en vez de al milagro de la transustanciación.

Aun así, el rostro de Cristo, su disposición, la caída del cabello, su peinado y la barba partida en dos coinciden plenamente con la figura de Joanes, así como su cuello y el número de prendas (camisola blanca, camisa y toga) son el mismo, aunque estas prendas están simplificadas¹¹ e invertidas, pendiendo la toga del brazo contrario.

Estos cambios, así como la posición de las manos y el Corazón de Jesús, los encontramos en otras obras, indicando una fuente iconográfica común que excede —como veremos a continuación— las fronteras nacionales, destacando por su semejanza *Sagrado corazón* subastado por Ansorena en julio de 2022 (óleo y dorado sobre tabla, 82 x 54 cm, siglo XIX, lote 246) (fig. 34).¹² Sin duda, esta obra es la más parecida a la estudiada, repitiéndose los colores de las vestiduras del Salvador, el peinado y la barba, la misma disposición de las manos —aunque la que motiva este informe muestra las heridas de los clavos y la de Ansorena no—, etc.

A pesar de ello resulta difícil hablar de una correlación directa entre ambas obras, pues son múltiples los ejemplos que hemos encontrado de piezas en general semejantes, y no solo en pinturas de caballete, sino también en estampas. A modo de ejemplo, podemos citar el

31. Pompeo Batoni, *Sagrado Corazón de Jesús*, óleo sobre cobre, 74'8 x 62'2 cm, 1767, Iglesia del Iesú, Roma.

32. Joan de Joanes, *Salvador eucarístico*, óleo y dorado sobre tabla, 73 x 40 cm, 1545-1550, Museo Nacional del Prado, Madrid.

© Museo Nacional del Prado

33. Joan de Joanes, *Salvador eucarístico*, óleo y dorado sobre tabla, 120 x 79'8 cm, h. 1557-1569, Museu de Belles Arts de València.

© Wikipedia

¹¹ Destacando en este proceso la carencia de botones en la camisa.

¹² <https://www.ansorena.com/es/subasta-lote/-Sagrado-Corazon-de-Jesus-10/421-246>



34

34. Anónimo, *Sagrado corazón*, óleo y dorado sobre tabla, 82 x 54 cm, siglo XIX, subastado en Madrid por Ansorena en julio de 2022, lote 246.

© Ansorena



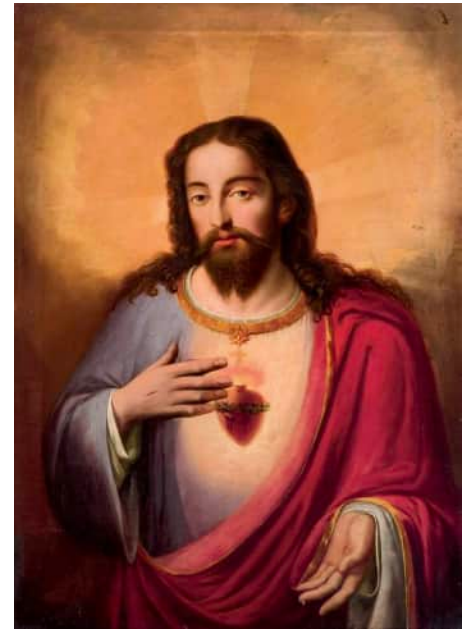
35

35. Escuela europea, *Sagrado Corazón*, óleo y dorado sobre tabla, 115 x 78 cm, siglo XIX, subastado por Durán el 30 de abril de 2019 en Madrid, lote 74.

© Durán

36. Ferrandis, *Sagrado Corazón*, óleo sobre lienzo, 94 x 67'5 cm, 1907, subastada por Durán el 23 de noviembre de 2017 en Madrid, lote 116.

© Durán



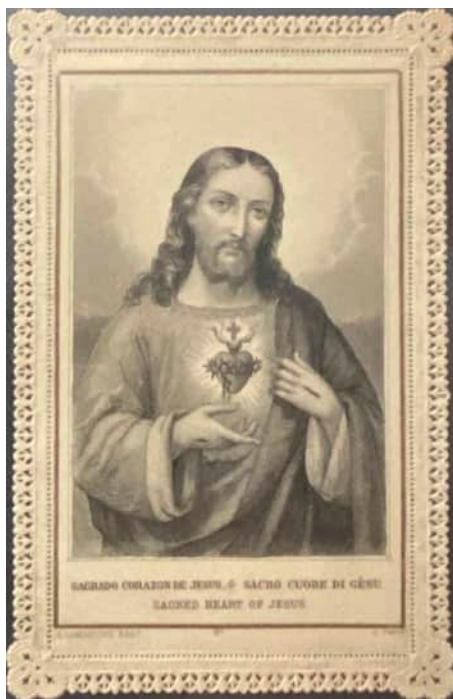
36

*Sagrado Corazón*¹³ de escuela europea comercializado por Durán (óleo y dorado sobre tabla, 115 x 78 cm, siglo XIX, subastado el 30 de abril de 2019 en Madrid, lote 74) (fig. 35), la pintura de Ferrandis de mismo título pero las manos a la inversa (óleo sobre lienzo, 94 x 67'5 cm, 1907, subastada por Durán el 23 de noviembre de 2017 en Madrid, lote 116) (fig. 36), la estampa con encaje publicada por el editor francés Lamarche en el siglo XIX (fig. 37), la del también editor parisino Louis Beck (siglo XIX) (fig. 38), la del editor pontificio de Poitiers (fig. 39) e incluso hemos hallado este modelo en placas metálicas de puertas (fig. 40).

Tras todos estos ejemplos, podemos hablar de un tipo de Sagrado Corazón con una mano abierta y la palma hacia arriba a la altura del vientre, mientras la otra toca el pecho de Jesús con el pulgar, índice y corazón extendidos, quedando el anular y el meñique parcialmente en sombra.

No se trata del modelo más popular, puesto que son más los ejemplos en los que la mano derecha de Cristo se encuentra alzada en gesto de bendición, pero aun así, son tantos los ejemplos del primer modelo descrito que resulta clara la existencia de un tipo concreto y generalizado al que responde nuestra obra.

¹³ Ciertamente, esta pintura muestra la mano izquierda sosteniendo el corazón y una capa cubriendo los hombros de Cristo en vez de una toga cruzada. Sin embargo, el rostro deviene claramente del mismo modelo que nuestra obra y la vendida por Ansorena, coincidentes con la pintura de Joan de Joanes, lo que invita a pensar que, en un origen remoto, este modelo del Sagrado Corazón sí podría devenir de la obra del maestro de La Font de la Figuera.



37



38

37. Lamarche (editor), *Sagrado Corazón*, estampa con encaje, siglo XIX.

© Ebay

38. Louis Beck (editor), *Sagrado Corazón* (detalle), estampa, siglo XIX.

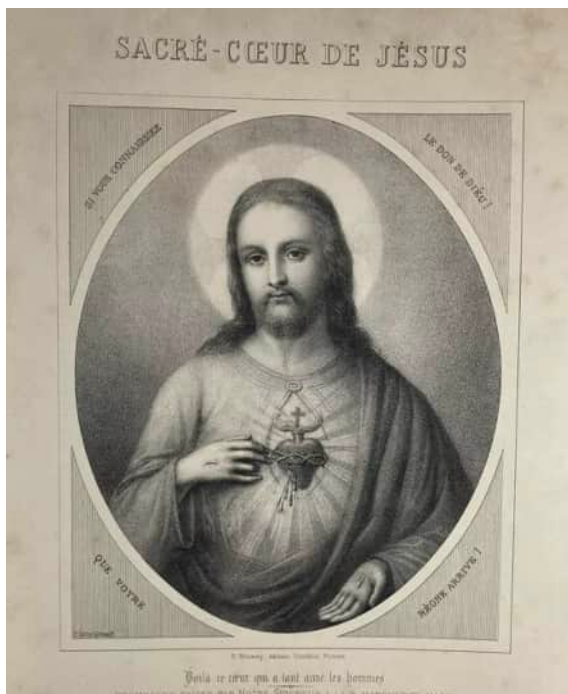
© Ebay

39. Editores pontificios de Pitiers, *Sagrado Corazón* (detalle), estampa

© Ebay

40. Rochalet, *Sagrado Corazón*, placa metálica coloreada, siglo XIX.

© Europeana



39



40

ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO

La obra estudiada ingresó en el CAEM bajo la posible atribución a Sorolla (Valencia, 1863 - Cercedilla, 1923), concretamente a su etapa más temprana, razón por la que procedimos al estudio comparativo de la misma con el corpus pictórico del artista valenciano.

Sus primeros años, como en general su vida, son bien conocidos. La doctora Carmen Gràcia los resumió magistralmente en el siguiente párrafo: «Sorolla nació en 1863. Perdió pronto a sus padres y lo recogió una tía suya, casada con un modesto cerrajero. A los catorce años, daba clases de dibujo con el escultor Gaietà Capuz. En 1879 se matriculó en el Escuela de Bellas Artes de San Carlos, a la vez que recibía las enseñanzas del pintor Josep Estruch —un talento frustrado— y colaboraba en el taller de cerrajería. Viajó a Madrid e hizo copias en el Museo del Prado. Condiscípulos suyos fueran, entre otros, Marià Barbasan, Cecili Pla, Constantí Gómes, Salvador Abril y Xavier Juste. Después de dos apariciones en la Nacional de Bellas Artes y en la Exposición Regional de Valencia —a los dieciocho y veinte años—, un año más tarde, en 1884, pintó un gran lienzo con “El dos de mayo” para la Nacional y ganó, con “El grito del Palleter”, la pensión de la Diputación de Valencia para estudiar en Italia».¹⁴

Durante esta época, está corroborada su relación con el comercio de Faustino Nicolás,¹⁵ verdadero punto de referencia en la capital del Turia durante el siglo XIX para todos los pintores de la ciudad, donde además de comprar todo tipo de material para realizar sus trabajos, también se exhibieron pinturas. Y no solo eso, sino que sus techos fueron decorados con alegorías de diversos autores en 1881, participando Sorolla junto a Juan Peiró, Vicente Nicolau Cotanda y José Nicolau Huguet.¹⁶

En cuanto a la pintura que realizó Sorolla, esta muestra una fuerte influencia de la tradición fresquista dieciochesca española, con una formulación clasicista alejada de la obra estudiada. Ciertamente, este tipo de trabajo resulta una excepción en la producción del pintor valenciano, pues si bien es cierto que ya es posible advertir la agilidad de su pincelada y el moldeado de las luces, su ejecución general queda alejada de su habitual trabajo a base de contraposición de manchas de color dominadas por la luz.

Y es que, sí algo resume la técnica de Sorolla, es la valiente pincelada y la formulación de lo representado en cuanto a la importancia de la luz, herramienta primordial en su

¹⁴ Traducido por Marc Borrás. Texto original: «Sorolla va nèixer en 1863. Perdé prompte els seus pares i el replegà una tia seua, casada amb u modest manyà. Als catorze anys, donava classes de dibuix amb l'escultor Gaietà Capuz. En 1879 es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, alhora que rebia les ensenyances del pintor Josep Estruch —un talent frustrat— i col·laborava al taller de serralleria. Viatjà a Madrid i féu còpies al Museu del Prado. Condeixebles seus foren, entre altres, Marià Barbasan, Cecili Pla, Constantí Gómes, Salvador Abril i Xavier Juste. Després de dues eixides a la Nacional de Belles Arts i a l'Exposició Regional de València —als divuit i vint anys—, un any més tard, en 1884, pintà un gran llenç amb “El dos de maig” per a la Nacional i guanyà, amb “El crit del Palleter”, la pensió de la Diputació de València per estudiar a Itàlia», GRÀCIA, C.: “Canvis en la pintura d’història” en AGUILERA, V. (coor.): *Historia de l’art Velència. Entre dos segles*, vol. 5, Valencia, 1987, p. 167.

¹⁵ Recordemos que en el reverso de la pieza aparece un sello de dicho comercio.

¹⁶ Véase: Pinedo, C.; Más, E.: “La alegoría mercantil: unas pinturas de Sorolla, Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y Peiró en el comercio de Faustino Nicolás” en *Archivo de arte valenciano*, vol. 84, Valencia, 2008, pp. 145-152.



41. Joaquín Sorolla, *Naturaleza muerta*, óleo sobre lienzo, 44 x 66 cm, 1878, Museu de Belles Arts de València.

© Wikipedia

41

yo creativo desde sus orígenes, definiéndose sus trabajos por el contraste de manchas de diversa tonalidad lumínica en contra del dibujo, siendo ferviente seguidor de los caminos emprendidos por Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660), Goya (Fuendetodos, 1746 - Burdeos, 1828), Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 - París, 1863) y exaltados por los impresionistas franceses. Con respecto a estos últimos, muchas veces se tilda a Sorolla de impresionista, pero esta afirmación es cuanto menos inexacta: Sorolla fue un luminista heredero y modernizador de las grandes espadas de la escuela española, así como un admirador aventajado de Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849 - Godella, 1916), de quien fue gran admirador y amigo.

Centrándonos en las obras de su etapa anterior a su primera visita a Madrid para estudiar de primera mano las grandes obras del Prado (1882), apreciamos todo un conjunto de estilemas y características que irán enfatizándose con los años a medida que su técnica madura, los cuales se encuentran ausentes en nuestra pintura. En *Naturaleza muerta* (óleo sobre lienzo, 44 x 66 cm, 1878, Museu de Belles Arts de València) (fig. 41), una de las obras más antiguas de él conocidas, descubrimos un trabajo a base de manchas y un fuerte contraste del claroscuro, liberando la mesa, la copa y los elementos vegetales del fondo negro para resaltar los efectos de la luz incidente, que cae claramente desde la izquierda del espectador.

Esta casi obsesión por los efectos de la iluminación incidente se encuentra totalmente ausentes en nuestra obra, pues desde la espalda de Cristo procede una fuente lumínica que se obvia. Además, los efectos de sombra, según el rostro de Cristo y su cuello, son fruto

42. Joaquín Sorolla,
*Composición floral, claveles y
pensamiento* (óleo sobre tabla,
27'5 24 cm, 1883, colección
particular.

© PÉREZ, L. A. (coord.):
Sorolla. Orígenes, Valencia,
2023, p. 23



42

de una luz que se proyecta desde nuestra izquierda, pero esta es ignorada en la mano izquierda de Cristo y su cabello, que no presenta diferencia tonal con respecto a cada lado de su cabeza. En cuanto a su manto, este parece responder a una luz frontal en su parte central, mientras que el pliegue inferior que hay a nuestra derecha, el cual sobresale, queda en sombra por sus dos partes, así como el que pende del hombro sigue otro patrón antinatural. Esto no es debido, cabe remarcarlo, a la falta de pericia de su artífice, sino por responder a un pensamiento artístico totalmente distinto.

Esta diferencia todavía se acrecienta en *Composición floral, claveles y pensamiento* (óleo sobre tabla, 27'5 24 cm, 1883, colección particular) (fig. 42), donde apreciamos claramente además de los efectos lumínicos, cómo estos se han confeccionado a base de manchas de color, aplicadas con pinceladas independientes que generan un todo; por el contrario de nuestra obra, donde lo que a fin de cuentas de cuentas tenemos es un dibujo pintado, y no una construcción a base de color.

Estos hechos se enfatizan si comparamos nuestra pintura con las primeras representaciones humanas conservadas de Sorolla, tales como *Un árabe examinando una pistola* (óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm, 1881, colección particular, Houston [Estados Unidos de América]) (fig. 43), *Retrato de Joaquina Jarreño* (óleo sobre lienzo, 58 x 34 cm, 1882, colección particular) (fig. 44), *Cabeza de mujer con mantilla blanca* (óleo sobre lienzo, 18'8 x 33 cm, h. 1882, Museo Nacional del Prado, Madrid) (fig. 45), *Estudio de Cristo* (óleo sobre lienzo, 97 x 62 cm, 1883, colección particular) (fig. 46), etc.



43



44

43. Joaquín Sorolla, *Un árabe examinando una pistola*, óleo sobre lienzo, 85 x 60 cm, 1881, colección particular, Houston (Estados Unidos de América).

© Wikipedia

44. Joaquín Sorolla, *Retrato de Joaquina Jarreño*, óleo sobre lienzo, 58 x 34 cm, 1882, colección particular.

© PÉREZ, L. A. (coord.):
Sorolla. Orígenes, Valencia, 2023, p. 27

45. Joaquín Sorolla, *Cabeza de mujer con mantilla blanca*, óleo sobre lienzo, 18'8 x 33 cm, h. 1882, Museo Nacional del Prado, Madrid.

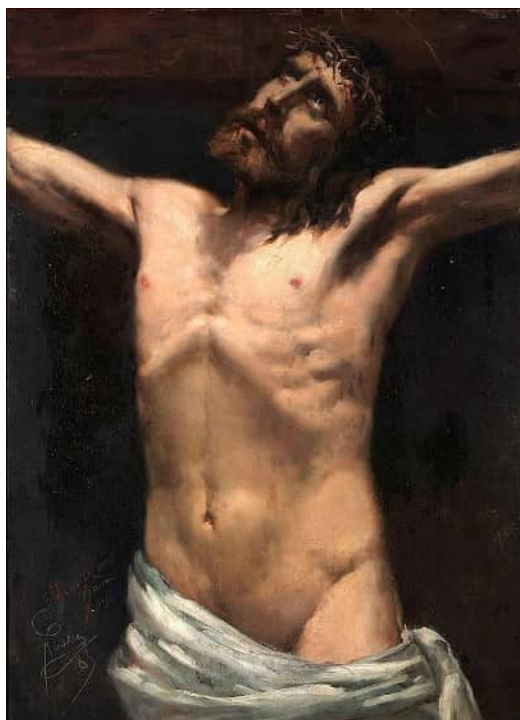
© Wikipedia

46. Joaquín Sorolla, *Estudio de Cristo*, óleo sobre lienzo, 97 x 62 cm, 1883, colección particular.

© Wikipedia



45



46



47

47. Honorio Romero, *Fuente Belgida*, óleo sobre lienzo, 58 x 40'5 cm, 1896, subastado por Darley Subastas en Valencia el 18 de junio de 2023, lote 28014126/383.

© Darley Subastas

esta última, por cierto, su acabado ligero deja visible la capa subyacente de preparación clara (fig. 49). Permiten ambas pinturas además, constatar que el procedimiento usual del pintor en las matizaciones del color se sostiene en el uso diluído de la pintura al óleo, proceder que también encontramos en el Jesús del Sagrado Corazón.

Por último, debemos retomar los resultados expuestos en el apartado dedicado a la fotografía infrarroja. Estos resultan anómalos con respecto al proceder de Sorolla ya desde su juventud, pues en sus piezas más sueltas tan siquiera empleaba dibujo preparatorio¹⁷ y en aquellas composiciones más elaboradas, este era sucinto y servía como andamiaje mínimo para marcar los trechos generales de ciertos aspectos de la obra,¹⁸ pero no eran una plasmación definitiva de todos los volúmenes y detalles faciales como sucede con la obra estudiada.

Una vez explicados los motivos que impiden acercar la pieza estudiada a Joaquín Sorolla, podemos asegurar, en cambio, la atribución de la misma al pintor valenciano Honorio Romero Orozco (Sedaví, 1867 - Valencia, 1920).

Aunque su producción conocida y documentada no es muy numerosa, Honorio Romero Orozco exploró otros géneros pictóricos además del religioso. En los paisajes costumbristas, tan del gusto de su tiempo, parece mostrar su mejor faceta, con un trabajo minucioso en los matices coloristas, buena captación de la naturaleza y algo de rigidez en el esbozo de la figura humana. Son buenos ejemplos de ello la más preciosista *Fuente Belgida* (óleo sobre lienzo, 58 x 40'5 cm, 1896, subastado por Darley Subastas en Valencia el 18 de junio de 2023, lote 28014126/383) (fig. 47) y la más abocetada *Lavanderas* (óleo sobre lienzo, 28 x 45 cm, último tercio del siglo XIX-primer tercio del siglo XX, subastada por Durán en Madrid el 28 de octubre de 2022, lote 123) (fig. 48). En

¹⁷ «Esta técnica [IR realizada al *Embarcadero del Retiro* de Sorolla (óleo sobre tabla, 16'9 x 27'6 cm, 1882, colección particular)] ha mostrado ausencia total de dibujo subyacente, remarcando las grandes dotes de Sorolla, maestro sin parangón en la captura de un instante fugaz, sin la necesidad perentoria de ningún dibujo preparatorio.

Se podría pensar que quizá empleara un material imposible de verse con esta prueba para realizar un mínimo esbozo, como podría ser una laca roja, pero esto carece de sentido, puesto que la obra presenta un soporte de tonalidad clara y no posee una capa de preparación, y aquellos puntos donde hay una coloración inferior, como se aprecia a través de las reservas, es blanca, por lo que si hubiera existido alguna clase de esquema, se hubiera realizado con un material oscuro, el cual sería visible en esta fotografía infrarroja». COMPANY, X.; BORRÁS, M.: *Joaquín Sorolla y Bastida. Embarcadero del Retiro*, CAEM (informe inédito), Lleida, 2020, p. 22.

¹⁸ «Aunque no se ha observado dibujo subyacente propiamente dicho, sí que se ha podido documentar que hay un trazo negro de pincel en la parte inferior de la obra, que delimita el final de ésta. Es un procedimiento que hemos podido encontrar en dos obras de la mano de Joaquín Sorolla: *Retrato de Raquel Meller* de 1918 y *Estudio de Cristo* de 1883, en las que en la parte inferior se aprecia ese mismo tipo de trazo». COMPANY, X.; PEDRET, A.: *Joaquín Sorolla. Cabeza de niña sobre el lecho*, CAEM (informe inédito), Lleida, 2019, p. 13.



48

48. Honorio Romero,
Lavanderas, óleo sobre lienzo,
28 x 45 cm, último tercio del
siglo XIX-primer tercio del siglo
XX, subastado por Durán en
Madrid el 28 de octubre de
2022, lote 123.

© Durán

49. Honorio Romero,
Lavanderas (detalle), óleo
sobre lienzo, 28 x 45 cm, último
tercio del siglo XIX-primer
tercio del siglo XX, subastado
por Durán en Madrid el 28 de
octubre de 2022, lote 123.

© Durán



49



50

50. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

© Iolanda Gòdia (CAEM)

Si nos centramos ahora en sus retratos, pese a que lamentablemente no disponemos de ellos en fotografías de alta calidad, y pese a que se trata en ellos de personajes reales y no idealizados como el sujeto de la obra en estudio, sí que apreciamos estilemas que se repiten y que son claramente compartidos por nuestra pintura. Uno de los más llamativos es la frontalidad de los ojos y labios a pesar de mostrar sus personajes la cabeza ligeramente ladeada. Nótese que la nariz, en el rostro de Jesús, se presenta claramente vista desde nuestra derecha, mientras que no sucede lo mismo con sus ojos y su boca (fig. 50). Lo mismo acontece en *Retrato de Caballero* (óleo sobre lienzo, 94 x 67 cm, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, subastado por Durán en Madrid el 27 de junio de 2024, lote 598) (fig. 51), donde la frontalidad de los ojos, cejas y frente diverge de la vista lateral que presenta la nariz del personaje, quien a pesar de estas sutiles incongruencias claramente no dirige su mirada al frente. Es más, si centramos nuestra atención en su oreja y la de Cristo, veremos que en ambas se distingue claramente todo el pabellón auricular, casi como si mirásemos su cabeza de perfil a pesar de su posición prácticamente frontal.



51



52



53



54

51. Honorio Romero, *Retrato de Caballero* (detalle) óleo sobre lienzo, 94 x 67 cm, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, subastador por Durán en Madrid el 27 de junio de 2024, lote 598.

© Durán

52. Honorio Romero, *Retrato de José Sánchez Guerra* (detalle), óleo sobre lienzo, 1907, colección particular.

© Todocolección

53. Honorio Romero, *Retrato de una joven* (detalle), óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida.

© Maestros del retrato

54. Honorio Romero, *Retrato de un soldado* (detalle), óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida.

© Maestros del retrato

Otras obras que confirman esta característica construcción fisonómica de Romero Orozco son *Retrato de José Sánchez Guerra* (óleo sobre lienzo, 1907, colección particular) (fig. 52), *Retrato de una joven* (óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida) (fig. 53) y *Retrato de un soldado* (óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida) (fig. 54).



55

55. Honorio Romero, *Retrato de Caballero*, óleo sobre lienzo, 94 x 67 cm, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, subastador por Durán en Madrid el 27 de junio de 2024, lote 598.

© Durán



56

56- Honorio Romero, *Retrato de un soldado*, óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida.

© Maestros del retrato



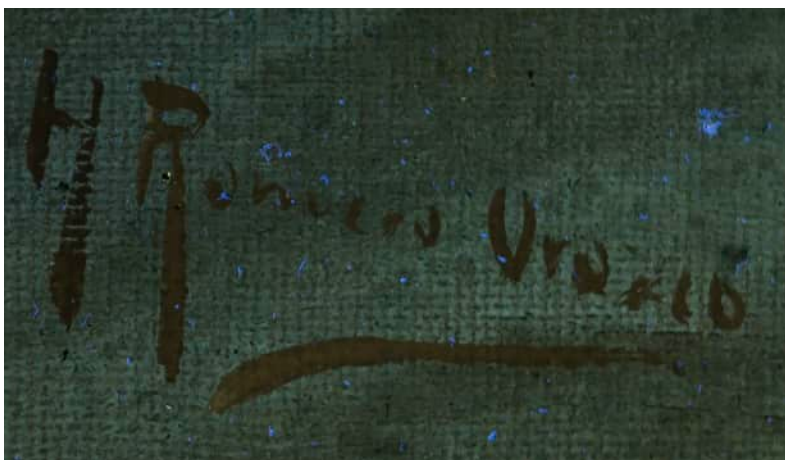
57

57. Honorio Romero, *Retrato de una joven*, óleo sobre lienzo, tercer tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, ubicación desconocida.

© Maestros del retrato

Otros elementos destacables y compartidos por nuestra obra y las piezas mencionadas es el corte seco entre el perímetro de las figuras y el fondo —sin transición alguna o ligera *sfumatura*—, la planicidad de los colores tanto de los rostros como sus vestiduras y la predilección por los fondos desdibujados a base de manchas de color que transicionan entre si (figs. 55 a 57).

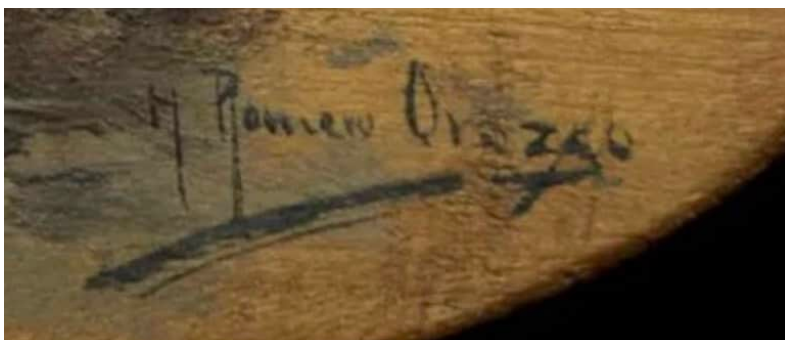
Por último, debemos remarcar que la firma de la obra, la cual es autógrafa y plenamente visible al iluminarla con luz ultravioleta (algo que no sucede bajo luz día) (fig. 58), es totalmente coincidente con las de otras obras del pintor, tanto en la forma de escribirse como en su grafía. Buenos ejemplos de ello son, entre otras, las rúbricas presentes en *Paleta con paisaje* (óleo sobre paleta de madera, 19'8 x 28'8 cm, último tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, subastada en Valencia por Subastas Darley el 31 de octubre de 2024, lote 387) (fig. 59), *Lección de seducción* (óleo sobre parche de tambor, 22 cm, 1898, Subastado por Debacker Julien en Boulogne-sur-Mer [Francia] el 22 de junio de 2019, lote 182) (fig. 60) y *Fuente Belgida* (fig. 61).



58

58. Honorio Romero, *Sagrado corazón* (UVF, detalle), óleo sobre lienzo, 90 x 66'2 cm, primer tercio del siglo XX, colección particular.

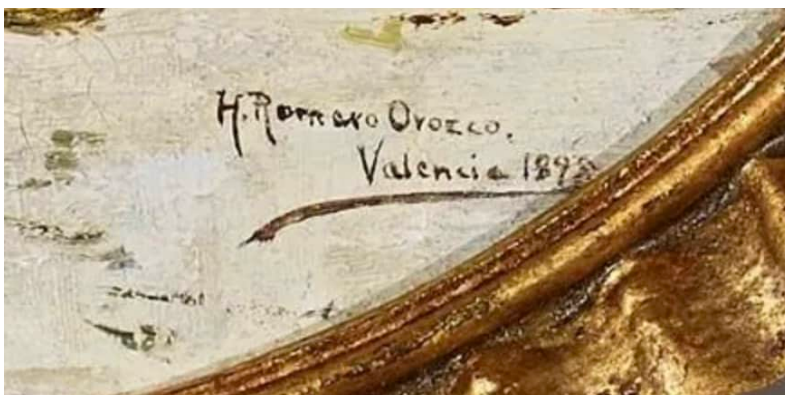
© Iolanda Gòdia (CAEM)



59

59. Honorio Romero, *Paleta con paisaje* (detalle), óleo sobre paleta de madera, 19'8 x 28'8 cm, último tercio del siglo XIX - primer tercio del siglo XX, subastada en valencia por Subastas Darley el 31 de octubre de 2024, lote 387.

© Darley Subastas



60

60. Honorio Romero, *Lección de seducción* (detalle), óleo sobre parche de tambor, 22 cm, 1898, Subastado por Debacker Julien en Boulogne-sur-Mer (Francia) el 22 de junio de 2019, lote 182.

© Artprice



61

61. Honorio Romero, *Fuente Belgica* (detalle), óleo sobre lienzo, 58 x 40'5 cm, 1896, subastado por Darley Subastas en Valencia el 18 de junio de 2023, lote 28014126/383.

© Darley Subastas

CONCLUSIONES

Tras el estudio de la obra, los miembros del CAEM creemos probado que no puede ser atribuida a Joaquín Sorolla. Es más, el análisis matérico pormenorizado y la comparativa estilística evidencia, sin ningún género de dudas, que la pieza procede de la mano de otro pintor, el valenciano Honorio Romero Orozco.

El estudio de este *Sagrado Corazón de Jesús* y su incorporación al catálogo del pintor contribuye así a un conocimiento más preciso de la trayectoria de Honorio Romero Orozco, y a ampliar el todavía escaso conjunto de obras conocidas de temática religiosa dentro de su producción. De este modo también se enriquece el panorama de la pintura valenciana de comienzos del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, 1987

AGUILERA, V. (coord.): *Historia de l'art València. Entre dos segles*, vol. 5, València, 1987.

Català Gorgues, 2000

CATALÀ GORGUES, M. Á. (ed.): *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, Centenario de un homenaje* [cat. expo.], del 20 de junio al 3 de septiembre de 2000, Valencia, 2000.

Bilbao, 1908

BILBAO, F. (coord.): *Boletín del Archivo Diocesano de Valencia*, nº 1556, Valencia, 2 de marzo de 1908.

Carrasco Terriza, 2019

CARRASCO TERRIZA, M. J.: "Cristo cardiófano. Iconografía del corazón de Jesús", en *Cor Iesu. La devoción al Corazón de Jesús en la Diócesis de Huelva*. Exposición Monasterio de Santa Clara de Moguer (15 de marzo al 20 de abril, 2019), Huelva, 2019, pp. 5-18.

Company; Borrás, 2020

COMPANY, X.; BORRÁS, M.: *Joaquín Sorolla y Bastida. Embarcadero del Retiro*, CAEM (informe inédito), Lleida, 2020.

Company; Pedret, 2019

COMPANY, X.; PEDRET, A.: *Joaquín Sorolla. Cabeza de niña sobre el lecho*, CAEM (informe inédito), Lleida, 2019.

Daràs, 2014

Daràs, B.: *La sumaria informació... sobre l'incendi de la parroquia de Carcaixent i la realització de la nova imatge de la mare de Déu d'Aigües Vives*, Carcaixent, 2014.

Fortante, 1890

FORTANTE (imp.): *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, Madrid, 1890.

Menéndez, 2015

MENÉNDEZ, M. L.: *Joaquín Sorolla: Técnica artística*, Madrid, 2015.

Pedrola, 2009

PEDROLA, A.: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, 2009.

Pérez, 2023

PÉREZ, L. A. (coord.): *Sorolla. Orígenes*, Valencia, 2023.

Pinedo; Más, 2008

PINEDO, C.; MÁS, E.: "La alegoría mercantil: unas pinturas de Sorolla, Nicolau Huguet, Nicolau Cotanda y Peiró en el comercio de Faustino Nicolás" en *Archivo de arte valenciano*, vol. 84, Valencia, 2008, pp. 145-152.

Pons-Sorolla, 2001

PONS-SOROLLA, B.: *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, 2001.

Pons-Sorolla, 2005

PONS-SOROLLA, B.: *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, 2005.

Pons-Sorolla, 2008

PONS-SOROLLA, B.: *Vista del embarcadero del parque del Retiro* (documento inédito), Madrid, 28 de enero de 2008.

Pons-Sorolla, 2019

PONS-SOROLLA, B. (ed.): *Sorolla. Catálogo razonado. Colección de pinturas del Museo Sorolla*, Madrid, 2019.

Réau, 1957

RÉAU, L.: *Iconographie De L'art Chrétien. Iconographie De La Bible Nouveau Testament*, vol. II, t. II, París, 1957, pp. 47-49.

Santa Ana, 2009

SANTA ANA, F.: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*, Madrid, 2009.

AUTORES

- Sr. Marc Borrás. Licenciado en historia del Arte por la Universitat de Valencia. Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Investigador del CAEM.
- Dra. M^a Antonia Argelich Gutiérrez. Directora del CAEM. Especializada en Arte de Época Moderna.

COLABORACIÓN

- Sra. Iolanda Gòdia. Graduada en Fotografia de Creació Digital por la Universitat Politècnica de Catalunya y experta en técnica analítica multibanda aplicada a las obras de arte del CAEM.
- Sra. Sara Munsó. Graduada en Comunicación y Periodismo Audiovisual por la Universitat de Lleida. Graduada en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Artístico por la Universitat de Lleida. Investigadora del CAEM.
- Sra. Jérica Martí. Graduada en Historia del Arte por la Universitat de València. Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Perito Forense e Intérprete del Patrimonio reconocido por la Asociación Profesional Española de Historiadores del Arte (APROHA), No de socio 0147. Investigadora del CAEM.

EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA

- Cámaras fotográficas:
 - Equipo de fotografía digital de gran formato –Sinar Evolution75h– con un filtro de IR del Centro de Arte de Época Moderna de la Universitat de Lleida.
 - Cámara Nikon modificada con un objetivo de Nikon Nikkor de 50 mm.TechnicalPhotographyFilters Set-Standard.
- Lámparas cálidas.
- Lámpara UV filtrada.
- Lupa Dino-Lite Edge Digital Microscope, con focal variable entre 20 y 200x.
- Lupa binocular Optimisor (DoneganOptical), con lente de 2 y 3'5 aumentos.
- Lupa de mano con luz MagniluxHandle (Luxit), G. W. TL-077.
- Programas informáticos de diseño y manejo de imágenes: Adobe Photoshop CS6, Adobe Illustrator CS6, Adobe InDesign CS6.
- Fototeca digital del CAEM.

ESTUDIO REALIZADO Y CERTIFICADO POR

Sr. Marc Borrás,
Investigador del CAEM.

Dra. Ma. Antonia Argelich,
Directora del CAEM.



CAEM
Centre d'Art
d'Epoca Moderna
Universitat de Lleida


Universitat de Lleida