



**Cuadro de la vestición de los  
primeros novicios escolapios**

**Quadro della vestizione dei  
primi novizi scolopi**

**Picture of the dressing  
of the first Piarist novices**

**Tableau de la prise d'habit des  
premiers novices piaristes**

En conmemoración de la fundación de la Orden de las Escuelas Pías y la vestición de sus primeros integrantes el 25 de marzo de 1617, el pintor español Joan Costa ha creado una obra que imagina el momento de la vestición en la capilla de la Casa Generalicia de San Pantaleo. Se trata de un cuadro emocionante, que recoge un hito de nuestra historia escolapia que hasta ahora no formaba parte de la iconografía calasancia. La Casa Generalicia de Roma, donde se alberga la obra, quiere compartirla con el conjunto de la Orden para subrayar la importancia de la fecha que celebraremos y conmemoraremos este mes de marzo: el inicio de la obra de Calasanz, de la que formamos parte y damos vida hoy.

Joan Costa (Gandia, 1952) es un pintor valenciano, antiguo alumno de nuestro colegio de Gandia. Licenciado en Bellas Artes y especialista en pintura italiana del siglo XV, ha expuesto su obra en numerosas galerías de España, Francia y Estados Unidos. Entre su producción destaca el retablo mayor y los cuadros del crucero que adornan la iglesia de la Escola Pia de Gandia.

## La vestición de los primeros escolapios en 1617

*(Técnica mixta sobre lienzo, 1,82x1,50 m. 2013-2014)*

*Iglesia de San Pantaleo de Roma*

*Casa Generalicia de la Orden Escolapia*

Ateniéndome a la abundante información que me proporcionaron los Padres de las Escuelas Pías de Gandia, comencé, en otoño de 2013, la elaboración de este cuadro, que pretende recrear cómo pudo ser la vestición

In commemorazione della fondazione dell'Ordine delle Scuole e della vestizione dei primi membri dell'Ordine, il 25 marzo del 1617, il pittore spagnolo Joan Costa ha creato un'opera che immagina il momento della vestizione nella cappella della Casa Generalizia di San Pantaleo. Si tratta di un quadro commovente, che raccoglie un momento fondamentale della nostra storia scolopica e che finora non faceva parte dell'iconografia calasanziana. La Casa Generalizia di Roma, dove si trova l'opera, vuole condividerla con l'insieme dell'Ordine in modo da sottolineare l'importanza della data che celebriamo e commemoriamo in questo mese di marzo: l'inizio dell'opera del Calasanzio, della quale facciamo parte e alla quale oggi diamo vita.

Joan Costa (Gandia, 1952) è un pittore valenziano, ex alunno del nostro collegio di Gandia. Laureato in Belle Arti, ha esposto in diverse gallerie d'arte in Spagna, Francia e Stati Uniti. Tra le sue opere rileviamo la pala d'altare e i quadri che adornano la Chiesa delle Scuole Pie di Gandia.

## La vestizione dei primi scolopi nel 1617

*(Tecnica mista su tela, 1,82x1,50 m. 2013-2014)*

*Chiesa di San Pantaleo, Roma*

*Casa Generalizia dell'Ordine dei Padri Scolopi*

Attenendomi all'abbondante informazione ricevuta dai Padri delle Scuole Pie di Gandia, nell'autunno del 2013, ho iniziato ad elaborare questo quadro che vuole ricreare la vestizione o presa di abito dei primi quattordici aspiranti o novizi da parte di san Giuseppe Calasanzio, evento che avvenne nel 1617, e che segnò l'inizio

In commemoration of the foundation of the Order of the Pious Schools and the reception of its first members in March 25, 1617, the Spanish painter Joan Costa has created a work that imagines the moment of the reception in the chapel of the General House of San Pantaleo. It's a thrilling picture, collecting a milestone of our Piarist history that until now was not part of the Calasanctian iconography. The General House in Rome, where the work is at present, wants to share it with the whole of the Order to underline the importance of the date that we celebrate and commemorate this month of March: the beginning of the work of Calasanz, of which we are part and give life today.

Joan Costa (Gandia, 1952) is a Valencian painter, former student of our school of Gandia. Graduated in Fine Arts and a specialist in Italian painting of the 15th century, he has exhibited his work in numerous galleries in Spain, France and United States. Among his production, the main altarpiece and the cruise paintings decorating the Church of the Pious School of Gandia stand out.

## The dressing of the first Piarist in 1617

*(Mixed on canvas technique, 1.82x1,50 m. 2013-2014)*

*Church of San Pantaleo in Rome  
General House of the Pious Schools*

Under the wealth of information that the Fathers of the Pious Schools of Gandia provided me, I started in the fall of 2013, the elaboration of this picture, which aims to recreate how could be the dressing or taking of habit of the first fourteen candidates or novices by Saint

En commémoration de la fondation de l'Ordre des Écoles Pies et la prise d'habit de ses premiers membres le 25 mars 1617, le peintre espagnol Joan Costa a créé une œuvre qui représente le moment de la prise d'habit dans la chapelle de la Maison Généralice de San Pantaleo. C'est un portrait émouvant, qui recueille un moment très important de notre histoire piariste et qui jusqu'à présent ne faisait pas partie de l'iconographie de Calasanz. La Maison Généralice à Rome, où l'œuvre est exposée, veut la partager avec l'ensemble de l'Ordre pour souligner l'importance de la date que nous célébrerons et commémorerons ce mois de mars : le début de l'œuvre de Calasanz, de laquelle nous faisons partie et par laquelle nous donnons vie aujourd'hui.

Joan Costa (Gandia, 1952) est un peintre valencien, ancien élève de notre école de Gandia. Diplômé des Beaux-arts et spécialiste de la peinture italienne du siècle XV, il a exposé son travail dans de nombreuses galeries de France, Espagne, États-Unis d'Amérique. Parmi sa production nous soulignons le retable et les tableaux qui ornent l'église des Écoles Pies à Gandia.

## L'habillement des premiers piaristes en 1617

*(Technique mixte sur toile, 1,82 x 1,50 m. 2013-2014)*

*Église de San Pantaleo à Rome  
Maison Généralice de l'Ordre Des Écoles Pies*

En vertu de la richesse des informations que les Pères des Écoles Pies de Gandia m'avaient fourni, j'ai commencé en automne 2013 l'élaboration de ce tableau, qui vise à recréer

o toma de hábito de los primeros catorce aspirantes o novicios por san José de Calasanz, evento que dio lugar, en 1617, al comienzo de la Congregación Paulina de los Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías, la que más tarde sería, elevada de rango, Orden Escolapia.

La historia de esta pintura empezó a gestarse cuando, en el último día de una visita turística por la ciudad de Roma acompañando a un grupo de amigos valencianos, decidir por mi cuenta a visitar la iglesia de San Pantaleo, donde, como supe algunos años atrás, reposaban los restos mortales de san José de Calasanz. Había oído hablar de la belleza de esta pequeña iglesia, cuyo origen se remonta al siglo XII. A finales del siglo XVII, fallecido ya Calasanz, fue derribada y edificada la actual, obra de Giovanni Antonio de Rossi, modesta si se comparaba con otras fastuosas iglesias romanas. En el siglo XVIII contó con aportaciones importantes, como las de Nicola Salvi (autor de la famosa Fontana de Trevi), Carlo Murena y Giuseppe Valadier. También me hablaron de la tumba del santo, que describían como emocionante por su austeridad. Decidí acercarme, tranquilamente, en aquel último día y no me sentí defraudado, ni estética ni emocionalmente: las referencias estaban en lo cierto.

Fue entonces cuando, después del golpe emocional que me provocó la visita, me vino la idea de pintar un cuadro de tema calasanziano para que colgara de aquellas paredes, idea que fue aceptada de inmediato por el Padre que me acompañaba.

Recuerdo incluso cómo estuvimos midiendo, metro en mano, sobre la pared elegida, el tamaño que podría ser el adecuado para la futura pintura.

della Congregazione Paulina dei Poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie, che più tardi fu elevata al rango di Ordine dei Padri Scolopi.

La storia di questa pittura iniziò l'ultimo giorno di una visita turistica alla città di Roma, quando accompagnando un gruppo di amici valenziani, decisi di andare da solo a visitare la chiesa di San Pantaleo, dove, come mi venne detto qualche anno dopo, riposano le spoglie di san Giuseppe Calasanzio. Avevo sentito parlare della bellezza di questa piccola chiesa, le cui origini risalgono al XII secolo. Verso la fine del XVII secolo, morto già il Calasanzio, fu demolita ed edificata l'attuale chiesa, opera di Giovanni Antonio de Rossi, modesta se paragonata con altre fastose chiese romane. Nel XVIII secolo vi furono anche importanti contributi, di Nicola Salvi (autore della famosa Fontana de Trevi), Carlo Murena e Giuseppe Valadier. Mi parlarono anche della tomba del santo, descritta con emozione per la sua austerità. Decisi così, di avvicinarmi con tranquillità, l'ultimo giorno del mio soggiorno romano, e non rimasi deluso, né rispetto all'estetica, né alle emozioni: i riferimenti che mi erano stati dati corrispondevano alla verità.

Dopo lo shock emotivo causato dalla visita, ebbi l'idea di dipingere un quadro sul tema calasanziano che potesse essere messo su quelle pareti, idea che accettò subito il Padre che mi accompagnava.

Ricordo anche che prendemmo, con il metro in mano, sulla parete scelta, la misura adatta alla futura pittura.

Di ritorno a Valenza, la mia testa era piena di idee sul tema da scegliere, e tutte le idee mi entusiasmavano.

La questione economica, affatto stabile in quei giorni, mi causava dubbi sull'idoneità di un



Joseph Calasanz, event which resulted, in 1617, the beginning of the Pauline Congregation of the Poor of the Mother of God of the Pious Schools, which would be later elevated to the rank of Order of the Pious Schools.

The history of this painting began to take shape when, on the last day of a tour around the city of Rome accompanying a group of Valencian friends, I decided on my own to visit the Church of San Pantaleo, where, as I learned some years ago, rest the mortal remains of Saint Joseph Calasanz. I had heard of the beauty of this little church, which dates back to the 12th century. At the end of the 17th century, already deceased Calasanz, it was demolished and the current was built, work by Giovanni Antonio de Rossi, modest if compared to other lavish Roman churches. In the 18th century it had important contributions, such as those of Nicola Salvi (author of the famous Trevi Fountain), Carlo Murena and Joseph Valadier. I also heard of the tomb of the Saint, described as exciting for its austerity. I decided to approach, quietly, in that last day and I was not disappointed, nor aesthetically nor emotionally: the references were correct.

It was then when, after the emotional blow that the visit gave me, that the idea came to me of painting a picture of Calasanzian theme that would hung on those walls, an idea which was immediately accepted by the Father accompanying me.

I remember even how we were measuring, meter in hand, on the wall chosen, the size that could be the suitable for the future painting.

When I returned to Valencia my head already was boiling in ideas about the topic to choose, each one more exciting than the other.

comment il a pu être l'habillement ou prise d'habite des quatorze premiers candidats ou novices de saint Joseph de Calasanz, événement qui a entraîné, en 1617, le début de la Congrégation Pauline des Pauvres de la Mère de Dieu des Écoles Pies, qui serait plus tard élevé au rang d'Ordre des Écoles Pies.

L'histoire de cette peinture commence à prendre forme lorsque, le dernier jour d'une tournée autour de la ville de Rome en accompagnant un groupe d'amis de Valencia, j'ai décidé de visiter à mon compte l'église de San Pantaleo, où, comme j'ai appris quelques années auparavant, reposent les restes de saint Joseph de Calasanz. J'avais entendu parler de la beauté de cette petite église, datant du XIIe siècle. À la fin du XVIIe siècle, Calasanz déjà décédé, elle a été démolie et construite l'actuelle, une œuvre de Giovanni Antonio de Rossi, modeste si on la compare à d'autres somptueuses églises romaines. Au XVIIIe siècle, il a eu des contributions importantes, telles que celles de Nicola Salvi (auteur de la célèbre fontaine de Trevi), Carlo Murena et Joseph Valadier. On m'avait aussi parlé de la tombe du Saint, la décrivant comment émouvante par son austérité. J'ai décidé de m'approcher, tranquillement, en ce dernier jour, et je ne fus pas déçu, ni esthétiquement, ni émotionnellement : les références étaient correctes.

C'est alors quand, après le choc émotionnel qui m'avait produit la visite, j'ai eu l'idée de peindre un tableau de thème calasanzien pour l'accrocher dans ces murs, idée qui a été immédiatement acceptée par le Père qui m'accompagnait.

Je me souviens encore comment nous avons pris des mesures, mètre à la main, sur le mur choisi, la taille qui pourrait convenir pour la future peinture.

Al regresar a Valencia mi cabeza ya bullía en ideas sobre el tema a elegir, a cuál más excitante.

La cuestión económica, nada estable en aquellos días, me provocaba dudas sobre si era idóneo atacar semejante proyecto justo en aquellos momentos, pero en la Curia Provincial de las Escuelas Pías de la Provincia Betania, en Madrid, me alentaron a empezar, y las primeras aportaciones económicas, procedentes de amigos de Gandia, despejaron el horizonte. Así ya pude acometer los primeros trabajos.

He de decir que mi relación profesional con la Orden Escolapia arrancó cuando, al inicio de mis estudios de Bellas Artes, allá por 1972, me encargaron los Padres de Gandía (muy temerariamente, todo hay que decirlo) las pinturas del retablo mayor de su iglesia. Aunque, mucho antes, a la edad de 12 años, el P. José Molíns me descubrió con su "...tú serás pintor" al verme dibujar en clase, y otro escolapio, Federico Moliner, insistió a mis padres para que yo estudiara Arte. Gracias a su intervención éstos me libraron, inocentemente, a comenzar los estudios de esta carrera.

Los primeros dibujos fueron surgiendo en los primeros días de aquel otoño de 2013. En un principio traté el tema de la curación milagrosa del ojo del niño que jugaba a espadachines con el palillero de escribir a tinta. Lo abandoné pronto por su carácter de "milagro", y porque había sido pintado con anterioridad por varios maestros, entre ellos, el valenciano José Segrelles.

Después vinieron intentos sobre el encuentro de san José de Calasanz con la franciscana Hermana Pobreza en el callejón de la Cucaña. Y finalmente me decidí, después de leer la biografía del P. C. Bau, por el tema de la vestición de 1617.

tale progetto, proprio in quei momenti, ma nella Curia Provinciale delle Scuole Pie della Provincia Betania, a Madrid, mi incoraggiarono ad iniziare, e i primi aiuti economici, provenienti da amici di Gandia, schiarirono l'orizzonte. Potei, così, intraprendere i primi lavori.

Devo dire che il mio rapporto professionale con l'Ordine delle Scuole Pie iniziò quando, all'inizio dei miei studi di Belle Arti, verso il 1972, i Padri di Gandia mi incaricarono (bisogna dire con notevole temerarietà) le pitture della pala d'altare della loro chiesa. Prima, molto prima, quando avevo 12 anni, il P. José Molíns mi scoprì con il suo "...tu sarai un pittore" quando mi vide disegnare in classe, e un altro scolapio, Federico Moliner, insistette con i miei genitori per farmi studiare Arte. Grazie al suo intervento i miei genitori accondiscesero, innocentemente, ed iniziai questi studi.

I primi disegni sorsero i primi giorni dell'autunno del 2013. In un primo momento trattai il tema della guarigione miracolosa dell'occhio del bambino che giocava a spadaccino con il portapenne delle penne a inchiostro. Lo abbandonai quasi subito per il suo carattere di "miracolo", e perché era già stato dipinto prima da diversi maestri, tra cui, il valenziano José Segrelles.

Dopo cercai di dipingere l'incontro di san Giuseppe Calasanzio con la francescana Sorella Povertà nella strada della Cuccagna. E finalmente mi decisi a dipingere il tema della vestizione del 1617, dopo aver letto la biografia del P. C. Bau.

Il tema mi piacque per diverse ragioni:

La prima: si trattava di un tema corale, con diversi personaggi, e giungeva a me in un mo-

The financial question, nothing stable in those days, caused me some doubts about the adequacy of attacking such a project just in those moments, but in the Provincial Curia of the Pious Schools of Bethany Province, in Madrid, they encouraged me to start, and the first economic contributions, from of friends of Gandia, cleared the horizon. So, I already undertook early works.

I have to tell that my professional relationship with the Order of the Pious Schools started when, at the beginning of my studies on Fine Arts, around 1972, The Fathers of Gandia commissioned me (very recklessly, I must say it) the paintings of the major altarpiece of their church. Although, much before, at the age of 12 years, Fr. Jose Molins discovered me with his "... you will be painter" when he saw me drawing in class, and another Piarist, Federico Moliner, insisted to my parents for me to study Art. Thanks to his intervention, they allowed me, innocently, to begin this career studies.

The first drawings were emerging in the early days of the fall of 2013. At first I tried to the theme of the miraculous healing of the eye of the child who played swordsmen with the pen. I soon left it because of its character of "miracle", and because it had been painted earlier by several masters, among them, the Valencian Jose Segrelles.

Then attempts on the meeting of Saint Joseph Calasanz with the Franciscan Sister Poverty in the alley of the Cucagna came. And finally I decided, after reading the biography of Fr. C. Bau, the theme of the dressing of 1617.

I liked this theme for several reasons:

The first is that it was a choral theme, with multiple characters, and it came at a time when I wanted to return to the natural portrait. With this theme I could practice it well.

Rentré à Valencia ma tête bouillait déjà en idées sur le sujet à choisir, chacune plus excitante que les autres.

La question économique, rien solide à cette époque, me provoquait des doutes sur l'idée d'attaquer un tel projet juste dans ces moments, mais la Curie Provinciale des Écoles Pies de la Province Béthanie à Madrid, m'a encouragé à démarrer, et les premières contributions économiques, venues des amis de Gandia, ont dégagé l'horizon. Alors je me suis engagé déjà dans les premières travaux.

Je dois dire que ma relation professionnelle avec l'Ordre des Écoles Pies a commencé quand, au début de mes études en Beaux-arts, en 1972, les Pères de Gandia m'ont chargé (très imprudemment, il faut le dire) les peintures du maître-autel de leur église. Bien que beaucoup plus tôt, à l'âge de 12 ans, le Père José Molins m'a découvert avec son «... tu seras peintre » en me voyant dessiner en classe, et un autre piariste, Federico Moliner, a insisté à mes parents pour que j'étude Beaux-arts. Grâce à son intervention, ils m'ont permis, innocemment, de commencer cette carrière.

Les premiers dessins se font jour dans les premiers jours de l'automne 2013. Dans un premier temps, j'ai essayé le thème de la guérison miraculeuse de l'œil de l'enfant qui a joué les épéistes avec la plume à encre. Je l'ai laissé tomber tôt à cause de son caractère de « miracle », et parce qu'il avait été peint auparavant par plusieurs maîtres, parmi eux, le valencien José Segrelles.

Puis sont venus des essais sur la rencontre de saint Joseph de Calasanz avec la franciscaine Sœur Pauvreté dans la ruelle de la Cocagne. Et enfin, j'ai décidé, après avoir lu la biographie du P. C. Bau, le thème de l'habillement de 1617.



Este tema me gustó por varias razones:

La primera es que se trataba de un tema coral, con múltiples personajes, y me llegaba en un momento en que me apetecía volver al retrato del natural. Con este tema podría practicarle bien.

Otra razón es que se trataba de un tema histórico, y no milagroso.

También, que este tema presentaba considerable dificultad, ya que exigía una verdadera “composición” en toda regla, para situar satisfactoriamente los personajes en el espacio, con su correspondiente perspectiva, su subdivisión en grupos, y una visión unificadora global. Es decir, la lección más difícil que los artistas antiguos intentaban dominar desde comienzos del Renacimiento. Y era algo que yo sólo había tratado superficialmente en mis anteriores trabajos.

Con este tema era necesario poner toda la carne en el asador, que equivalía a reencontrar todos los trucos del pasado y usarlos con naturalidad, como sin darles importancia. Esta dificultad se convirtió en el verdadero acicate que me impulsó a aceptar el desafío.

Y la última de las razones, y no la menor, era que si pintaba este tema contaba desde el principio con un plus a mi favor, y éste era que JAMAS había sido pintado antes. Que yo sepa, no existe este tema en el catálogo de la Historia del Arte. Y se trata, nada menos, que de la fundación de la Orden Escolapia. Ya sólo por eso valía la pena intentarlo.

\*\*

El cuadro de la vestición pretende ofrecer una idea aproximada de cómo pudo ser la ceremonia que tuvo lugar en la mañana del 25

mento in in cui mi piaceva ritornare al ritratto del naturale. Con questo tema potevo affrontarlo bene.

Un'altra ragione: si trattava di un tema storico, e non miracoloso.

Inoltre, questo tema presentava una certa difficoltà, poiché esige una vera “composizione” in piena regola, per collocare in modo soddisfacente i personaggi nello spazio, con la loro prospettiva corrispondente, la loro suddivisione in gruppi, ed una visione globale unificante. Cioè, la lezione più difficile che gli artisti antichi cercavano di dominare fin dall'inizio del Rinascimento. Aspetto, questo, che avevo trattato in modo superficiale, nei miei lavori precedenti.

Con questo tema era necessario usare tutte le risorse, cioè recuperare di nuovo tutti i trucchi del passato e utilizzarli con naturalezza, quasi senza dare loro importanza. Questa difficoltà divenne il vero sprone che mi spinse ad accettare la sfida.

È l'ultima delle ragioni, e non la meno importante, era che se dipingevo questo tema fin dal principio potevo contare su un 'plus' a mio favore, e cioè che un quadro del genere non era MAI stato dipinto prima. Che io sappia, non esiste questo tema nel catalogo della Storia dell'Arte. E si tratta, niente di meno, che della fondazione dell'Ordine delle Scuole Pie. E solo per questo valeva la pena provarci.

\*\*

Il quadro della vestizione vuole offrire un'idea approssimativa di come poté svolgersi la cerimonia, la mattina del 25 marzo, sabato santo, del 1617, nella cappella che ancora esiste, anche se con alcune modificazioni, del Torres di Roma. Questo edificio lo aveva comprato

Another reason is that it was a historical theme, and not a miraculous one.

Also, that this issue presented considerable difficulty, since it demanded a real “composition”, following the rules of art, to place successfully the characters in the space, with their corresponding perspective, their subdivision in groups, and a unifying global vision. I.e., the more difficult lesson that the ancient artists tried to master from the beginning of the Renaissance. And it was something that I just had treated superficially in my previous works.

With this issue, it was necessary to put all the meat on the spit, which amounted to rediscover all the tricks of the past and use them naturally, as a matter of fact. This difficulty became the real incentive that pushed me to accept the challenge.

And the last of the reasons, but not the less, was that if I painted this subject, I had from the beginning in my favor, and this was that it NEVER had been painted before. As far as I know, this theme is not present in the catalog of the History of Art. And it is about nothing less than the foundation of the Order of the Pious Schools. Only for that it was worth trying it.

\*\*

The picture of the dressing is intended to provide a rough idea of how the ceremony which took place on the morning of March 25, Holy Saturday, in 1617, in the Chapel, which still exists, though with modifications, of the Palazzo Torres of Rome, could be. This building had been bought by Saint Joseph Calasanz, with the help of the Protector Cardinal Benedetto Giustiniani (brother of the banker Vincenzo, and both, great collectors of art) to definite-

J’ai aimé ce thème à cause de plusieurs raisons :

La première c’est qu’il était un thème choral, avec plusieurs personnages, et il arrivait à un moment où je voulais revenir au portrait naturel. Avec ce thème je pourrais bien le pratiquer.

Une autre raison c’est que c’était un thème historique et pas miraculeux.

En outre, ce thème présentait des difficultés considérables, puisqu’il demandait une véritable « composition » dans toute règle, pour localiser avec succès les caractères dans l’espace, avec leur point de vue correspondant, leur subdivision en groupes et une vision unificatrice globale. C’est-à-dire, la leçon la plus dure que les artistes anciens essayaient de dominer depuis le début de la Renaissance. Et c’est quelque chose que je n’avais abordé que très superficiellement dans mes œuvres précédentes.

Avec ce thème, il était nécessaire de faire de grands efforts, pour redécouvrir toutes les astuces du passé et de les utiliser naturellement, et sans leur donner l’importance. Cette difficulté est devenue la véritable motivation qui m’a incité à accepter le défi.

Le dernier des raisons, et pas la moindre, c’était que si je peignais ce sujet, j’avais dès le début un plus à ma faveur, et c’était qu’il n’avait JAMAIS été peint. Autant que je sache, ce thème n’apparaît pas dans le catalogue de l’Histoire de l’Art. Et il s’agit, ni plus ni moins, que de la Fondation de l’Ordre Des Écoles Pies. Seulement à cause de cela, il était intéressant de l’essayer.

\*\*

L’image de l’habillement vise à donner une idée approximative de comment a pu être la cérémonie qui a eu lieu dans la matinée du 25 mars, le Samedi Saint, de 1617, dans la cha-

de marzo, Sábado Santo, de 1617, en la capilla, que aún existe, aunque con modificaciones, del Palazzo Torres de Roma. Este edificio había sido comprado por san José de Calasanz, con la ayuda del Cardenal Protector Benedetto Giustiniani (hermano del banquero Vincenzo y, ambos, grandes coleccionistas de arte) para albergar definitivamente las Escuelas Pías desde su anterior emplazamiento en el cercano Palazzo Mannini, en un gesto de reconocimiento y protección a su meritoria labor.

El escenario del cuadro es la descripción de esta capilla, cuyos elementos principales, modificados en restauraciones posteriores, permanecen parcialmente in situ. Estos elementos son 1) el espacio mismo, decorado a la manera clásica, y fruto de la unión de dos estancias al quitar el muro que las separaba en el S. XVII. 2) un gran ventanal que ilumina la capilla, a cuyo lado aparece 3) la celda del santo, con una puerta de dos batientes. 4) el altar que preside la capilla, centrado, 5) los paneles de nogal que recubren los muros, incluyendo las bancadas para tomar asiento los asistentes ... etc.

Dado que yo quería, en un *retorno a las fuentes*, pintar el cuadro del natural, no hubo más remedio que reconstruir, en la medida de lo posible, todos estos elementos en el estudio de Gandia. Se trata de un lugar del colegio que los Padres me dejan usar, en un gesto impagable de amistad.

Así, hubo que remedar el icono de la Virgen del Popolo, instalar un trasunto de altar con sus vestiduras, tomar prestada una sotana, disponer de un crucifijo de bronce, etc. Y disponerlo todo junto al ventanal del estudio, casualmente en la misma posición que en la capilla de Roma, tal y como aparece en los folletos que la Orden pone a disposición de visitantes y

Giuseppe Calasanzio, con l'aiuto del Cardinale Protettore Benedetto Giustiniani (fratello del banchiere Vincenzo ed entrambi grandi collezionisti di arte) per accogliere definitivamente le Scuole Pie, che prima avevano trovato rifugio nel vicino Palazzo Mannini, in un gesto di riconoscenza e protezione per la loro opera meritoria.

Lo scenario del quadro è la descrizione di questa cappella, i cui elementi principali, modificati in restauri posteriori, rimangono parzialmente in situ. Questi elementi sono 1) lo spazio stesso, decorato in modo classico, e frutto dell'unione di due stanze con l'eliminazione della parete che le separava nel XVII secolo; 2) un grande finestrone che illumina la cappella, al lato del quale appare 3) la cella del santo, con una porta a due battenti; 4) l'altare che presiede la cappella, nel centro; 5) i pannelli di legno di noce che ricoprono i muri, includendo anche i banchi per sedersi, gli assistenti... etc.

Siccome volevo, in un ritorno *alle fonti*, dipingere il quadro al naturale, l'unica cosa possibile fu ricostruire, nella misura del possibile, tutti gli elementi nello studio di Gandia. Si tratta di una parte del collegio che i Padri mi permettono di utilizzare, con un gesto impagabile di amicizia.

Fu così necessario imitare l'icona della Vergine del Popolo, installare un transunto dell'altare con le sue vesti, prendere in prestito una sottana, disporre di un crocifisso di bronzo, etc. E disporre il tutto vicino al finestrone dello studio, casualmente nella stessa posizione della cappella di Roma, così come si vede nei foglietti che mette a disposizione dei visitatori e turisti, quando si avvicinano a conoscere la Casa Generalizia.

ly hold the Pious Schools from its previous location in the nearby Palazzo Mannini, in a gesture of recognition and protection of their meritorious work.

The scene of the picture is the description of this Chapel, whose main elements, modified by posterior restorations, remain partially on-site. These elements are 1) the space itself, decorated in a classical way, and fruit of the union of two rooms after removing the wall that separated them in the 17th century. 2) A large window that illuminates the Chapel, on whose side appears. 3) The cell of the Saint, with a two-hinged door. 4) The altar that presides over the Chapel, focused. 5) The walnut panels lining the walls, including the benches where people can sit... etc.

Since I wanted, in a *return to the sources*, make the painting from the natural, I was forced to rebuild, as much as possible, all these elements in the study of Gandia. It is a place of the school that the Fathers let me use, in a priceless gesture of friendship.

Thus, we had to replace the icon of the Madonna del Popolo, install a copy of altar with its garments, borrow a cassock, get a bronze crucifix, etc. And arrange everything next to the window of the study, coincidentally in the same position as in the chapel of Rome, as it appears in the brochures that the Order offers to visitors and tourists, when they come to know the General House.

In the painting, the stage elements were taken from the natural, and also characters. From friends and colleagues, who came to posing, I took faces, hands and positions of the bodies. A student of mine in the course of Art History that I teach at the University, in a program for the elderly, agreed to pose for the figure of the

pelle, qui existe encore, bien que modifiée, du Palazzo Torres de Rome. Ce bâtiment avait été acheté par saint Joseph de Calasanz, avec l'aide du Cardinal Protecteur Benedetto Giustiniani (frère du banquier Vincenzo, tous les deux grands collectionneurs d'art) pour placer définitivement les Écoles Pies déménagées de leur emplacement précédent dans le voisin Palazzo Mannini, dans un geste de reconnaissance et protection de leur méritoire travail.

La scène du tableau est la description de cette chapelle, dont les éléments principaux, modifiés par des restaurations postérieures, restent partiellement sur place. Ces éléments sont 1) le espace même, décoré de manière classique et fruit de l'union de deux chambres en abattant le mur qui les séparait au XVIIe siècle. 2) une grande fenêtre qui éclaire la chapelle, à côté de laquelle apparaît 3) la chambre du Saint, avec une porte à deux battants. 4) l'autel qui préside à la chapelle, centré, 5) les panneaux de noyer qui couvrent les murs, y compris les bancs pour s'asseoir les participants... etc.

Étant donné que je voulais, dans un *retour aux sources*, peindre le tableau du naturel, j'ai été obligée de reconstruire, dans la mesure du possible, tous ces éléments dans l'étude de Gandia. C'est un endroit de l'école que les Pères me permettent d'utiliser, dans un geste inestimable d'amitié.

Ainsi, nous avons eu à replacer l'icône de la Madonna del Popolo, installer une sorte d'autel avec ses nappes, emprunter une soutane, trouver un crucifix de bronze, etc. Et les disposer à côté de la fenêtre de l'étude, comme par hasard dans la même position que dans la chapelle de Rome, tel qu'on le voit dans les brochures que l'Ordre offre aux visiteurs et aux touristes, lorsqu'ils viennent pour connaître la Maison Généralice.

turistas, cuando se acercan a conocer la Casa Generalicia.

En el cuadro, los elementos del escenario fueron tomados del natural, y también los personajes. De amigos y colegas, que vinieron a posar, tomé rostros, manos y posturas de los cuerpos. Un alumno mío de las clases de Historia del Arte que imparto en la Universidad, en un programa para mayores, se avino a posar para la figura del santo. Las vestiduras de los pajes fueron confeccionadas ex profeso para la ocasión, y el sobrino de una amiga muy cercana se ofreció para posar repetidamente para la posición de las figuras. Uno de los pajes, el que mira al espectador, lleva el retrato del hijo de un colega escultor. Hubo que conseguir una cesta plana, de las antiguas, para la representación de las sotanas, etc.

Empezado ya así el cuadro con el grupo principal dispuesto, lo trasladamos a mi estudio de Valencia, donde lo íbamos a desarrollar hasta terminarlo. Y empleo el plural porque el cuadro, que describe un acontecimiento coral, iba a ser terminado y financiado económicamente, de manera coral. En mi estudio, aquello fue un desfile de amigos (y familiares de amigos) que se presentaban para participar, y así fue como se estableció el crowdfunding: cada uno de ellos colaboró con una participación, a cambio (les decía yo) de una parcela de eternidad en la ciudad eterna, donde el cuadro iba a ser expuesto al público en el futuro.

\*\*

He aludido anteriormente a que un cuadro de estas características proporciona un desafío del que conviene salir airoso: me refiero a la composición.

Para sortear este peligro, me obligué a pintar varios bocetos preliminares, ensayando diversas

Nel quadro, gli elementi dello scenario sono stati presi al naturale, ed anche i personaggi. Da amici e colleghi che sono venuti a posare, presi volti, mani e posizioni dei corpi. Un mio alunno delle classi di Storia dell'Arte che insegno all'Università, in un programma per la terza età, venne a posare per la figura del santo. Le vesti dei paggi sono state confezionate ex profeso per l'occasione, e il nipote di una mia cara amica si offrì per posare ripetutamente per la posizione delle figure. Uno dei paggi, quello che guarda lo spettatore, è il ritratto del figlio di un collega scultore. Per rappresentare le sottane, è stato necessario cercare una cesta piana, di quelle antiche, etc.

Una volta iniziato il quadro, con il gruppo principale disposto, lo trasportammo nel mio studio di Valenza, dove lo avremmo sviluppato fino a terminarlo. E mi servo del plurale perché il quadro, che descrive un evento corale, è stato terminato e finanziato economicamente, in modo corale. Nel mio studio abbiamo avuto una sfilata di amici (e parenti di amici), che si presentavano per partecipare, e così si stabilì il crowdfunding: ciascuno di loro collaborò con una partecipazione, in cambio (dicevo io) di un pezzetto di eternità nella città eterna, dove il quadro sarebbe stato esposto al pubblico.

\*\*

Ho detto prima che un quadro con queste caratteristiche lancia una sfida, da cui è bene uscire facendo bella figura: mi riferisco alla composizione.

Per evitare questo pericolo, mi obbligai a dipingere diversi bozzetti, provando diverse soluzioni e giocando con le figure nello spazio. La soluzione che mi sembrò essere la migliore fu quella di porre i personaggi in circoli concen-



Saint. The garments of the pages were made specifically for the occasion, and the nephew of a close friend volunteered to pose repeatedly for the position of the figures. One of the pages, who looks at the spectator, carries the portrait of the son of a colleague sculptor. We had to get a flat basket, an old one, for the presentation of the robes, etc.

Starting so the picture with the main group ready, we moved it to my studio in Valencia, where we were going to develop it until I finish it. And I use the plural because the picture, which describes a choral event, was going to be finished and economically funded in a coral way. In my study, that was a parade of friends (and relatives of friends) who volunteered to participate, and thus we established the crowd funding: each of them collaborated with a participation, in exchange (I said) of a plot of eternity in the eternal city, where the picture was going to be exposed to the public in the future.

\*\*

I have previously mentioned that a picture of these features provides a challenge in which one should succeed: I am referring to the composition.

To sort this danger, I forced myself to paint several preliminary sketches, rehearsing different solutions and playing with the figures in the space. The solution that I found most successful was to place the characters in concentric circles around the core, but gathered in small groups linked together.

In order to give air to the composition, so that it would not seem piled up, compact, I booked an empty space on the diagonal, which is showing the paving slabs. On them, to the right of the painting, two upright pages

Dans le tableau, les éléments de la scène furent pris du vif, et aussi les caractères. J'ai pris les visages, les mains et les positions des corps de quelques amis et des collègues qui sont venus pour poser. Un étudiant à moi du cours d'Histoire de l'Art que j'enseigne à l'Université, dans un programme pour les personnes âgées, a accepté de poser pour la figure du Saint. Les vêtements des pages ont été faites spécialement pour l'occasion, et le neveu d'une amie proche s'est offert volontaire pour poser à plusieurs reprises pour la position des personnes. L'un des pages, celui qui regarde le spectateur, a le portrait du fils d'un collègue sculpteur. Nous avons dû obtenir un panier plat, ancien, pour la présentation des soutanes, etc.

Une fois commencé le tableau avec le groupe principal disposé, nous l'avons porté dans mon studio à Valence, où nous allions le développer jusqu'à le finir. Et j'utilise le pluriel, parce que le tableau, qui décrit un événement choral, allait se terminer et être financé économiquement de façon chorale. Dans mon étude, c'était un défilé d'amis (et de parents des amis) qui se présentaient pour participer, et ainsi a été créé le crowd funding: chacun d'eux a collaboré avec sa participation, en échange (je leur disais) d'une parcelle d'éternité dans la ville éternelle, où le tableau allait être exposé au public dans l'avenir.

\*\*

Je l'ai déjà mentionné qu'un tableau de ces caractéristiques fournit un défi dont il faut sortir vainqueur: je veux parler de la composition.

Pour éviter ce danger, je me suis forcé à peindre plusieurs esquisses préliminaires, essayant différentes solutions et en jouant avec les personnes dans l'espace. La solution que j'ai trouvée la meilleure c'est de placer les personnages en cercles concentriques autour du

soluciones y jugando con las figuras en el espacio. La solución que me pareció más acertada fue la de situar los personajes en círculos concéntricos alrededor del núcleo principal, pero reunidos en pequeños grupos enlazados entre sí.

Para esponjar la composición, y que no pareciera amontonada, compacta, reservé un espacio vacío en diagonal, que es el que muestra las losas del pavimento. Sobre ellas, a la derecha del cuadro, aparecen erguidos los dos pajes, que cierran y enlazan a su vez toda la cadena de retratos.

Pero estos pajes, ¿a qué se debe su presencia? ¿Está avalada por los textos, por la biografía? Su presencia es de carácter simbólico. Representan al Cardenal Giustiniani, que regaló los hábitos, pero no estuvo presente en la ceremonia. Precisamente el día 6 de marzo de 1617 el papa Paulo V, a través de un breve, había aprobado la fundación de la Congregación Paulina de los Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías. A partir de ese documento fundacional se comenzaron a dar los pasos para su constitución canónica.

Según los textos que he tenido ocasión de consultar, en aquella mañana del 25 de marzo de 1617, el Cardenal Benedetto Giustiniani, protector de la obra del Padre Calasanz, llamó a éste a su palacio, a pocas calles del Colegio, detrás de la Piazza Navona. Allí, en la capilla donde ahora una placa de mármol conmemora el acto, fue el Cardenal el que, “de propia mano”, impuso el hábito al fundador, que se convertía, así, en el primer General de la que después sería, elevada de rango, Orden de las Escuelas Pías. El Cardenal obsequió los hábitos para Calasanz y los otros catorce. Después de ser vestido, Calasanz volvió al Colegio del Palacio Torres, y allí, en la capilla, en una sencilla ceremonia, impuso a sus seguidores los

trici attorno al nucleo principale, ma riuniti in piccoli gruppi uniti tra di loro.

Per rendere più aperta la composizione, in modo che non desse la sensazione di essere compatta, ammucchiata, riservai uno spazio vuoto in diagonale, che mostra le mattonelle del pavimento. Su di esse, a destra del quadro, appaiono ben dritti i due paggi, che chiudono e allacciano a loro volta tutta la catena di ritratti.

Ma questi paggi, a cosa si deve la loro presenza? E' confermata dai testi, dalla biografia? La loro presenza è di tipo simbolico. Rappresentano il Cardinale Giustiniani, che regalò gli abiti, ma non era presente alla cerimonia. Precisamente il giorno 6 marzo del 1617, il papa Paolo V, attraverso un breve scritto, aveva approvato la fondazione della Congregazione Paulina dei Poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie. A partire da quel documento fondativo iniziarono i passi per la loro costituzione canonica.

Secondo i testi che ho avuto modo di consultare, la mattina del 25 marzo del 1617, il Cardinale Benedetto Giustiniani, protettore dell'opera del Padre Calasanzio, lo chiamò nel suo palazzo, poco lontano dal Collegio, dietro Piazza Navona. Lì, nella cappella dove ora si trova una targa di marmo che commemora l'atto, il Cardinale “con la sua stessa mano”, impose l'abito al fondatore, che diventava così, il primo Generale di ciò che sarebbe diventato dopo l'Ordine delle Scuole Pie. Il Cardinale ossequiò gli abiti per il Calasanzio e gli altri quattordici. Dopo aver indossato l'abito, il Calasanzio tornò nel Collegio del Palazzo Torres, e lì, nella cappella, in una semplice cerimonia, impose ai suoi seguaci il resto degli abiti. Ed è questa la cerimonia che il quadro descrive.

Anche se i testi non dicono nulla su questo dettaglio, mi permetto di supporre che il Padre

appear who close and bound the whole series of portraits.

But what is the reason for the presence of these pages? Is it backed by the texts, by the biography? Their presence has a symbolic character. They represent the cardinal Giustiniani, who gave the habits, but was not present at the ceremony. Precisely the day 6 of March of 1617, the Pope Paul V, through a brief, had approved the foundation of the Pauline Congregation of the Poor of the Mother of God of the Pious Schools. From this foundational document, their canonical establishment began to take the first steps.

According to the texts which I had occasion to consult, in the morning of March 25, 1617, Cardinal Benedetto Giustiniani, protector of the work of Father Calasanz, called him to his palace, a few blocks from the school, behind Piazza Navona. There, in a chapel where a marble plaque now commemorates the event, it was the cardinal who “by his own hand”, imposed the habit to the founder, becoming, thus, the first General of the Congregation that would become later, higher in range, the Order of the Pious Schools. The Cardinal gave the habits for Calasanz and the other fourteen. After being dressed, Calasanz returned to the School in the Torres Building, and there, in the chapel, in a simple ceremony, he imposed his followers the remaining habits. This is the ceremony that the picture describes.

Although the texts do not say anything about this detail, I would like to assume that Father Calasanz should not walk back and alone to his school with a bale in tow containing the cassocks, which would have its considerable size and weight. It is easy to think that the Cardinal had put to his disposal a servant, perhaps two, or even a car with horses, to accompany him to his house.

noyau principal, mais réunis en petits groupes reliés entre eux.

Pour donner de l'air à la composition, et qu'elle ne semble pas empilée, compacte, j'ai réservé un espace vide en diagonale, qui montre les dalles. Dessus, à droite dans le tableau, apparaissent deux pages debout, qui clôturent et relient toute a chaîne de portraits.

Mais quelle est la cause de la présence de ces pages ? Est-elle supportée par les textes, par de notes biographiques ? Leur présence est symbolique. Ils représentent le cardinal Giustiniani, qui a donné les habites, mais qui n'était pas présent lors de la cérémonie. Précisément le 6 mars 1617 le Pape Paul V, grâce avec un bref, avait approuvé la création de la Congrégation Pauline des Pauvres de la Mère de Dieu des Écoles Pies. À partir de ce document fondamental on a commencé à prendre des mesures pour son érection canonique.

Selon les textes qui j'ai eu l'occasion de consulter, dans la matinée du 25 mars 1617, le Cardinal Benedetto Giustiniani, protecteur de l'œuvre du Père Calasanz, l'appela à son palais, à quelques pâtés de maisons de l'école, derrière la Piazza Navona. Là, dans la chapelle où une plaque de marbre commémore aujourd'hui l'événement, c'était le cardinal qui « de sa propre main », a imposé l'habit au fondateur, devenant ainsi le premier Général de celle qui serait, élevée en rang, l'Ordre des Écoles Pies. Le Cardinal a donné les habits de Calasanz et de quatorze autres. Après être habillé, Calasanz est rentré à l'école du Palazzo Torres là, dans la chapelle, lors d'une cérémonie simple, il a imposé à ses disciples les habits restants. Il s'agit de la cérémonie que le tableau décrit.

Bien que les textes ne disent rien sur ce détail, je tiens à assumer que le Père Calasanz n'a pas

restantes hábitos. Es ésta la ceremonia que describe el cuadro.

Aunque los textos no dicen nada sobre este detalle, yo me permito suponer que el Padre Calasanz no debió volver andando y solo a su colegio con un fardo auestas que, conteniendo las sotanas, tendría su tamaño y considerable peso. Es fácil pensar que el Cardenal debió poner a su disposición un criado, quizás dos, o incluso un coche de caballos, para acompañarlo a su casa.

En el cuadro, los criados se han convertido en dos pajes, los cuales sostienen la cesta con las sotanas que esperan a ser entregadas a los aspirantes de camisas blancas, mientras que los de la parte izquierda del cuadro han sido ya vestidos.

Así pues, los pajes son la representación vicaria del ausente Cardenal.

En el cuadro, justo encima de la cesta con las sotanas aparecen unos libros, sostenidos entre los brazos del aspirante que parece abanderar el grupo. Así, y sin haberlo planeado, surgió la representación del lema Piedad y Letras: sacerdotes y maestros. Este grupo de figuras con las blancas camisas constituye, en la vida real, un grupo de amigos muy unido, del que formo parte, relacionado con el mundo de la Universidad y la cultura de la ciudad de Valencia. Algunos fueron alumnos de las Escuelas Pías de Gandía en los años en que yo lo fui.

Según la biografía escrita por el P. Bau, en las semanas y meses posteriores a la ceremonia, fueron integrándose, sucesivamente, varios religiosos a la Congregación, que bien pudieron llegar, o incluso superar, a la cifra de treinta integrantes. Este es el número total de personajes que aparecen en el cuadro.

Calasanzio non ritornò solo e a piedi al suo collegio con un fardello sulle spalle che, conteniendo le sottane, sarebbe piuttosto pesante e voluminoso. E' facile pensare che il Cardinale mise a sua disposizione un servitore, forse due, o anche un carro con cavalli, per accompagnarlo a casa sua.

Nel quadro, i servitori sono diventati due paggi, che sostengono la cesta con le sottane che aspettano di essere consegnate agli aspiranti con le camicie bianche, mentre quelli della parte sinistra del quadro sono già vestiti.

I paggi, quindi, sono la rappresentazione vicaria del cardinale assente.

Nel quadro, proprio sulla cesta con le sottane, appaiono dei libri, sostenuti tra le braccia dell'aspirante che sembra essere il capo gruppo. Così, senza averlo programmato, sorse la rappresentazione del motto Pietà e Lettere: sacerdote e maestri. Questo gruppo di figure con le bianche camicie costituisce, nella vita reale, un gruppo di amici molto unito, di cui faccio parte, legato al mondo dell'Università e della cultura della città di Valenza. Alcuni sono stati alunni delle Scuole Pie di Gandia negli anni in cui lo sono stato anch'io.

Secondo la biografia scritta dal P. Bau, nelle settimane e mesi successivi alla cerimonia, diversi religiosi si integrarono alla Congregazione, e forse raggiunsero, o superarono, la cifra di trenta integranti. Questo è il numero totale di personaggi che appaiono nel quadro.

Sullo sfondo, sugli scalini appoggiati al muro, in piedi, ma senza partecipare all'atto, sono presenti degli osservatori. E' il gruppo di persone che si uniscono più tardi al gruppo principale.

In the painting, the servants have become two pages, who hold the basket with the robes waiting to be delivered to the applicants in white shirts, while those of the left side of the painting have been already dressed.

Therefore, those pages are the vicarious representation of the absent Cardinal.

In the picture, just up the basket with the cassocks, some books appear, sustained in the arms of the candidate that seems to head the group. Thus, and without having planned it, the representation of the motto, Piety and Letters appeared: priests and teachers. In real life, this group of figures with white shirts is a close-knit group of friends, of which I am part, related to the University and the culture world of the city of Valencia. Some were students of the Pious Schools of Gandia in the years in which I was there.

According to the biography written by Fr. Bau, in the weeks and months following the ceremony, various religious were joining, successively, the congregation, so that their number could reach, or even exceed, the figure of thirty members. This is the total number of characters that appear in the painting.

In the background, on the stairs attached to the wall, are standing, but without participating in the event, a number of observers. It is the group of people who later joined the main group.

For this group posed other friends, those of the trip to Rome, where the picture project was born. They have lived it as a true fun, including two assistants with surplice, who are sons of one of the friends of this group.

\*\*

dû rentrer à son école un fardeau sur le dos contenant les soutanes, qui aurait une grandeur et un poids considérables. Il est facile de penser que le Cardinal aurait mis à sa disposition un serviteur, peut-être deux, ou même une voiture à cheval, pour l'accompagner jusqu'à son domicile.

Dans le tableau, les serviteurs sont devenus les deux pages, qui détiennent le panier avec les soutanes en attente d'être remises aux aspirants en chemise blanche, tandis que ceux du côté gauche du tableau ont été déjà habillés.

Ainsi, les pages sont la représentation vicairie du Cardinal absent.

Dans le tableau, juste au-dessus le panier, avec les robes il y a quelques livres, tenus dans les bras de l'aspirant qui semble être le chef du groupe. Ainsi et sans l'avoir planifié, on a la représentation de la devise de Piété et Lettres : des prêtres et des maîtres. Dans la vie réelle, ce groupe de figures avec des chemises blanches est un groupe serré d'amis, dont je fais partie, lié au monde universitaire et de la culture de la ville de Valence. Certains étaient des étudiants des Écoles Pies de Gandia dans les années où j'y étais.

Selon la biographie écrite par le P. Bau, dans les semaines et les mois qui ont suivi la cérémonie, se sont joints, successivement, divers religieux à la Congrégation, qui a pu atteindre, ou voire dépasser le chiffre de trente membres. Il s'agit du nombre total de caractères qui apparaissent dans le tableau.

Dans le fond, sur les marches, à côté du mur, sont debout, mais sans participer à l'événement, un certain nombre d'observateurs. C'est le groupe de personnes qui plus tard ont rejoint le groupe principal.



Al fondo, sobre las gradas adosadas al muro, figuran de pie, pero sin participar en el acto, una serie de observadores. Es el grupo de personas que se unieron más tarde al grupo principal.

Para este grupo posaron otros amigos, los del viaje a Roma, de donde surgió el proyecto del cuadro. Estos lo han vivido como una verdadera diversión, incluyendo a los dos ayudantes con sobrepelliz, hijos a su vez de una de las amigas de este grupo.

\*\*

### **Unos apuntes sobre el estilo, y a modo de justificación**

Antes he aludido a mi deseo de *retorno a las fuentes*: se trataba de volver a la pintura del natural, utilizando modelos, como se hacía en los años en que estudié en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Este es el método que fue usado en los siglos precedentes hasta el Arte de Vanguardia, siempre utilizado de diversas maneras según las variantes de cada estilo.

Quise unir esta práctica con el nuevo cuadro de la vestición para que, dentro del conjunto estético de la iglesia de San Pantaleo al que iba destinado, chirriara lo menos posible y fuera aceptado con facilidad, sin destacar, ni traspasar el sentido de unidad que confiere a este edificio, tan bello, esa sensación de suficiencia y de “estar completo”.

En mi opinión, cualquier pieza de arte que se añada a estos edificios, que ya son ricos de por sí, tiene ante ella dos caminos a elegir:

Uno es el rompedor, el del que se impone por las bravas al conjunto antiguo, por virtud de la alta osadía de la nueva propuesta, avalada por conceptos de ruptura con la Tradición,

Per questo gruppo si misero in posa altri amici, quelli del viaggio a Roma, da dove sorse il progetto del quadro. Lo hanno vissuto come un vero passatempo, includendo i due aiutanti con cotta, figli a loro volta di una delle amiche di questo gruppo.

\*\*

### **Alcune note sullo stile, e come giustificazione**

Prima ho fatto riferimento al mio Desiderio di *ritorno alle fonti*: si trattava di ritornare alla pittura del naturale, utilizzando modelli, come si faceva negli anni in cui studiai nella Scuola di Belle Arti di San Carlo di Valenza. E' il metodo usato nei secoli precedenti fino all'Arte d'Avanguardia, utilizzato sempre in diversi modi secondo le varianti di ogni stile.

Ho voluto unire questa pratica con il nuovo quadro della vestizione in modo che, nell'insieme estetico della chiesa di San Pantaleo dove era destinato, non stridesse e fosse accettato con facilità, senza balzare in rilievo, senza rovinare il senso di unità che conferisce a questo edificio, così bello, una sensazione di sufficienza e di “completezza”.

Secondo me, qualsiasi opera d'arte che si aggiunge a questi edifici, già ricchi di per sé, ha due percorsi da scegliere:

Uno è essere un'opera di rottura, che si impone con forza sull'insieme antico, in virtù dell'audacia della nuova proposta, garantita da concetti di rottura con la Tradizione, e per il nuovo spirito dei tempi. Questo tipo di interventi avvenne durante la Modernità fino ai primi anni '70 del secolo scorso, quando con l'avvento del movimento Pop, si autorizzava, anche se con linguaggi nuo-

### **Some notes on the style, and by way of justification**

I have before alluded to my desire to return to the sources: it was about going back to the natural painting, using models, as I used to do in the years in which I studied at the San Carlos Fine Arts School of Valencia. This is the method that was used in the preceding centuries up to the Avant-garde Art of, always used in different ways according to the variants of each style.

I wanted to join this practice with the new picture of the dressing so that, within the whole aesthetic of the Church of San Pantaleo to which it was destined, it should not be out of place and was accepted easily, without altering, or disrupting the sense of unity that gives this building, so beautiful, that feeling of adequacy and “being full”.

In my opinion, any piece of art that will be added to these buildings, which are already rich in themselves, has before it two ways to choose:

One is the breaker, which is imposed in an aggressive way to the old set, by virtue of the high audacity of the new proposal, backed by concepts of rupture with tradition, and the new spirit of the times. Such interventions were made during the Modernity until the early seventies of last century, when, with the arrival of the Pop movement, albeit with new languages, a return to figuration and to tradition was allowed.

The second way, which is chosen for this painting, is to try that the new piece be inserted softly into the set, without creating problems of contrast of styles. This new piece can aspire to the category of *honesty*, by using the same method used by the old masters: to take fragments of vivid reality

Pour ce groupe ont posé d'autres amis, ceux du voyage à Rome, où le projet du tableau est né. Ils l'ont vécu comme un vrai plaisir, y compris les deux assistants avec surplis, fils d'un des amis de ce groupe.

\*\*

### **Quelques notes sur le style, et sa justification**

J'ai auparavant fait allusion à mon désir de retourner aux sources : il s'agissait de revenir à la peinture naturelle, à l'aide de modèles, comme on le faisait au cours des années où j'ai étudié à l'École de Beaux-arts de San Carlos de Valence. Il s'agit de la méthode qui a été utilisée au cours des siècles précédents jusqu'à l'Art d'Avant-garde, toujours utilisée de différentes façons selon les variantes de chaque style.

J'ai voulu joindre cette pratique avec le nouveau tableau de l'habillement afin que, au sein de l'esthétique entière de l'église de San Pantaleo où il était destiné, il n'était pas hors place et était accepté facilement, sans se distinguer ou perturber le sentiment d'unité qui donne à ce bâtiment, si beau, ce sentiment de suffisance et « plénitude ».

À mon avis, toute œuvre d'art qui s'ajoutera à ces bâtiments, qui sont déjà riches en soi, a deux chemins au choix :

L'un est le briseur, celui qui s'impose par sa force à l'ensemble ancien, en raison de la haute audace de la nouvelle proposition, soutenue par les notions de rupture avec la Tradition et le nouvel esprit des temps. Ces interventions ont été faites au cours de la Modernité jusqu'au début des années 70 du siècle dernier, où on a autorisée, avec l'arrivée du mouvement Pop, mais avec nouvelles

y por el nuevo espíritu de los tiempos. Este tipo de intervenciones se efectuaron durante la Modernidad hasta los primeros años 70 del pasado siglo, que con la llegada del movimiento Pop se autorizaba, si bien con lenguajes nuevos, el retorno a la figuración y con ello a la Tradición.

El segundo camino, que es el elegido para esta pintura, es el de intentar que la nueva pieza se inserte en el conjunto blandamente, sin crear problemas de contraste de estilos. A lo que puede aspirar la nueva pieza es a la categoría de *honestidad*, por haber empleado el mismo método que usaron los antiguos maestros: apropiarse aquí y allá de fragmentos de la realidad vivida, para, como en un gran puzzle, construir una realidad fingida.

Las apariencias formales se toman más como disfraz que como demostración de nueva identidad. En una actitud que hubiera constituido anatema durante la Modernidad, el artista se apea del espíritu "genio" para imbuirse de un espíritu más humilde, el del restaurador-colaborador, aunque, eso sí, sin renunciar a crear una pieza totalmente original, autónoma e independiente, que pueda hablar el mismo lenguaje que las obras del pasado. En realidad, estamos hablando de una clase diferente de ambición, pero auténtica ambición.

Una pieza así concebida se inserta dentro del pensamiento del arte contemporáneo, un arte que pretende enfatizar más el concepto que la forma, abriendo las puertas a una diferente comprensión de la tradición como cadena de renovaciones (G.C. Argan) y, con ello, a una revisión de las obras del pasado, incluyendo por supuesto el capítulo de la Modernidad. Algunos llaman a esto Post Modernidad.

vi, il ritorno alla figurazione e con esso alla Tradizione.

Il secondo percorso, che è quello scelto per questa pittura, è quello di fare in modo che il pezzo nuovo si inserisca delicatamente nell'insieme, senza creare problemi di contrasti di stile. Il pezzo nuovo può aspirare alla categoria di onestà, per aver impiegato lo stesso metodo usato dagli antichi maestri: appropriarsi qui e là di frammenti della realtà vissuta, in modo da, come in un grande puzzle, costruire una realtà finta.

Le apparenze formali sono considerate più come una maschera che come una dimostrazione di una nuova identità. In un atteggiamento che avrebbe costituito un anatema nella Modernità, l'artista scende dallo spirito del "genio" per immergersi in uno spirito più umile, quello del restauratore-collaboratore, anche se, certamente, non rinuncia a creare un pezzo del tutto originale, autonomo e indipendente, che possa parlare lo stesso linguaggio delle opere del passato. In realtà stiamo parlando di un tipo diverso di ambizione, ma di un'ambizione autentica.

Un'opera così concepita si inserisce nel pensiero dell'arte contemporanea, un'arte che vuole accentuare più il concetto che la forma, aprendo le porte a una diversa comprensione della tradizione quale catena di rinnovamenti (G.C. Argan) e, con essa, una revisione delle opere del passato, includendo naturalmente il capitolo della Modernità. Alcuni chiamano questo la Post-Modernità.

Secondo questi presupposti, che assumo parzialmente, la pittura si è incontrata con se stessa, e quindi il suo periplo è terminato.

Dopo la *fine dell'Arte* (Danto), è lecito impiegare tutti i trucchi del passato, includendo anche

here and there, for, as in a great puzzle, build a mock reality.

Formal appearances are taken more as disguise than as a demonstration of a new identity. In an attitude that would have been anathema for modernity, the artist renounces to the “genius” spirit to instill a more humble spirit, that of the restaurateur-collaborator, though, of course, without renouncing to create a completely original, autonomous and independent piece that can speak the same language as the works of the past. In fact, we are talking about a different kind of ambition, but true ambition.

One piece thus conceived is inserted into the thinking of contemporary art, an art that seeks to emphasize more the concept that the form, opening the doors to a different understanding of the tradition as a chain of renewals (G.C. Argan) and, thereby, to a review of the works of the past, including, of course, the chapter of Modernity. Some call this Post Modernity.

According to these assumptions, which I assume partly, the painting has already found itself and, therefore, its journey has ended.

After the end of Art (Danto), it is permissible to employ all the tricks of the past, including copy, pastiche, kitsch, appropriations of all types and condition, quotes of former masters, etc. The handling of the valuable, with the status of search for new meanings, is warranted (G. Carnero).

The painting of the dressing is disguised as Baroque, but we know that it cannot be, and, best of all, this already does not bother us. Nothing is what it seems and there is no reason for that.

The painting resigns so to its legitimate right of his own style for, downplayed with the con-

langages, un retour à la figuration et à la tradition.

La deuxième manière, que j’ai choisie pour ce tableau, c’est d’essayer que la nouvelle pièce s’insère dans l’ensemble doucement, sans créer des problèmes de contraste de styles. Ce à quoi peut aspirer la nouvelle pièce c’est à la catégorie de *l’honnêteté*, en utilisant la même méthode utilisée par les maîtres anciens : s’approprier ici et là de fragments de la réalité vécue, pour, comme un grand puzzle, construire une réalité simulée.

Les apparences formelles sont prises plus comme un déguisement que comme une démonstration de la nouvelle identité. Dans une attitude qui était anathème pour la Modernité, l’artiste renonce à l’esprit de « génie » pour revêtir un esprit plus humble, celui du restaurateur-collaborateur, quoique sans renoncer à créer une pièce tout à fait originale, autonome et indépendante, qui puisse parler la même langue des œuvres du passé. En fait, nous parlons d’un autre type d’ambition, mais d’une véritable ambition.

Une pièce ainsi conçue est insérée dans la pensée de l’art contemporain, un art qui cherche à mettre plus l’accent sur le concept que sur la forme, ouvrant les portes à une compréhension différente de la tradition comme une chaîne de renouvellements (G.C. Argan) et, ainsi, à une révision des œuvres du passé, y compris, bien sûr, le chapitre de la Modernité. Certains appellent cela Postmodernité.

Selon ces hypothèses, que j’assume en partie, la peinture s’est déjà retrouvée elle-même et, par conséquent, son aventure s’est terminée.

Après la fin de l’art (Danto), il est permis d’employer tous les trucs du passé, y compris la copie, le pastiche, le kitsch, des appropriations

Según estos presupuestos, que en parte asumo, la pintura ya se ha encontrado a sí misma y, por lo tanto, su periplo ha terminado.

Después del *fin del Arte* (Danto), es lícito emplear todos los trucos del pasado, incluyendo la copia, el pastiche, el kitch, apropiaciones de todo tipo y condición, citas de los maestros antiguos, etc. Se autoriza la manipulación de lo valioso, con la condición de buscar nuevos significados (G. Carnero).

El cuadro de la vestición se disfraza de barroco, pero sabemos que no puede serlo, y, lo mejor de todo, es que esto ya no nos molesta. Nada es lo que parece ni hay razón para ello.

El cuadro renuncia así a su legítimo derecho de estilo propio para, mimetizándose con el contexto al que va destinado, jugar a pasar desapercibido, reservando para el connoisseur la posibilidad de descubrir al intruso que se coló en la fiesta artística cuando intentaba contar cómo pudo ser la Investidura de los primeros escolapios en 1617.

*Joan Costa Verano de 2015*

la copia, il pastiche, il kitch, appropriazioni di qualsiasi tipo e condizione, citazioni dei maestri dell'antichità. Si autorizza la manipolazione di ciò che ha più valore, sempre che si cerchino nuovi significati (G. Carnero).

Il quadro della vestizione si maschera di barocco, ma sappiamo che non può esserlo e il bello è che questo non ci dà più fastidio. Nulla è ciò che sembra e non c'è motivo di esserlo.

Il quadro rinuncia così al suo legittimo diritto di stile proprio per cercare di non essere visto, mimetizzandosi con il contesto cui è destinato, riservando a chi lo guarda la possibilità di scoprire l'intruso che si è addentrato nella festa artistica quando cercava di raccontare l'investitura dei primi scolopi nel 1617.

*Joan Costa, estate del 2015*



text to which it goes intended, playing to pass unnoticed, reserving for the connoisseur the possibility of discovering the intruder that slipped in the artistic party when he tried to count how the investiture of the first Piarists in 1617 could have been.

*Joan Costa, Sumer of 2015*

de tous types et conditions, des cites d'anciens maitres, etc. La manipulation de l'objet de valeur, avec le statut de la recherche de nouvelles significations est justifiée (G. Carnero).

Le tableau de l'habillement est déguisé en Baroque, mais nous savons qu'il ne peut pas l'être et, mieux encore, cela ne nous dérange plus. Rien n'est ce qu'il semble, et il n'y a aucune raison pour cela.

Le tableau renonce ainsi à son droit légitime à son propre style pour, se mêlant avec le contexte auquel il est destiné, jouer à passer inaperçu, réservant pour le connoisseur la possibilité de découvrir l'intrus qui est entré furtivement dans la fête artistique alors qu'il tentait de dire comment aurait été l'investiture des premiers piaristes en 1617.

*Joan Costa, été 2015*