

El retablo de Santa Ursula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia

POR LA SRTA. CONSOLACION CAMPOS
DOCTORA EN FILOSOFIA Y LETRAS

EL CONVENTO

El convento de religiosas de la Puridad o de la Purísima *Su origen* Concepción, situado hoy a las espaldas del antiguo Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, es, según el Marqués de Cruilles, el mismo que hasta 1239 se llamó de San José y hasta 1534 de Sta. Isabel (1).

Sus orígenes, según el mismo autor, están algo dudosos, pues mientras Escolano y los PP. Sorribas y Gonzaga le hacen datar de antes de la Conquista (2), Beaumont, en su historia de las Magdalenas, lo niega y D. José Mariano Ortiz lo pone en duda.

Wadingo da como fecha de su fundación la de 1239, año en el que, según él, el rey D. Jaime I hizo donación de «un ermitorio contiguo a un palacio de los reyes moros, extramuros de Valencia, a la parte del Tozal» a D. Ximen Pérez de Arenós, debiendo éste ampliar la ermita para destinarla a convento de religiosas de Sta. Clara bajo el patronato de Sta. Isabel, canonizada dos años antes por Gregorio IX, por lo cual la ermita que antes se llamó de S. José tomó desde entonces el nombre de Sta. Isabel. Hasta aquí Wadingo.

La primera fecha cierta es la de 1250, de la cual existe un memorial dirigido por la abadesa al Rey, pidiendo le fuera restituida la señoría en algunas posesiones y especial-

(1) En el contrato del retablo se dice: «conventus immaculate conceptionis dei genitricis marie olim sanctarum clare et Elisabetis ordinis minorarum...».

(2) De Valencia, 1238.

mente el derecho de utilidad de la venta de carnes en las carnicerías establecidas en el Tozal, que para la subsistencia del convento había cedido el citado D. Ximen Pérez de Arenós.

Este mismo año, y del obispo D. Andrés de Albalat, recibieron las monjas dos reliquias: una espina de la corona del Señor y un trozo de «Lignum Crucis», y tres años después, gracias a la intervención del mismo, una bula de Alejandro VI que acredita la antigüedad del monasterio.

Privilegios Gozaban las monjas de grandes preeminencias; así tenían en su iglesia pila bautismal y el confesor de las monjas podía bautizar en ella (1).

La abadesa podía indultar cada año a un reo de pena capital, como éste no fuera reo de traición al Rey o a la Patria (2); este privilegio quedó reducido después a evitar la pena de azotes en la frontera del convento.

Una ordenanza de la ciudad del año 1424 dice: «no osen estar las mugeres públicas cerca de la Morería de la presente ciudad es a saber desde la acequia que se toma de la acequia mayor y corre hacia la iglesia de Sta. Cruz, hasta el monasterio de Sta. Isabel».

También gozaba el convento del privilegio de que de él saliera la procesión de la publicación de la bula de la Santa Cruzada (3). Y en la iglesia del mismo, celebraba la Maestranza de caballeros de esta ciudad, desde su fundación (1690), la fiesta a su patrona la Inmaculada Concepción, corriendo parejas sus individuos en la contigua calle de la Bolsería «con el fastuoso aparato con que acompañaban todas sus funciones ecuestres» (Cruilles).

En 1534 el Papa Clemente VII permitió a las monjas pudieran titularse de la Purísima Concepción, con privilegio

(1) Más tarde, cuando les fué negado este privilegio, guardaron dicha pila en clausura, según cuenta Escolano.

(2) Según concesión del rey D. Jaime I que cita el P. Sorribas.

(3) Celebrábase dicha procesión por la mañana y en ella tomaban parte, además de la clerecía y comunidades, como en otras, los gremios, los comisarios de cruzada, sus subalternos y dependientes.

HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

exclusivo y con ventaja sobre las de la Encarnación que pretendían igual título.

Fueron conocidas asimismo con el nombre de «menoretas» (menoritas), según consta en algunos bandos antiguos que preceptuaban el itinerario de varias solemnidades públicas (1).

Las religiosas hicieron uso del indulto de Urbano IV que les permitía abrazar la regla mitigada de Gregorio IX en cuanto a poseer bienes.

Con motivo de la guerra de sucesión estaban refugiadas en el palacio de los duques de Gandía, en la plaza de S. Lorenzo, las monjas de Jerusalem y en 28 de Enero 1706 pasaron al convento de la Puridad a instancias de su comunidad y en él permanecieron hasta el 17 de Julio del mismo año.

De nuevo sirvió de refugio el convento de la Puridad en 25 de Junio de 1707 a las monjas de Sta. Clara de Játiva cuando se mandó quemar dicha ciudad.

Más tarde, en 1836, a consecuencia de la reducción de conventos, fué la comunidad de la Puridad la que tuvo que abandonar su convento pasando al de la Trinidad.

El convento de la Puridad fué entonces derribado (2), y más tarde ocuparon su antigua planta las calles del Moro Zeyt y de la Conquista, no quedando del antiguo convento más recuerdo que el nombre de la calle de las Monjas en lo que era su límite, y que lleva este nombre desde 1659.

En 1853, mediante cierto convenio, consiguieron instalarse en la casa y capilla de la antigua cofradía de San Jaime (3) y tomaron el nombre de este santo además del de la Puridad que ya ostentaban.

(1) D. Elías Tormo en *Los orígenes de la gran pintura en Cataluña y en Valencia*, dice: «El convento de las Menores para el que pintó Bassa (Ferrer), según el señor Sempere y Miquel, era el que después se llamó de la Puridad, único de franciscanas o clarisas existente en Valencia desde el siglo XIII y durante el XIV».

(2) Según el marqués de Cruilles era un edificio de arquitectura mudéjar, de notable belleza y de extensos claustros, en el centro de los cuales había buen número de casitas aisladas en donde las religiosas se retiraban en determinadas épocas.

(3) En donde continúan viviendo actualmente.

*Milagro
de la Virgen de
la Misericordia*

Para terminar esta breve historia del convento, daremos el relato de un milagro atribuido a la Virgen que con el título de la Misericordia presidía la entrada al patio exterior del convento (correspondiente a la actual boca-calle de la Conquista en la Bolsería) y más tarde el coro. Era costumbre que en este sitio se hiciese la deprecación a tiempo de pasar los condenados a muerte camino del patíbulo. Y un día uno de estos desgraciados se aclamó a dicha imagen fervorosamente, protestando de su inocencia. La corona de la Virgen, por haber ésta milagrosamente inclinado la cabeza hacia el condenado, cayó sobre éste, rompiendo con su sólo contacto la argolla y cadena con que éste iba sujeto. Llegado el relato del portento a oídos del Virrey, éste ordenó la libertad del preso (1).

LOS ARTISTAS

Gaspar Requena.

*Noticias acerca
de su personalidad*

No son muy numerosas las noticias acerca de este pintor, a pesar de que en su época debió de gozar de bastante prestigio, pues con gran frecuencia era llamado para justipreciar las obras de otros pintores.

Orellana dice que es valenciano, de Cocentaina, pues él mismo lo declara al firmar como testigo en un documento (2); aunque le nombre al mismo tiempo que a su hermano Vicente, no hace constar dicho parentesco.

Ponz, sólo se ocupa de Vicente, al hablar de las pinturas de S. Miguel de los Reyes, y aun ésto lo hace, según el propio Orellana, «con la ambigüedad que a veces».

Tampoco Ceán nombra a Gaspar, a pesar que de Orellana toma las noticias sobre Vicente.

(1) Cuenta Orellana que las religiosas conservaban junto a la imagen milagrosa, la argolla y cadena, pruebas del milagro.

(2) En efecto, en el Archivo del Colegio del Corpus Christi, protocolo de Pedro Ferrando, hay dos escrituras otorgadas en 3 de Marzo de 1531 por Pedro Pastrana, abad del Monasterio de San Bernardo de la Orden del Cister, extramuros de la ciudad de Valencia. En ambos firma como testigo: «magnifico gaspare requena, civis ville Consentayna valentie habitatoribus».

El P. Fullana, en su *Historia de la villa y condado de Cocentaina* le dedica grandes elogios, haciéndole hermano de Vicente.

Por último, el Barón de Alcahalí dice que: «su opinión era tan respetada entre todos los artistas del reino de Valencia, que éstos no solían dar por ultimados sus trabajos sin someterlos antes a la amistosa y paternal crítica de Gaspar Requena. En 1555 casó con Ursula Feliu, de la que tuvo cinco hijos; su vida artística debió de ser muy larga, puesto que en 12 de Diciembre de 1580, le vemos aún figurar como perito para justipreciar un retrato que Juan Zariñena habla pintado para la Generalidad del Reino de Valencia» (1).

Sus obras, aparte de la que nos ocupa, son por completo desconocidas; únicamente se conoce como obra suya documentada el dorado de cuatro «barcelles» de la sala dorada del Palacio de la Generalidad del Reino» (2).

D. Luis Tramoyeres, al hablar de Vicente Requena como autor de las pinturas murales del palacio ya citado, dice: «fué Requena hijo de Cocentaina y por lo tanto valenciano; no puede negar esta cualidad en el cuadro del estamento eclesiástico que pregona a un discípulo de la escuela patria» (3). Las mismas palabras podrían ser aplicadas al caso de su hermano. Si no tuviéramos la prueba documental de que Gaspar fué hijo de Cocentaina, bastaría el «valencianismo» de su obra para hacernos creer que se trata de un valenciano.

(1) Aún fué más larga su vida artística, pues en el libro del Sr. Martínez Aloy sobre el Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, al hablar de la sala pequeña dorada, dice: «Concluído este trabajo (dorado) en 1583, se encargaron de justipreciarlo dos pintores designados por la Generalidad, que fueron Gaspar Requena y Lucas Bolaños, juntamente con otros dos designados por Mata (el autor), que fueron Bautista Muñoz y Francisco Blasco».

(2) «que les trenta barcelles del estudi nou major de la casa que se han de daurar sien repartides entre los pintors davall scrits; ço es, a Joan Vicent, alias Joanes, li sien donades quinze barcelles; a Lluís Mata, set; a Gaspar Requena, quatre; e a Lluch Balainos, quatre». (Prov. 10 Nov. 1576). Martínez Aloy, op. cit.

(3) *Pinturas murales del salón de Cortes*, en «El Archivo», 1891.

Pedro de Rubiales.

*Noticias acerca
de este pintor*

Tanto Ceán Bermúdez, como los dos paisanos del pintor que de su vida se han ocupado, están conformes en asegurar que su importancia la adquirió en Roma estudiando «en el mejor tiempo de las Bellas Artes» (según Ceán) al lado del célebre Francisco Salviati, el compañero inseparable del Vasari. Y tal debió de ser su habilidad en adaptarse por completo al modo de hacer de su maestro, que dice Ceán al hablar de su obra: «La conversión de S. Pablo», para la iglesia de Sancti Spiritus en Sassia, que se encuentra al lado de una Visitación del propio Salviati, que apenas se distinguen una de otra en cuanto a mérito y estilo.

Nació este pintor en 3 de Abril de 1511 en la ciudad de Badajoz y según su biógrafo Díaz y Pérez (1) fué más conocido que por su nombre, por su sobrenombre de «el Romano».

Marchó a Roma no sabemos en qué año, pero debió de ser después de 1540, época en que firma el contrato del retablo que nos ocupa, y antes de 1555 en que ya se encontraba en Roma y junto con Gaspar Becerra, ayudaba a Vasari en algunas obras. En las *Fuentes literarias para la Historia del arte español*, del Sr. Sánchez Cantón, encontramos lo siguiente:

Textos de Vasari

Vita de Cristofano Gherardi (Vasari, t. VI, pág. 228):

«Aveva disegnato Giorgio (Vasari) servisi di lui (Cristofano Gherardi) nella Sala de la Cancellaria, la quale fu dipinta con i cartoni di sua mano e del tutto finita in cento giorni per lo cardinal Farnese ma no gli vene fatto, perche, ammalatosi, Christofano se ne tornó a San Giustino, subito che fu cominciato a migliorare; ed il Vasari senza lui fini la Sala, aiutato de Raffaello dal colle, da Gian Batista Bag-

(1) *Diccionario histórico biográfico crítico y bibliográfico de autores artistas y estremenos ilustres*, por D. N. Díaz y Pérez, precedido de un prólogo de D. Francisco Cañamaque y con noticias del autor, por el Excmo. Sr. D. Bernardo de Gabriel y Ruiz de Apodaca. Madrid.



Cli. Sanchis.

GASPAR REQUENA Y PEDRO RUBIALES

Desembarco de Santa Ursula y las once mil virgenes (Tabla central del retablo)

Valencia. - Museo del Carmen

nacavallo bolognese, *da Roviale e Bizera Spagnuoli*, e da molti altri suoi amici e creati.»

Vita de Giorgio Vasari (t. VII, págs. 680-81, habla de la obra de la Cancellaria).

«Se bene io m'affaticai grandemente in far cartoni e studiare quell'opera io confesso aver fatto errore in meterla poi in mano di garzoni per condurla piu presto, come mi bisogno fare; perche meglio sarebbe stato aver penato cento mesi; ed averla fatta di mia mano... Ma questo errore fu cagione che io mi risolvei a non far piu opere che non fusero da me steso del tutto finite sopra la bozza di mano degli avitti, fatta con i disegni di mia mano. Si fecero assai pratici in quest'opera *Bizerra e Roviale, spagnuoli*, Bagnacavallo bolognese, Bastian Floriaretino, Giovan Paolo dal Borgo e Fra Salvatore Foschi d'Arezzo, e molti altri miei giovani.»

Así mismo en la vida de Francisco Salviati, escrita por Vasari (1) (tomo XIII, pág. 206) dice así, hablando de los discípulos de dicho pintor:

«Fu suo creato ancora, Roviale Spagnuolo, che fe ce molte opere seco; e da se nella chiesa de Santo Spirito de Roma una tavola, dentrovi la conversione di S. Paolo».

Al lado de Salviati debió de pasar el resto de su vida, que acabó en Roma en 1582. Díaz y Pérez dice que fué solicitado por Felipe II para venir a pintar al Escorial, pero que se negó porque no podía dejar «su segunda patria» (Italia). Sea o no cierto este llamamiento del rey, lo más probable es que no volvió de Italia, pues de haber sido así, como observa muy bien Ceán, hubiera dejado su huella en algún palacio o en alguna catedral, pues dada su fama necesariamente habría sido contratado.

No sólo elogian a Rubiales Ceán y Vasari, como hemos visto; el Dr. Juan Valverde, su contemporáneo, hallándose

Opiniones de diversos autores sobre Rubiales

(1) *Vite de' piu eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari*. Venezia 1829. Giuseppe Antonelli.

en Roma ocupado en la impresión de las láminas de su obra «Anatomía», debió de conocer a Rubiales y dice así, explicando la tabla tercera de dicha obra, cuyo estudio él cree necesario para los pintores: «La verdad de ésto nos la han hecho ver en nuestros tiempos Miguel Angel Florentín y *Pedro Rubiales extremeño*, los cuales, por haberse dado a la anatomía juntamente con la pintura, han venido a ser los más excelentes y famosos pintores que grandes tiempos ha se han visto».

Por último, su paisano Francisco Cañamaque, en el prólogo del diccionario de extremeños ilustres ya citado, dice: «En la R, a los poetas Romero de la Cepeda, Luis Rivera, Rocha y Figueroa; *al inspirado pintor Pedro Rubiales, cuyas obras se admiran en Roma, Romero de Espinosa y en Venecia*, al memorable pedagogo... etc.» (1).

Ya hemos dicho cuáles son las características de este artista: Un decidido empeño en imitar a los grandes artistas italianos, un cuidadoso estudio de la anatomía. Su S. Pablo es una perfecta «academia», y una imitación casi servil de su maestro Salviati, de quien dice Peraté (2) fué un pintor superior a Vasari y a veces comparable a Broncino, que hace posible que sus obras puedan ser casi confundidas con las de aquél.

Si hubiera que resumir toda la obra de Rubiales en una sola palabra, ésta necesariamente habría de ser la de «manierista».

EL RETABLO

Atribución a Requena y Rubiales

Podemos afirmar, casi con la seguridad de no equivocarnos, que el retablo de Sta. Ursula pintado por Gaspar

(1) Ignoramos en qué puede fundarse dicho señor para afirmar que hay obras de Rubiales en Romero de Espinosa y en Venecia. Quizá quiera referirse a alguna obra hoy desconocida pintada antes de partir para Italia, y a la «Historia de Psiquis» del palacio Grimani de Venecia (la más bella pintura de Venecia, según Vasari) pintada por Salviati y en la que quizá le ayudó Rubiales, aunque no resulta muy probable por la fecha.

(2) *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Publié sous la direction de André Michel.*—Paris. Armand Colin, 1905.

HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

Requena y Pedro Rubiales para el convento de la Puridad de Valencia por encargo de su abadesa Isabel Díez (1) es el mismo que hoy figura en el Museo de pinturas de Valencia, formando un todo con un cuadro de la Virgen de la Leche y un retablo formado por siete tablitas, indudablemente debidos a distinto pincel y hasta a distinta época (2).

En el catálogo del Museo del año 1803 están catalogadas dichas tablas por separado, y así las cinco que nos ocupan llevan el número 375 y son atribuidas a la escuela de Leonardo de Vinci.

Otro catálogo posterior, el de 1847, debido a los directores de pintura de la Academia Vicente Castelló, Francisco Llácer y Miguel Pou, las une a la de la Virgen de la Leche, aunque considerándolas de distinta escuela; dice así: «211 Tablas al óleo.—Santa Catalina.—Santa Emerenciana.—Santa Ursula.—Santa Inés y Santa Angélica y la Virgen con el Niño.—Escuela Florentina.—Alto 7 pies, 5 pulgadas.—Ancho 7 pies.—Bien conservadas». (Sin autor y sin lugar de procedencia). Atribuciones: la Virgen a la escuela de Andrea del Sarto y las restantes a la de Leonardo de Vinci.

Aún debieron de ser catalogadas otra vez dichas tablas, pues llevan en su parte inferior un número cada una, que es correlativo en las de las cinco santas (643-4-5-6-7) y distinto en la de la Virgen (37).

Estos números no corresponden a ningún catálogo que conozcamos, pero nos afirman una vez más en la idea de que estas tablas en su origen estuvieron separadas (3).

(1) Según consta en el contrato extendido ante Juan Guimerá en Abril de 1540, que se conserva en el Archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia y cuya copia acompaña a este trabajo.

(2) Así lo juzgó D. Elías Tormo, quien en su Guía de Levante dice así: «... atribuido a Miguel Juan Porta, un retablo de siete tablitas (encima y completándolo otro de cinco tablitas de 1530) del B.º Nicolás Factor, la Virgen de la Leche, etc....» Hoy en su reciente Catálogo-guía del Museo, y habiendo conocido con anterioridad nuestra noticia, da ya la atribución a Rubiales y Requena.

(3) En el lugar que hoy ocupa el cuadro de la Virgen (probablemente de escuela de Juanes) se ven restos de goznes, lo que nos hace sospechar fuese éste el lugar del Sagrario en el primitivo retablo.

Y no sólo suponemos que estaban separadas, sino que además, las que nos ocupan, debieron estar unidas a otras que con ellas completarían el retablo, pues examinando sus bordes no aparecen éstos lisos, sino como si hubieran sido aserrados, y así debe de ser, ya que en el contrato se estipula que deben de figurar en él otras Santas además de las citadas.

Sin embargo, tenemos la seguridad de haber hallado la parte más importante del retablo, la tabla central que representa a Santa Ursula, «en lo qual retaule prometen e sobli-guen ab los presents capitols pintar *en lo mig la ymage de senta ursa* ab hun mar e la nau desembarcant» y así es como se presenta.

No sería extraño el encontrar otro retablo en que la tabla central representase como en éste a Santa Ursula, modelo bastante frecuente entre los pintores valencianos, así como también Santa Inés y Santa Catalina. Ya no lo son tanto Santa Emerenciana y Santa Angélica, y el hecho de que acompañen a las otras tres, tal como se consigna en el contrato, es un dato más para creer que éste y no otro es el retablo a que se refiere aquél.

*Descripción del
retablo*

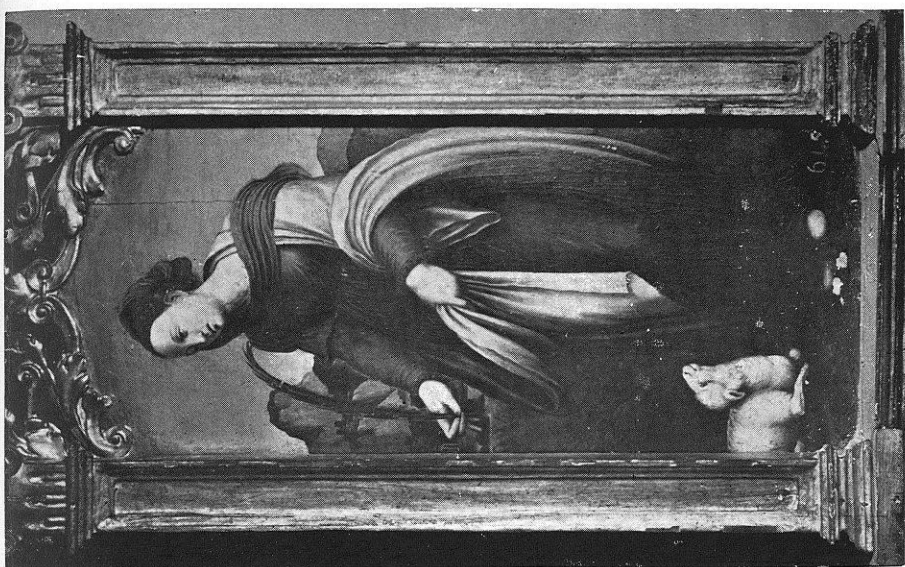
Consta el retablo, como ya hemos dicho varias veces, de cinco tablas, de igual tamaño (1 m. X 0'60 aproximadamente) las laterales y un poco mayor la central.

Tabla central

Representa ésta el desembarco de Santa Ursula y de su séquito de once mil vírgenes, del cual se ve parte en el cuadro (1).

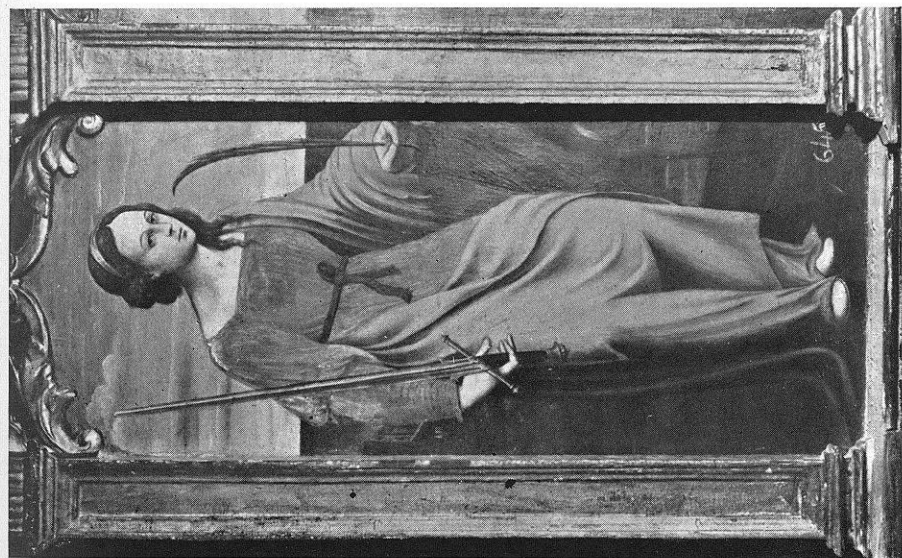
La Santa, que ocupa el centro del cuadro, es una joven de gran belleza que viste traje verde de grandes pliegues, manto rojo y sandalias. Sus cabellos peinados hacia atrás están recogidos por una cinta, y sobre su frente forman un

(1) Suponemos que es el desembarco y no el embarque, porque así consta en el contrato, como ya vimos. Seguramente se trata del primer desembarco en Tiel (Bélgica) cerca de la desembocadura del Rhin; los otros dos fueron en Colonia y Basilea, a donde llegaron navegando por el río, y el fondo del cuadro más tiene aspecto de mar que de río. Además, así se había pedido a los artistas «... ab hun mar...».



Cli. Sanchis.

Valencia. - Museo del Carmen.



GASPAR REQUENA Y PEDRO RUBIALES

Santas Catalina e Inés (Tablas laterales del retablo).

HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

lazo semejante al que luce el Apolo del Belvedere. En una de sus manos, de cuidadoso dibujo, sostiene la palma símbolo de su virginidad y con la otra levanta una flecha que lo es de su martirio. Le sigue el tropel de vírgenes a las que parece dirigir en sus primeros pasos por aquella tierra desconocida. La primera de las vírgenes, la que sigue inmediatamente a la Santa, viste de modo semejante a ella, aunque contrastando los colores; su manto es verde y su traje rojo, y también lleva en su mano la simbólica palma. Por el hueco que queda entre las dos asoma la cabeza de una tercera virgen vestida de ocre, y tras ella se ven hasta tres cabezas más de otras tantas vírgenes.

El grupo de éstas ocupa toda la parte derecha del cuadro; a la izquierda de éste se extiende el mar que desde el fondo viene bordeando la tierra hasta casi besar los pies de la Santa; en él se ven tres barcos, el más próximo completamente vacío y al parecer anclado, seguramente el que trajo a las vírgenes; los otros dos con sus velas extendidas parecen navegar. Entre el barco de las vírgenes y la costa un bote lleno de remeros se dirige hacia ésta.

Hacia la mitad de la extensión del mar un grupo de casas que avanzan hacia éste parecen cerrar el puerto, y ya fuera de él y empequeñecidos por la distancia hasta casi no verse, cuatro veleros más.

Santa Catalina viste traje ocre y manto rojo vivo; luce también sus atributos: la mano derecha sostiene la espada, y la izquierda, cuyo brazo se apoya en la rueda de su martirio, la palma. También es una figura bellísima y de dibujo cuidado. Parece estar a orillas del mar o de un río, y hacia el fondo a la izquierda se ve un castillo, quizá el del rey su padre.

Tablas laterales

Santa Inés, vestida con colores más suaves, aunque siempre brillantes, lleva un traje verde y café sobre el que destaca el rosa del manto; como sus otras compañeras lleva en la mano la palma y a sus piés se ve un corderillo blanco de mirada casi humana, que levanta la cabeza por contemplarla. El fondo lo constituyen montañas, separadas del lugar llano

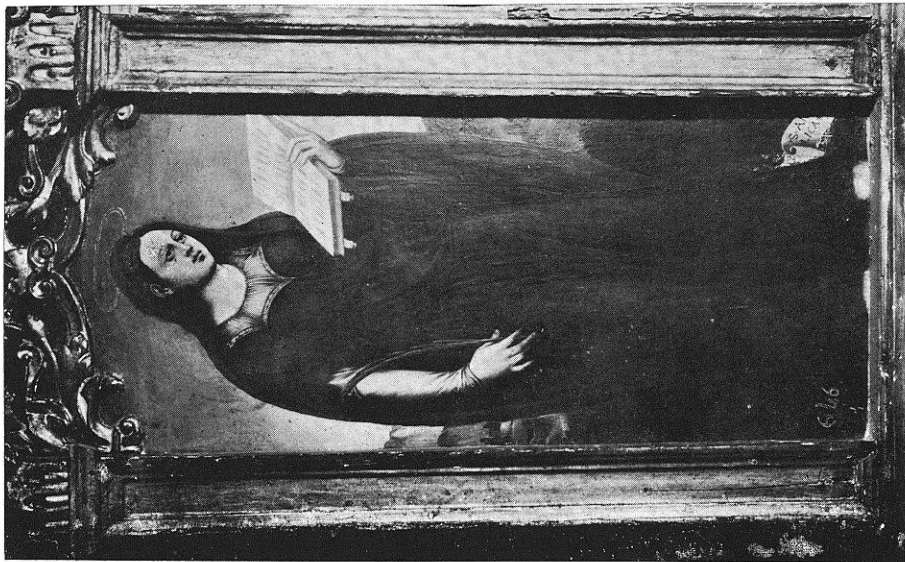
y cubierto de césped que la Santa ocupa, por un brazo de agua, y diseminados por estas montañas varios edificios.

Santa Angélica es la que viste más severamente en cuanto a colores; su traje es verde y su manto morado oscuro; como las otras lleva en una mano el símbolo de su virginidad y con la otra sostiene un libro abierto. También su fondo es montañoso, como el de Santa Inés, y también en estas montañas se ven algunas edificaciones.

Santa Emerenciana o Merenciana, como dice la cartela del ángulo derecho de la tabla, viste traje gris-morado, con mangas ocre y manto rojo. Su cabeza, de líneas correctísimas, se inclina hacia adelante; parece contemplar con pena y querer evitar pisar el terreno que se extiende a su derecha. Quizá sea aquel el lugar en que ha sido enterrada su hermana de leche Santa Inés y en el cual ella misma ha de sufrir el martirio de lapidación. El fondo de esta tabla lo constituye una arquería que la atraviesa por detrás de la Santa, y más lejos, a la derecha, una edificación con un arco de medio punto y a la izquierda unas ruínas. Es posible que estos arcos, precisamente de medio punto, quieran significar el abolengo romano de la Santa, o también pueden ser un alarde de «italianismo» de los autores.

*Colorido del
retablo*

Los colores, en los cinco cuadros, son brillantes; recuerdan más la patria de los artistas y el lugar en que fué pintado el retablo que el país que seguramente pretende representar la tabla central. Algunos rojos, como los de los mantos de Santa Ursula, Santa Emerenciana y Santa Catalina, especialmente el de esta última, recuerdan aquel rojo que tan bien distingue a los «Ferrandos». Todos los colores armonizan suavemente; únicamente el ocre parece desentonar un poco; ésto y el contraste que ofrece con los otros respecto a conservación, contraste que aún aparece más claro en la fotografía, nos hace pensar que ha sufrido algún repintado. (Las telas que aparecen de este color son: el traje de Santa Catalina, el de la tercera virgen—de quien sólo se ve el busto—en el cuadro central, y las mangas de Santa Emerenciana).



GASPAR REQUENA Y PEDRO RUBIALES

Santas Angélica y Emerenciana (Tablas laterales del retablo).



Clt. Sanchís.

Valencia. - Museo del Carmen.

HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

El dibujo, como ya hemos dicho varias veces, revela un concienzudo estudio; los paños están plegados con gran elegancia en los mantos de Santa Inés, Santa Ursula y Santa Emerenciana. Las actitudes son a un tiempo nobles y graciosas, como corresponden al carácter y juventud de las Santas. Algunas de las figuras, como las de Santa Inés y Santa Ursula son un prodigio de estabilidad; si se nos permite la expresión, están «muy bien plantadas».

Dibujo y técnica

Entre los cinco cuadros existe tal unidad que nos lleva a suponer que: o bien todos ellos fueron obra de los dos artistas en colaboración, o todos los que puedan faltar serán los de uno de ellos, y éstos los del otro. De admitir esta segunda hipótesis hemos de suponer autor al valenciano, pues la única obra que conocemos (desgraciadamente sólo por fotografía) del extremeño, es más académica, se ve en ella más al discípulo de Salviati; bien es verdad que dicha obra es seguramente posterior, pero de todos modos parece excesiva la transformación que hubiera tenido que sufrir el pintor sólo en unos diez años (1).

Unidad de la obra

El retablo, aunque influido del arte italiano, tiene indudables caracteres españoles y aun valencianos (2) y nadie lo atribuiría a un pintor italiano; en cambio el cuadro de Rubiales pintado en Roma bien pudiera haber sido firmado hasta por el propio Salviati.

EL CONTRATO

He aquí la copia del contrato que se conserva en el Archivo del Colegio del Corpus Christi de Valencia.

(1) El retablo, como ya sabemos, fué pintado en 1540 y como fecha de la estancia de Rubiales en Roma tenemos la de 1555 que nos da Ceán.

(2) El Sr. Tramoyeres creyó era obra de Miguel Juan Porta, de Onteniente. «Miguel Juan Porta. Escuela de Joanes Ager Cataluña, domiciliado en Valencia antes de 1568, con posterioridad a 1609. Altar compuesto de catorce tablas pintadas. Falta la central. Las dos vírgenes que hay colocadas no pertenecen a Porta. En este retablo se ve la influencia del estilo de Juan de Zariñena en las figuras sueltas...» *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Valencia, 1915.

Die XX aprilis ano M.D.XXXX.

Nos Elisabet Diez abbatissa moni alium monasterii et conventus immaculate conceptionis dei genitricis marie olim sanctarum clare et Elisabetis ordinis minorarum Ciuitatis valentie ex una et Gaspar de requena et petrus de ruuales pintores valentie habitatores ex altera partibus gratis et scienter nos dicte partes ad invicentet vicisim confitemur et in veritate recognoscimus nobis partibus predictis ad invicentet vicisim presentibus et acceptantibus et vestris que de et super pistione (?) infra fonbenda (?) Inter nos partes predictas sunt in hita comenta estipulata capitula tenoris sequentis.

E primerament es hauengut pactat e concordat entre les dites pars que los dits pictores pintaran si e segons ab los presents capitols se obliguen pintar al oli hum retaule de les vergens pera la Iglesia del dit convent e monestir de bones colors fines tota coneguda de bons pintors abromano (sic) daurat de bon or fi a la husansa tot segons dit es a coneguda de bons pintors en lo qual retaule prometen e sobliguen ab les presents capitols pintar en lo mig la ymage de senta ursa ab un mar o la nau desembarcant y a la dreta Senta Catherina matro (sic) e senta ynes y a la part de la pastera Senta Angélica y a la squerra Senta Margarita y en lo banch senta lucia, senta agueda, senta cicilia y en les polseres en la huna part Senta barbera y Senta Emerenciana y en la altra polsera Senta quiteria e sancta apolonia y en la polcera mes alta tres vergens totes les quals ymatges se obliguen fer e pintar en la forma desus dita e recitada.

Item es pactat e concordat entre les dites parts que la dita Reverent mare abbadessa promet e ab les presents capitols se obliga donar e pagar als dits pintors per pintar dit retaule colors, oli or e altres coses necessaris vint y dos liures moneda reals de valensia.

Quibus quidem capitulis certis et per nos dicte partes laudantes et promitentes et sub pena centum solidos dicte monete a parte inobediente exhigendorum et rato pacto ad quorum... ffiat executoria cum fori sub missione variacione

HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

indici et renuntiatione appellationis juste et clausolis jauratis (?) non littigandi et sub pena consimilium centum solidorum propena et rato pacto manente et pro quibus et obligamus una pars... alteri et altera alteri et vicisim videlicet nos dicte pictores simul et in solidum mobilia et renunciantes et actum et... judicia cum... valerie et.

Testes Reverendus frater franciscus lazer et Joannes bordatarator Valentie habitatores.

(Archivo del Colegio del Corpus Christi. Protocolo de Juan Guimerá.)

BIBLIOGRAFÍA

Ceán Bermúdez, Juan Agustín: «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1800.

Díaz y Pérez, N.: «Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres, precedido de un prólogo de D. Francisco Cañamaque y con noticias del autor por el Excelentísimo Sr. D. Bernardo de Gabriel y Ruiz de Apodaca». Madrid.

Fullana Mira, P. Luis: «Historia de la villa y condado de Cocentaina». Valencia, 1920.

Martínez Aloy, José: «La casa de la Diputación». Monografía. Valencia, 1909.

Michel, André: «Histoire de l'Art depuis les premiers temps chretiens jusqu'à nos jours». Publié sous la direction de _____. Paris, 1905.

Orellana, Dr. D. Marcos Antonio de: «Valencia Antigua y Moderna», precedida de la biografía del autor por D. Carlos Corbi y Orellana. Valencia, 1923.

Orellana, Dr. Marcos Antonio de: «Pictórica Biographica Valentina». (M. S.).

Ruiz de Lihori, José (barón de Alcahali): «Diccionario biográfico de artistas valencianos». Valencia, 1897.

Sánchez Cantón, F. J.: «Fuentes literarias para la Historia del arte español». Madrid, 1927.

Salvador y Monserrat, Vicente (Marqués de Cruilles): «Guía urbana de Valencia antigua y moderna». Valencia, 1876.

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Tormo, Elías: «Los orígenes de la gran pintura en Cataluña y Valencia». Almanaque de *Las Provincias*. Valencia, 1912.

Tormo, Elías: «Levante». Guías regionales Calpe. Madrid, 1923.

Tormo, Elías: «Valencia: Los Museos». Madrid, 1932.

Tramoyeres Blasco, Luis: «Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia». Valencia, 1915.

Tramoyeres Blasco, Luis: «Pinturas murales del Salón de Cortes». *El Archivo*, 1891.

Vasari, Giorgio: «Vite de'piu eccelenti pittori scultori e architetti», scritta da _____. Venezia, 1829.