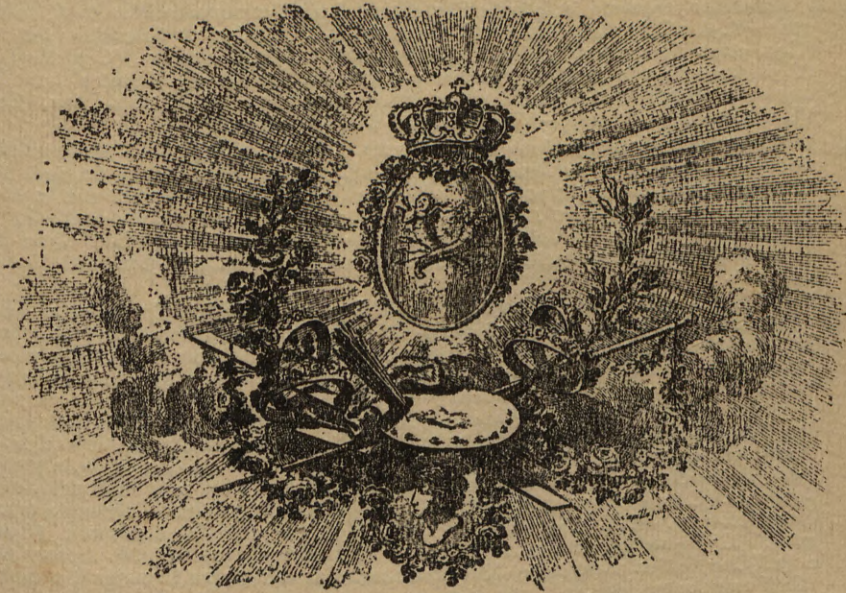




rchivo de Arte Valenciano



Escudo de la Real Academia de San Carlos, en los primitivos libros de Actas.
siglo XVIII.

Año IX

VALENCIA
Enero-Diciembre, 1923

Núm. único

SUMARIOS

- 1915.—N.º 1.**—I. «Las Torres de Serranos». Documentos académicos, Juan Dorda. (Con ocho ilustraciones).—II. «El Arte funerario ojival y del Renacimiento», según los modelos existentes en el Museo de Valencia, Luis Tramoyeres Blasco. (Con 11 ilustraciones).—III. «De la ignorancia en el arte». Discurso por D. Ignacio Pinazo. (Con una ilustración).—IV. «Salvador Martínez Curbells», L. T. B. (Con tres ilustraciones).—V. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. X. (Con una ilustración).
- N.º 2.**—I. «La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella», Luis Tramoyeres Blasco. (Con siete ilustraciones).—II. «La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia». Un dictamen inédito de Palomino. (Con dos ilustraciones).—III. «La ilustración del libro en Valencia durante los siglos xv y xvi», T. B. (Con 24 ilustraciones).—IV. «El triunfo de los escultores valencianos en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915», X. (Con ocho ilustraciones).—V. «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO juzgado por la Prensa y la intelectualidad artística de España».—VI. «Crónica académica».
- N.º 3.**—I. «Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 13 ilustraciones).—II. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con siete ilustraciones).—III. «Bibliografía académica». Notas para un Catálogo de las Memorias y otros documentos publicados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, desde 1757 hasta el día.—IV. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. (Continuación).—V. «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO juzgado por la Prensa y la intelectualidad artística».
- N.º 4.**—I. «El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa», Luis Tramoyeres Blasco. (Con siete ilustraciones).—II. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con once ilustraciones).—III. «Castiza», de Manuel Benedito. (Con dos ilustraciones).—IV. «Homenaje a D. José E. Serrano y Morales». Un busto del ilustre Académico, M. (Con una ilustración).—V. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. (Continuación).—VI. «Índice de materias».—VII. «Índice de ilustraciones».
- 1916.—N.º 1.**—I. «El pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa». (Conclusión), Luis Tramoyeres Blasco. (Con doce ilustraciones y dos láminas sueltas).—II. «Recuerdo de Arte: Francisco Domingo», José Benlliure. (Con tres ilustraciones).—III. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia». (Continuación), Antonio de la Torre. (Con 25 ilustraciones).—IV. «La Arquitectura contemporánea en Valencia», Francisco Mora Berenguer. (Con cinco ilustraciones).—V. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. (Continuación).—VI. «Crónica académica».
- N.º 2.**—I. «La Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de San Carlos en el año CLXIII de su existencia». (Con dos ilustraciones).—II. Alumnos premiados en el curso de 1915 a 1916.—III. Alumnos que han obtenido la calificación de Sobresalientes y Notables en el curso de 1915 a 1916.—IV. Dibujo del Antiguo. Curso preparatorio. (Con ocho ilustraciones).—V. Perspectiva lineal. (Con dos ilustraciones).—VI. Dibujo del antiguo. Segundo curso. (Con 12 ilustraciones).—VII. Dibujo del Natural. (Con 15 ilustraciones).—VIII. Carteles anunciadores de las Exposiciones anuales de los trabajos realizados en las clases del Antiguo y del Natural. (Con seis ilustraciones).—IX. Primero de modelado del Antiguo. Curso preparatorio. (Con ocho ilustraciones).—X. Teoría e historia del Arte. (Con una ilustración).—XI. Anatomía Artística. (Con dos ilustraciones).—XII. Modelado del Antiguo. Segundo curso. (Con ocho ilustraciones).—XIII. Modelado del Natural y Composición escultórica. (Con 11 ilustraciones).—XIV. Natural y composición. (Con 11 ilustraciones).—XV. Primero y segundo de Paisaje. (Con 15 ilustraciones).—XVI. Enseñanza especial para la mujer. Sección de Cerámica. (Con una ilustración).
- N.º 3.**—I. «El pintor Pedro Orrente, ¿murió en Toledo o en Valencia?», Luis Tramoyeres Blasco. (Con cinco ilustraciones).—II. «Una subasta de obras de arte en el siglo xviii: Pinturas y Esculturas pertenecientes a la Compañía de Jesús en Valencia», O.—III. «Un palacio para las Bellas Artes en Valencia», X. (Con una ilustración).—IV. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. (Continuación).—V. «El pintor Evaristo Muñoz». Documentos inéditos para su biografía.
- N.º 4.**—I. «El final de una familia de pintores: Jacinto de Espinosa y de Castro», Luis Tramoyeres Blasco. (Con seis ilustraciones).—II. «El pintor José Benlliure y Ortiz». Recuerdos de su vida artística. (Con seis ilustraciones).—III. «Ignacio Pinazo», Gil Roger Vázquez. (Con seis ilustraciones).—IV. «Monsieur Berleaux, historiador del arte primitivo valenciano». Su muerte en el frente occidental, L. T. B.—V. «Epistolario artístico valenciano», D. Antonio Ponz. (Conclusión).—VI. «Crónica». (Con dos ilustraciones).
- 1917.—N.º 1.**—I. «Frescos prehistóricos de Tirig (Castellón de la Plana)», Barón de Alcahalí. (Con ocho ilustraciones).—II. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 24 ilustraciones).—III. «Conservación y restauración de los monumentos», Luis Ferreres.—IV. «Los Artesonados de la Antigua Casa Municipal de Valencia», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 48 ilustraciones).—V. «Antigüedades romanas de Puzol», Luis Tramoyeres Blasco. (Con ocho ilustraciones).—VI. «Apéndice epigráfico a las antigüedades romanas de Puzol», Fidel Fita.—VII. Documentos académicos.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

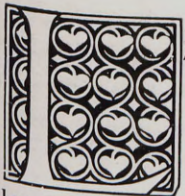
Año IX ♦ Enero - Diciembre

VALENCIA
MCMXXIII

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

SARCÓFAGOS DE FR. PEDRO DE AMER Y DE FR. RAIMUNDO ALBERT, EN EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DEL PUIG

I



A mayor parte de los autores que hablan de los monumentos arqueológicos existentes en la Iglesia de Nuestra Señora del Puig, mencionan dos urnas cinerarias que, por lo general, pasan desapercibidas a los que visitan este santuario. El sitio en donde están colocadas, y el ser artísticamente consideradas muy inferiores a los magníficos mausoleos de Guillén de Entenza que se ve, aunque bastante maltrecho, en el atrio del templo, y a los de D.^a Margarita y Roberto de Lauria puestos en el presbiterio, son motivos más que suficientes para no reparar ordinariamente en ellas.

Sin embargo, las circunstancias de ser únicas en su clase, y el contribuir las figuras que en ellas se han conservado a fijar de un modo bastante preciso la indumentaria usada por los primeros religiosos mercedarios, les dan una importancia y un valor extraordinarios, habiéndolas de considerar, por esto mismo, dignas de la mayor atención y estudio.

Los historiadores de la Merced reconocieron ya su mérito, y el P. Fr. Manuel Mariano Ribera especialmente, en su obra *Centuria primera* reprodujo, aunque con bastante infidelidad, las dos figuras principales, con el fin de demostrar la notable diferencia que existió al principio entre el hábito usado por los religiosos caballeros y el que llevaban los frailes sacerdotes. Más tarde, el P. Martínez, en su libro sobre la Virgen del Puig reprodujo las inscripciones, y, por último, los PP. Rebollida y Dempere las estudiaron con más detenimiento, si bien ninguno de los dos llegó a publicar el resultado de sus investigaciones.

Cuando hace unos catorce o dieciséis años visité por primera vez la iglesia del Puig, tenía verdaderos deseos de conocer estos sarcófagos. Después de subir la ancha escalera, mencionada ya en documentos del siglo XIII, por la cual se llega hasta la puerta del templo, me detuve a contemplar esta que bien podemos llamar joya arqueológica del arte románico valenciano (período de transición), a pesar de haberla desfigurado la acción destructora del tiempo, y más aún el pésimo gusto de los hombres que, exagerando sus entusiasmos por el arte clásico mutilaron, cuando no destruyeron, cual obra de bárbaros, los monumentos ojivales. Mientras desfilaban por mi mente las grandes figuras del Conquistador y de San Pedro Nolasco, las de tantos religiosos y las de tantos guerreros ilustres, que con los trofeos de su caridad y de sus victorias habían cruzado por allí mismo, para ir a depositarlos a los pies de la históri-

ca imagen de la Virgen, penetré en el templo, y si agradable es encontrar adosada a la pared de la derecha una pila románica para el agua bendita, que sin duda es la primitiva, causa, por el contrario, pésimo efecto ver que descansa sobre un fragmento de mármol en el que hay figuritas y molduras primorosamente labradas, el cual procede de uno de los mausoleos que hoy vemos lastimosamente mutilados. La decepción no puede ser mayor, cuando al levantar los ojos en busca de los haces de columnitas, que con sus variados capiteles forman los soportes de los arcos apuntados de una iglesia ojival del siglo xiv, cual es la iglesia del Puig, se encuentra todo el interior del templo completamente desfigurado. Los pilares compuestos han quedado convertidos en pilastras a fuerza de añadirles yeso, con sus capiteles y entablamento correspondientes, y la ojiva de los arcos de las capillas la hicieron desaparecer hasta convertirlos en arcos de medio punto.

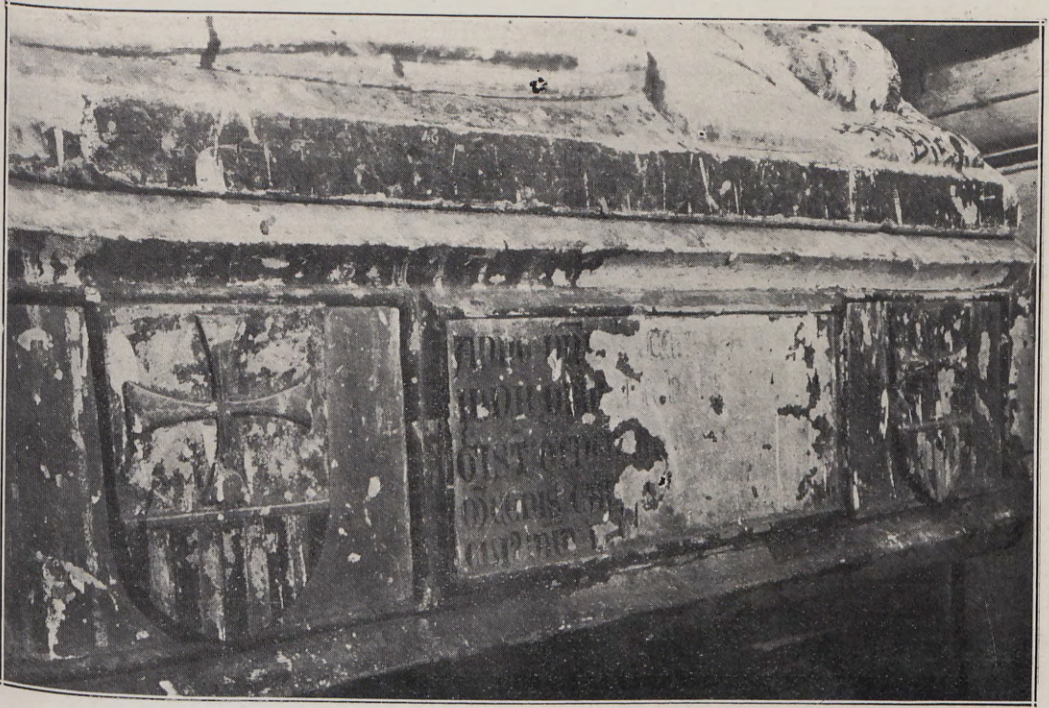
Sin apartarme de la pila románica antes mencionada, mirando hacia la derecha vi el altar de la Beata Mariana de Jesús, que está situado en el espacio que queda entre la capilla de San Juan de Letrán y la reja del coro, y a uno y otro lado de este altar hallé las urnas que tanto me interesaban. Mi desilusión fué grande al encontrarlas a unos cinco metros de altura, sin que desde abajo se distinguiera nada de lo que yo deseaba estudiar. Sin tener siquiera el gusto de verlas de cerca, hube de alejarme entonces, dejando para otra ocasión el examinarlas con todo detenimiento. Pasaron bastantes años hasta que ésta se presentó en otoño de 1922, con motivo de haber podido la Orden restablecer allí nuevamente la Comunidad.

A primeros de septiembre de dicho año me vine al Puig y, no sin vencer antes algunos inconvenientes, pude lograr al fin que se levantara un andamio, con el cual se facilitó, es verdad, el poder subir hasta los sarcófagos y examinarlos con relativa comodidad; pero lo ancho de un tablón me ofrecía muy escaso campo para obtener fotografías, única manera de reproducir con toda fidelidad lo que más me interesaba.

No siendo posible aprovechar la luz natural, porque además de ser insuficiente iluminaba los objetos con una desigualdad desconcertante, hube de instalar una lámpara eléctrica de bastante potencia, y cuando ya creía tener resuelto el problema, se me presentaron una serie de dificultades, especialmente al querer fotografiar el sarcófago de Fr. Raimundo Albert, que hubo momentos en que llegué a perder las esperanzas de conseguirlo. Según veremos luego, los colores después de tanto tiempo se hallan tan oscurecidos, y el barniz o esmalte en frío que aplicaron a los tres lados visibles de este vaso reflejaba de tal manera la luz, que cuantas veces intenté impresionar la figura del frente, no me dió en el negativo más que manchas negras más o menos pronunciadas. Haciendo varios ensayos, únicamente después de extender una capa finísima de clarión sobre toda la figura, y reseguir cuidadosamente las líneas con un pincel húmedo, para hacer desaparecer de ellas el blanco sobrepuesto, pude llegar a un resultado algo satisfactorio, pues con tal procedimiento conseguí matar en gran parte los reflejos, al mismo tiempo que el amarillo pajizo del hábito adquiría un tinte blanquecino, dando al fin una reproducción en cuanto cabe aceptable.

Para obtener la fotografía del religioso que en actitud orante está con un ángel a cada lado en la parte anterior de la cubierta que cierra esta urna, las dificultades fueron de otro género. No existían reflejos, porque la pintura es al temple y sin barniz; pero como forma plano inclinado y me había propuesto reproducir las figuras de tamaño natural, no hay para qué ponderar lo mucho que costó poner la máquina con la

devida inclinación, dadas las pésimas condiciones en que trabajaba. Baste decir que un día comencé a enfocar a las nueve de la mañana, y a las doce aún no lo había conseguido, habiendo de interrumpir la tarea, porque el vértigo de tal manera se apoderó de mí, que llegué a dudar si podría descender del andamio. Esto tal vez parecerá ridículo a los que tengan costumbre y seguridad de cabeza para andar por las alturas,



Sarcófago de Fr. Pedro de Amer, visto casi de frente.

mas yo lo único que puedo decir es que fué esta la más arriesgada aventura de toda mi vida, pues siendo la primera vez, y con seguridad también la última, que me encaramaba sobre una tabla a tal elevación, nunca como entonces estuve en tan manifiesto peligro de estrellarme. Por fin, en recoger los datos que desde hace bastantes años deseaba tener, empleé más de quince días, sin que apenas nadie pudiera darse cuenta de las dificultades con que tropezaba, por haberlos pasado casi siempre sólo. Describiendo a estos pormenores, para que los lectores que encuentren defectos en las fotografías que hoy reproducimos, tengan presente las pésimas condiciones en que fueron obtenidas.

II

Fray Pedro de Amer y Fr. Raimundo Albert, bien se puede decir que son los representantes de dos épocas muy distintas en la historia de la Merced. Fraile laico o de los caballeros el uno, sacerdote el otro, y legisladores ambos, sin perder de vista el fin principal del instituto, cada cual le imprimió con su influencia un sello peculiar y propio.

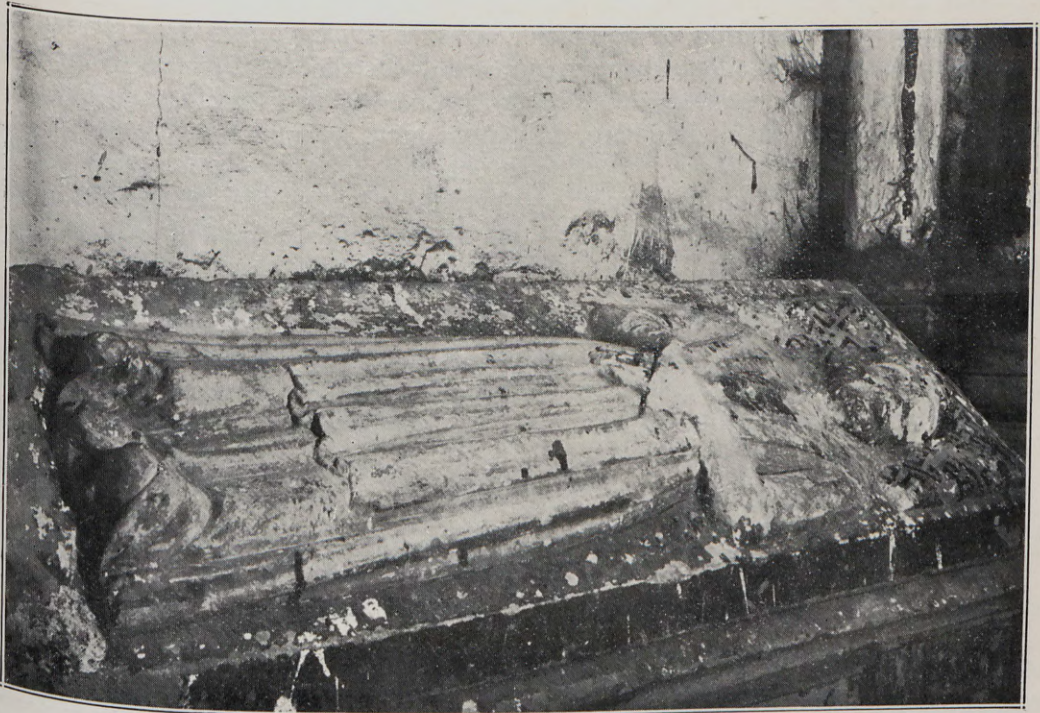
Antes de Fr. Pedro habían gobernado la Orden cuatro maestros, sin que durante este tiempo se llegara a promulgar un cuerpo más o menos completo de sus Constituciones, aun cuando desde el principio existieran ciertas normas para la acertada dirección de los religiosos, las cuales se fueron adicionando a medida que lo aconsejaba la experiencia.

El 1.º de diciembre de 1270 vacaba el maestrazgo, y en 8 de julio de 1271, Amer aparece ya en las escrituras desempeñando el oficio de Maestre. Uno de sus primeros cuidados fué compilar las Constituciones, y después de visitar todas las casas y estudiar cuidadosamente lo dispuesto por los maestros y capítulos generales anteriores, las redactó en catalán, dándoles la forma breve y compendiosa que acostumbran tener las de otros institutos similares. Basta leerlas para convencerse de que las escribieron para religiosos de una orden militar, aun cuando el ejercicio de las armas no fuera el objeto primario de su profesión. Fray Pedro las promulgó en un Capítulo general, celebrado en Barcelona el año 1272.

Poco o nada se ha publicado de este Maestre ni de los adelantos que hizo la Orden durante su gobierno, como asimismo queda mucho por decir de los mercedarios de aquellos tiempos. En realidad, la verdadera historia de la Merced desde su fundación hasta el siglo xvi está todavía por escribir, y concretándome a los primeros cien años que tengo más estudiados, los documentos me revelan la existencia de muchos religiosos beneméritos desconocidos y buen número de hechos totalmente ignorados, de suerte que, si bien la Orden queda la misma en sus rasgos fundamentales, hermoseándose con lo que todavía permanece oculto, parecerá cosa muy distinta. No es esta la ocasión de dar a conocer la personalidad de Fr. Pedro de Amer; baste decir que, después de haber gobernado la Orden durante treinta años, murió lleno de méritos el 8 de junio de 1301, sin que haya podido averiguar con toda certeza el lugar en donde ocurrió su fallecimiento. El P. Rebollida y otros dicen que murió en el Puig, mas no citan los testimonios en donde apoyen su afirmación. Sus cenizas, después de algún tiempo fueron exhumadas, y las depositaron en la urna que hoy está al lado de la epístola del altar de la Beata Mariana de Jesús.

Este modesto sarcófago forma un rectángulo de 1'10 de longitud, por 0'46 de ancho y 0'33 de altura. Es de piedra blanca arenisca del país, y descansa sobre los lomos de dos leones que sirven de ménsulas. Los tres lados visibles del vaso y la cubierta están pintados al temple, aunque en muchas partes ha saltado la pintura. La cubierta es a dos vertientes, pero desiguales, porque habiendo de colocar en la del frente la estatua yacente, dieron a ésta 0'35 de anchura, mientras que la posterior tiene solamente 0'28. Está bien colocada y cierra herméticamente el vaso, sin notarse señales de haber sido forzada ni removida. La figura en alto relieve mide 0'90, y representa a un religioso mercedario tendido encima de un paño de color verde muy oscuro, salpicado de toques rojos, amarillos y negros. La cabeza descansa sobre una almohada que tiene dibujos geométricos formados con líneas negras y encarnadas. Toda la figura está pintada de blanco, y en la cara, que por haber recibido algún golpe falta la parte superior, sin que puedan distinguirse la nariz, los ojos y algo de la frente, se ven aún vestigios de color de carne, que toma un rojo muy subido en los labios. La cabeza va cubierta hasta las sienas con un casquete estriado con estrías onduladas, las cuales no es de creer que fueran hechas para figurar el cabello, por cuanto son muy distintas y en nada parecidas las líneas hechas a cincel y con pintura, para representar el pelo de la barba que lleva recortada en forma de perilla.

La indumentaria consiste en una túnica que cubre todo el cuerpo hasta los pies, llamada *gonela* en los documentos de la época y en las Constituciones promulgadas por el mismo Fr. Pedro de Amer el año 1272. Las mangas son ajustadas y los brazos los tiene caídos con las manos cruzadas debajo del pecho, teniendo la derecha sobre la izquierda, lo cual impide ver la cinta o cordón con que iban ceñidos, si bien el talle



Sarcófago de Fr. Pedro de Amer.—Estatua yacente.

de esta figura da a entender suficientemente que se la representa ceñida. El poco cuidado con que en diversas ocasiones fueron tratadas estas urnas, motivaron sin duda la desaparición de las manos y antebrazos, poniéndoselos después de yeso, remiendo que fué hecho con bastante descuido, y que por ser materia mucho más frágil hoy apenas se conoce la forma de las manos, que están casi del todo desgastadas.

Sobre la túnica o *gonela* lleva un escapulario que cubre los hombros y el extremo superior de los brazos, partiendo de aquéllos dos líneas que van a encontrarse un poco más abajo de la barba, con las cuales se indica la costura que une al escapulario un pequeño capucho que tiene echado hacia atrás, por no ser lo suficientemente grande para cubrir la cabeza. Este escapulario, que como acabo de decir, por la parte más ancha no va más allá del arranque de los brazos, en seguida se estrecha de manera muy pronunciada, de suerte que en la cintura apenas cubre la parte anterior del cuerpo. No llega más que hasta las rodillas, y los pliegues que se representan desde éstas hasta la cintura, si se desdoblaran, le darían en esa parte una anchura mayor que la que tiene en los hombros. Esto, más que una copia de la realidad, debió obedecer a un recurso del artista, con el fin de evitar la rigidez que de otra suerte hubiera resultado en los paños. Sobre el escapulario, y en medio del pecho, lleva pintado, aun-

que bastante mal, el escudo de la Orden. De la forma del calzado nada se puede decir, por haber desaparecido los pies casi del todo.

Los tres lados visibles del vaso sobre el cual descansa la cubierta ya descrita, son asimismo policromos. El frente está dividido con molduras (junquillo) en tres partes. Las de los extremos son semejantes y contienen el mismo asunto, a saber: sobre la superficie lisa pintada de azul celeste que ha perdido mucho, circunscrita por la moldura que es de color amarillo, se destacan en bajo relieve las armas de la Merced, las cuales consisten, como todos saben, en un escudo cortado, cruz blanca sobre fondo rojo en la parte superior, que es la divisa de la Catedral de Barcelona, y los cuatro bastones encarnados en fondo de oro, dados por Jaime I, su fundador. La del centro, determinada con una moldura de color verde oscuro salpicado de toques rojos, amarillos y negros, es algo mayor, y en ella, sobre un fondo grisáceo, está la inscripción formada con letras negras mayúsculas de las llamadas monacales, tan corrientes en las inscripciones lapidarias de la época. Una gran parte ha desaparecido por haber saltado la pintura, y únicamente se conserva lo siguiente:

O

- 1.^a línea ANNO : DomINI : : CCC : I
- 2.^a id. IUNII : OBIIT
- 3.^a id. GISTer : GENERAL
- 4.^a id. MerCEDIS : CAP
- 5.^a id. CUIus : AnImA : REQ EN .

Con las letras minúsculas se indican las letras que en la inscripción están en abreviatura. En la primera línea, la M para indicar el año ha desaparecido, quedando únicamente la o que tenía sobrepuesta. De las tres ces y la I siguientes quedan como unas sombras que permiten distinguirlas. Después de las reformas que se hicieron en la iglesia, y cuando la vió el P. Dempere a fines del siglo XVIII, esta inscripción debía estar poco más o menos como ahora, pues el P. Rebollida que la estudió antes lo mismo que el P. Martínez, dice: «Anno Domini MDCC XX, XV kalendas Februarii, id est die 18 Januarii, ad hujus Valentinae Provinciae clavum stante R. A. P. M. Fr. Gabriel- le Barbastro, tertio sui regiminis anno, ejus jussu premissum epitaphium, et aliud sub- jiciendum (quae nunquam fideliter exscripta legi—se refiere en esto al epitafio del sar- cófago de Albert—) summa adhibita diligentia descripsi. Sed praecedens Amerii jam non legi potest amplius in fonte, quod in novissima praefati templi instauratione adeo labefactatum fuerit, ut non pauca ejus verba desiderentur, ac per pauca integre super- sit». La inscripción, tal como estaba en tiempo del P. Ribera y tal como la leyeron los PP. Rebollida y Martínez, es como sigue:

ANNO : DOMINI : M : CCC : I : SEXTO : IDUS
 IUNII : OBIIT : FRATER : PETRUS : AMERIO : MA
 GISTER : GENERALIS : TOTIUS : ORDINIS : SANCTE : MARIE
 MERCEDIS : CAPTIVORUM

CUIUS : ANIMA : REQUIESCAT : IN : PACE : AMEN

Vertida a nuestro castellano, dice: *El año 1301, en 8 de Junio, murió fray Pedro Amerio, Maestro General de todo el Orden de Santa María de la Merced, cuya alma descanse en paz.*

III

Después de morir Fr. Pedro de Amer, por causas que todavía no he llegado a precisar, sobrevino un conflicto muy serio que tuvo a la Orden en gran turbación hasta



Estatua yacente del sarcófago de Fr. Pedro de Amer.—Detalle del torso.

el año 1308. A la sazón era Prior General Fr. Guillermo de Isona, a quien pertenecía, según parece, convocar el capítulo de elección; mas no habiendo podido ponerse de acuerdo con los Definidores, éstos, apoyados por Fr. Pedro^f de Alós, Vicario perpetuo del Puig, sin atender a la protesta del Prior, convocaron a los electores, y habiendo acudido una parte de ellos, el 29 de septiembre eligieron Maestro en dicho convento a Fr. Arnaldo de Amer. El Prior, a su vez, celebró capítulo con los de su bando en Barcelona y eligieron a Fr. Pedro Fórmica, sacerdote. Habiendo muerto éste a los pocos meses, volvió a celebrar capítulo el 15 de junio de 1302, resultando elegido Fr. Raimundo Albert. De esta manera quedó planteado un cisma, cuyas fatales consecuencias se dejaron sentir de manera muy palpable hasta el año 1317.

Albert defendió con tesón la legitimidad de su elección y trató de reducir a la fracción contraria, mas no lo pudo conseguir por tener Fray Arnaldo el apoyo decidido de Jaime II; así que, reducido a la casa de Barcelona y algunas otras de Cataluña y

Francia, el Maestre laico fué de hecho quien celebró capítulos y gobernó la mayor parte de la Orden. A pesar de todo, la Santa Sede juzgó más conveniente anular ambas elecciones, y en 1308, separando el gobierno espiritual del temporal, nombró para el desempeño de éste a Fr. Arnaldo Rosinyol, de los frailes caballeros, encargando de aquel a Fr. Raimundo Albert, que quedó de Prior General.

La dificultad de marcar bien las atribuciones de una y otra jurisdicción, acarreo muy graves encuentros entre el Maestre y el Prior, quienes al fin llegaron a entenderse; sin embargo, los antagonismos entre los frailes caballeros y los clérigos habían echado raíces muy profundas, y siguieron manifestándose, especialmente después de morir Rosinyol, en el famoso capítulo de elección que se celebró en Valencia el año 1317.

En este capítulo fué elegido Maestre por la mayoría Fr. Raimundo Albert que, como he dicho, era ya Prior general; pero una fracción, compuesta en su totalidad de frailes caballeros, se negó a intervenir en la elección, y formando conventículo, dieron el voto y alzaron en Maestre a Fr. Berenguer de Ostalesio o de Ostales u Ostoles. Planteado de esta manera un nuevo cisma, afortunadamente duró muy poco, pues Juan XXII, anuladas ambas elecciones, no por defecto de las personas, sino para evitar los disturbios que necesariamente habían de seguirse, nombró Maestre General a Fr. Raimundo Albert.

Este Pontífice, al obrar así, no eliminó a los frailes caballeros del maestrazgo, ni dejaron de ocupar el primer puesto de una manera violenta. Fué Albert quien, a raíz de su nombramiento, comenzó a preparar las cosas de modo y manera que, en lo sucesivo, el gobierno espiritual y temporal recayera en una misma persona que, como es natural, por necesidad había de ser sacerdote. Así, en el capítulo celebrado en Cuenca el año 1319 y en otros sucesivos que reunió en Lérida y Agramunt (1327), propuso las trascendentales reformas que él introdujo en las Constituciones, siendo en ellos aceptadas y juradas libremente por todos los religiosos, tanto caballeros como clérigos, y sólo después de llenar estos requisitos fueron promulgadas y tuvieron fuerza de ley.

Decir que Fr. Raimundo Albert despojó con astucia a los frailes caballeros de sus derechos, es afirmar lo que no está conforme con los documentos, ni tampoco hay que exagerar su defensa, pues durante el gobierno de Fr. Arnaldo Rosinyol, último maestre laico, a pesar de ser éste de su gremio, siempre anduvieron con él a vueltas inquietos y desasosegados, dando pruebas manifiestas de insubordinación, por manera que, aparte de otras causas que afectaban entonces a todas las órdenes militares, ese cambio, al transformarse la Merced de Orden militar en Orden clerical, fué una consecuencia natural del estado de cosas por unos y por otros creado, y aún me atrevo a decir que fué una providencia necesaria, sin la cual todo induce a creer en la rápida desaparición de la Orden.

Duró el gobierno de Fr. Raimundo trece años, pues según la inscripción de su sepulcro murió el 18 de noviembre de 1330, a lo que se cree, en Valencia, y el 25 de mayo de 1333, Fr. Berenguer Cantul, que le sucedió en el Maestrazgo, hizo trasladar sus cenizas a la iglesia del Puig, siendo depositadas en la urna que está actualmente al lado del evangelio del altar de la Beata Mariana de Jesús, a la misma altura en que se halla colocada la del Maestre Fr. Pedro de Amer.

Este sarcófago, más sencillo aún que el ya descrito, es también de piedra arenisca, pero algo más obscura y de mayor dureza. Sus dimensiones son 1'00 de longitud

por 0'53 de ancho y 0'60 de altura. Como el otro, está adosado a la pared y descansa sobre una ménsula sin moldura alguna embadurnada con varias capas de cal. La cubierta es a cuatro vertientes, y aun cuando no es probable que llegaran a levantarla, dado lo mucho que pesa, hay señales de haber sido movida y echada hacia adelante, ya que por el lado derecho sobresale tres centímetros del vaso y por el otro dos. Sin



Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. - Fragmentos del grupo pintado en la vertiente del frente.

embargo, si se tiene en cuenta el grueso de las paredes de éste y el de la cubierta, aún así debe quedar completamente cerrado, de lo cual no pude cerciorarme, por impedirlo los escombros que hay entre el sarcófago y la pared.

En la vertiente del frente y en la de los lados hay restos de pintura, no así en la vertiente posterior, que seguramente no fué pintada, y de haberlo sido, los colores han desaparecido totalmente. Los PP. Ribera Martínez y Dempere nada dicen de las pinturas que existen en la cubierta. Boil y Rebollida mencionan de un modo especial las de la vertiente del frente y, guiado por lo que ellos dicen, fuí quitando la gran cantidad de polvo que con los años se había ido acumulando, sin que aun así llegara a distinguir nada, habiendo sido preciso aplicar varias veces un paño algo húmedo, para que apareciera lo poco que ha quedado del grupo que al temple pintaron en el centro. Lo demás ha desaparecido. En el fondo predominó, según parece, el color verde, y sobre él se destaca la figura de medio cuerpo de un religioso en actitud orante, con dos ángeles a los lados. Mide 0'10, y toda ella es de un color amarillento pálido uniforme, a excepción del cerquillo y de la barba que son azulados. Perfiles trazados con color negro indican las facciones, las manos y las diversas piezas del hábito. Viste capilla con capucho caído sobre los hombros, la cual le cubre el pecho y los bra-

zos. El arranque de dos líneas verticales que parten de otras dos horizontales, puestas a uno y otro lado de las manos para indicar el remate de la capilla, marcan el escapulario, del cual nada se ve en la parte inferior, por haber saltado completamente la pintura, siendo este el motivo de faltar también el escudo de la Orden que llevaba sobre el mismo. Otras líneas verticales casi borradas, al mismo tiempo que forman los contornos, representan la capa que viene por debajo de la capilla.



Sarcófago de Fr. Raimundo Albert.—Detalle de lo que resta del ángel pintado a la derecha del orante, en la vertiente del frente.

«Cuentan a este santo padre las *Crónicas antiguas del General Gaver* en el número de los Varones esclarecidos en santidad; y lo confirma la antigüedad de su sepulcro, donde lo pintaron los antiguos con unos matices como de resplandor, indicios de Varón glorioso. Así los vi por mis ojos, escudriñando su sepulcro, y sostenido de dos Angeles quando muere».

De lo que había debajo del orante nada se ha conservado, pero observando el grupo en conjunto se ve que descansaba sobre un paño que dos ángeles que hay a los lados tienen cogido de los extremos, queriendo significar, sin duda, el momento en que el alma del difunto es llevada al cielo.

Los ángeles están de rodillas con sus grandes alas desplegadas y con el rostro

En la parte superior, y alrededor de este religioso, representado en actitud muy devota, se ha conservado en algunas partes la pintura; mas nada puede apreciarse sino unas rayas que, partiendo del centro, toman después dirección oblicua, las cuales seguramente fueron hechas por el artista al diseñar las figuras, valiéndose de un instrumento punzante, pues están marcadas en la piedra, tal vez con el fin de que agarraran mejor los colores. A estas rayas y a lo que todavía en su tiempo (1630) se conservaba debe referirse el P. Boil cuando dice:

vuelto hacia el religioso que sostienen, en quien fijan la mirada. Cada una de las alas tiene unos nueve centímetros, es decir, un poco menos que la figura del medio, y un poco menos también que el cuerpo de los ángeles, que viene a ser de unos diez, lo cual no es posible fijar con exactitud por haber saltado la pintura. El color de estos ángeles es el mismo amarillo pajizo del orante, si bien las alas están matizadas de color rosa muy pálido y toques de verde claro. De lo que pintaron en la vertiente del frente, estos fragmentos del grupo central es lo único que se conserva.

Sobre el fondo casi del todo ennegrecido de las vertientes de los lados se aprecian perfectamente los contornos de dos escudos de armas semejantes, cuyo campo es rojo, habiendo desaparecido por completo la figura que había en el centro, quedando al descubierto el color pardusco de la piedra; sin embargo, luego se obtiene la impresión de que allí hubo pintado un león rapante u otro animal que guardaba la misma actitud.

El frente y los lados del vaso fueron también pintados. En los lados repitieron el mismo motivo que hay en las vertientes a ellos correspondientes, a saber: el escudo de armas antes mencionado. Los colores han perdido tanto, que yo no pude o no supe apreciar más que el color rojo; sin embargo, el P. Dempere dice al hablar de este escudo: «Se compone de león natural en campo rojo y banda cerúlea, que baja de la izquierda de quien mira a la derecha. Este es digno de notarse que es el inferior de los dos cuarteles que componen las insignias de los tres Cardenales Esteban Albert, Andoino Albert y otro Esteban Albert, franceses los tres y del condado de Lemosín o Lemovicense. Sólo que en el cuartel superior ponen tres conchas de plata también en campo rojo, y ambos cuarteles los divide una faja cerúlea o azul».



Sarcófago de Fr. Raimundo Albert.—Detalle del orante sostenido por dos ángeles.

El primero de dichos Cardenales fué creado en 1342, y llegó a ser Papa con el nombre de Inocencio VI, elegido el año 1353. Alduino, sobrino del anterior, obtuvo el capelo en 1353, y al segundo Esteban lo hizo también Cardenal el mismo Inocencio VI en 1361. De donde deduce el Padre Dempere que fueron de la misma familia que Fr. Raimundo Albert, ya que éste y aquéllos usaron de la misma divisa. Lo cierto es que las armas de los Albert de Cataluña son muy distintas, pues consisten en campo de oro y un monte de gules con un árbol de sinoble en la cumbre. Este dato, realmente nada despreciable, favorece poco a la opinión de los que, sin verdadero fundamento, hacen a Fr. Raimundo originario de Cataluña y natural de Barcelona.



Sarcófago de Fr. Raimundo Albert.—Detalle de lo que se ha conservado del ángel pintado a la izquierda del orante.

El frente del vaso, de que veníamos tratando, despierta más interés que los otros dos lados ya descritos. La mayor parte está ocupado por la figura yacente de un religioso mercedario que tiene a lo largo 62 centímetros. Viste capilla, semejante a la del orante antes mencionado, pero con la diferencia de que ahora lleva puesto el capucho, dejando sólo a la vista la cara y parte del cerquillo a ésta correspondiente. Por debajo de la capilla viene la capa que, formando pliegues, se prolonga hasta los pies, de manera que cubre el cuerpo por ambos lados, y por el medio baja el escapulario, cuyos perfiles se distinguen perfectamente, desde la línea horizontal que marca el remate de la capilla hasta el otro extremo, quedando un poquito más corto que la capa. Tiene las manos juntas sobre el pecho, y debajo, junto a ellas, el escudo de la Orden encima del escapulario. La cabeza descansa sobre una almohada que termina en cada ángulo con una borla encarnada y que tiene dibujos geométricos formados con líneas negras, rojas y amarillas. Los colores blanco, negro y sobre todo el rojo están bastan-

te bien conservados, tanto en el escudo como en la almohada, no así el amarillo, que ha desaparecido casi por completo. Toda la figura es de un color amarillento pajizo uniforme, y con perfiles negros están diseñadas la cara, las manos y las diversas piezas del hábito. El cabello del cerquillo y de la barba es azulado, resaltando notablemente el carmín que pusieron en los labios.

Es muy de notar que a este religioso, lo mismo que al orante de que hablé anteriormente, se le representa con barba, crecida toda ella por igual y no recortada en



Sarcófago de Fr. Raimundo Albert.—Figura yacente del frente.

forma de perilla, según vimos que la lleva la estatua yacente que hay sobre la urna de Fr. Pedro de Amer, lo cual manifiesta bien su distinta condición. Además, según las Constituciones promulgadas por el mismo Fr. Pedro en 1272, ni al uno ni al otro debían haberlo representado con barba larga, por cuanto en ellas se manda lo siguiente: «*Los frares nostres tambe clergues com lechs se raen lur barba de tres en tres setmanes*», tiempo insuficiente para que el cabello alcanzara las proporciones con que en dichas figuras lo vemos dibujado. De manera que la barba en este caso nos manifiesta que ambos fueron a redimir cautivos, pues siempre se acostumbró en la Orden, que desde el momento en que los religiosos eran designados para hacer una redención, se dejaban la barba, llevándola ya crecida cuando entraban en tierra de infieles, y se la cortaban al regreso, después de seguir la ruta acostumbrada con los cautivos pidiendo limosna y haberlos enviado a su país.

En la cabecera, y a los pies de la figura yacente, pusieron también las armas que hay en los otros dos lados y en las vertientes de la cubierta a ellos correspondientes, y en los espacios que quedan en la parte superior e inferior entre la misma figura y los bordes, pintaron a lo largo la inscripción, que consta de tres líneas, dos arriba y una

abajo, más las últimas palabras que, por no haber en esta parte, continuaron poniéndolas en el lado de los pies. Las letras son doradas y del tipo monacal, como las de la urna de Fr. Pedro de Amer, pero trazadas con más imperfección.

Los tres lados visibles de este vaso fueron barnizados, de manera que el barniz, o tal vez otra materia vitrificable aplicada en frío, forma una capa impermeable y transparente, que ha contribuido mucho a que los colores se hayan conservado; mas aun así están muy ennegrecidos, y ya el P. Ribera (1726) hubo de mojar la inscripción para poderla leer, habiendo yo de recurrir al mismo procedimiento, y no de otro modo pude cerciorarme de que realmente las letras son doradas, porque de otro modo parecen amarillas, pero de un amarillo obscuro y sucio. De ahí la dificultad de poder leerla bien y el por qué de ser contados los que la copiaron con fidelidad. El P. Zumel equivocó el año de la traslación de los restos diciendo que fué el año 1334, y lo mismo escribieron los PP. Vargas, Remón y Boil. Salmerón copia unas cuantas palabras de la inscripción para decir que Albert murió dicho año treinta y cuatro, y aún el P. Ribera, que anduvo con más cuidado, fijó en este año la traslación y cometió algún otro desliz. Yo pondré aquí lo que he leído, supliendo después lo que no supe o no pude descubrir, con los datos que nos dieron los PP. Martínez y Rebolida, quienes sin duda fueron los que la estudiaron con más detenimiento. Las letras son todas mayúsculas; sin embargo, ahora indicaré con minúsculas aquellas que están abreviadas, haciendo al mismo tiempo las observaciones que considere oportunas. Según el P. Dempere, en el Archivo del Puig había dos copias de esta inscripción, una de ellas autorizada el año 1756 por José Vergara, Notario de la villa:

- 1.^a línea. DOMINI : M : CCC : XXX : XIII : KaLendaS : DECeMBRIS :
 OBIT : REVEReNDUS : PATer : FRATer : RAIMUNDus
- 2.^a id. PRImus : MaGisteR : ORDInIS : CLERICUS : et : ANNO : DOMInI
 Ni : M : CCC :
- 3.^a id. ... III : VIII : KaLendaS : IUNI : PATeR : Frater : BerenGARIus :
 FILIus : et : SUCCESSOR : Elus : TRANSTULIT : CORPus
 Elus : AD :

En el lado

de los pies. DOMuM : Beate : Virginis Marie : DE PODIO : CEL AB :
 AP RUm REQ

Tratando de esta inscripción, dice el P. Rebolida: «Notandum vero est, ultimum epitaphi verbum vix discerni posse, utrum sit *adventu*, an *tempore*; quod literae non obscuratae tantum sint, sed partim etiam vetustate detritae... Notandum quoque, in hoc epitaphio (quod, orthographia correcta, integrum adfert enunciatus Martínez) ejus, aut typographi incuria, proxime post verba *Kalendas Junii*, duo haec: *Reverendus Pater* desiderari: quae eadem in epitaphio cum siglis aeri inciso apud M. Ribera, pág. 225, sculptor omisit imprudens; ac in eodem, quod sine compendiaris notis pág. 220 integrum exhibet, typographi negligentia desunt etiam eadem duo verba: *Reverendus Pater*... atque in fine redundat *Amen*, quod non est in autographo».

A pesar de lo que dice el P. Rebollida, creo que la palabra *Reverendus* no está en la inscripción y debe suprimirse. Omitieron *Pater*, de la cual se ven bien las tres letras y la abreviatura sobrepuesta; pero entre esta palabra y *Frater* no hay espacio para *Reverendus* ni mucho menos, ni se conserva señal alguna de haber sido escrita encima con todas las letras o en abreviatura. Hecha esta advertencia, y teniendo presentes las copias de Martínez y Rebollida, queda en la forma siguiente:

ANNO : DOMINI : M : CCC : XXX : XIII : KALENDAS DECEMBRIS :
 OBIT : REVERENDUS : PATER : FRATER : RAIMUNDUS : ALBERT :
 PRIMUS : MAGISTER : ORDINIS : CLERICUS : ET : ANNO : DOMINI :
 M : CCC :
 XXX : III : VIII : KALENDAS : IUNI : PATER : FRATER : BERENGARIUS :
 FILIUS : ET : SUCCESSOR : EIUS : TRANSTULIT : CORPUS : EIUS : AD :
 DOMUM : BEATE : VIRGINIS : MARIE : DE : PODIO : CELEBRATE : AB :
 APOSTOLORUM : ADVENTU (?)... REQUIESCAT : IN : PACE.

Traducida, dice así: «El año del Señor 1330, en 18 de Noviembre, murió el Reverendo Padre Fray Raimundo Albert, primer Maestro clérigo de la Orden, y el año del Señor 1333, a 25 de mayo, el Padre Fray Berenguer, hijo y sucesor suyo, trasladó su cuerpo a la casa de la Beata Virgen María del Puig, célebre desde la venida (?) de los Apóstoles. Descanse en paz».

Fr. Faustino D. Gazulla.

LA VERDADERA PARTIDA DE BAUTISMO DEL ESPAÑOLETO Y OTROS DATOS DE FAMILIA

Fué encargo de un valenciano ilustre—honra también setabense, toda vez que Albaida, su cuna, hállase enclavada en la ibérica Setabitanía—, del docto catedrático de la Central, D. Elías Tormo Monzó. «Busque—me dijo un día—otra partida de bautismo de nuestro inmortal Ribera, posterior a la conocida, pues presiento que el Españolito debió nacer algunos años más tarde. Sin duda su padre llevó nombre de apóstol; quizás se llamara Bartolomé; así se explicaría mejor su predilección por el apóstol desollado».

Con efecto. No existía razón alguna que nos obligase a aceptar como perteneciente al gran pintor setabense la de un *Josef Benet fill de Llois de Ribera y de Margalida Gil*, apesar de haberlo hecho Diosdado y de haberse esculpido en el pedestal del monumento erigido en esta ciudad a aquel artista. En cambio, no son pocas las que militaban en contra, y así lo hizo constar años ha el doctor alemán Augusto L. Mayer, y lo repitieron en sendos artículos llenos de erudición, los incansables publicistas don José Cucarella y D. Carlos Sarthou en *Las Provincias* y en *Játiva*, respectivamente, después de conocido el interesante hallazgo.

A decir verdad, poco esfuerzo me costó. Tomando como punto de partida el testimonio bautismal antes mencionado, fechado en 12 de enero de 1588, hube de pasar por alto multitud de ellos que ostentaban el mismo apellido paterno; hasta que, llegando al año 91 de la misma centuria, en una de las páginas correspondientes al mes de febrero, di con uno, tan singular por ciertos detalles, que voy a explicar, que no pude menos de reconocer en él al bautismo objeto de nuestra investigación.

Se le llamaba al bautizado «*Joan Josep*», eran sus padres «*Simo Ribera*» y «*Margalida Cucco*», y una llamada en figura de cruz colocada sobre el apellido materno, que respondía a una breve nota inserta al pie y al dicho apellido, añadido al margen, de época muy posterior a la partida, permitía asegurar que alguien, antes que yo, había registrado aquel testimonio y puntualizado el referido apellido, para conocimiento y certeza de la posteridad.

Con la satisfacción y alegría que pueden imaginar mis lectores, trasladé, sin pérdida de tiempo, los datos transcritos al Sr. Tormo, el cual, después de algunos días, me escribía lo siguiente: «Querido amigo: Al llegar de una excursión de estudio por Castilla la Vieja, veo la carta de usted con la feliz investigación de que me da noticia y que yo le había indicado. Efectivamente, ha dado usted con la desconocida partida de bautismo de José Ribera, *lo Spagnoletto*, pues en la documentación italiana del pintor, se veía que su padre se llamó Simón, se veía también que él puso el nombre de Simón a uno de sus hijos, y todavía parecía confirmarse la cosa, por tener el Museo del Prado más de un San Simón en su apostolado, por otra parte incompleto. Ni resulta del hallazgo de usted siquiera el reparo de que el gran pintor pusiera el nombre de su madre a una de sus hijas, la Margarita, que parece que casó con Leonardo

Lersale (bautizada en 1630), pues da la casualidad de que si se llamaba Margarita Gil la madre del niño José Benito Ribera, bautizado en Játiva en 1588, hijo de Luis de Ribera (el falso Ribera pintor de Diosdado y de tantos libros y catálogos), también el verdadero Juan José Ribera, hijo de Simón, bautizado ahí en 1591, es hijo de otra Margarita, «Margalida» Cuccó. Es, pues, indiscutible, fehaciente y sin sombra alguna de duda convincente, el éxito de su investigación.

»De ella he dado ya cuenta al Patronato del Museo del Prado, que presidía... Si en estos momentos estuviese en prensa una edición de nuestro Catálogo, ya se daría rectificada la fecha del nacimiento de Ribera.

»Tres años menos de edad, además, explican mejor la cronología de sus obras de la primera época...»

Con esto parece bien demostrada la veracidad del documento, inserto en el libro 8.º de bautismos de la Colegiata de Játiva, que comprende los años 1587-1598, y dice literalmente así:

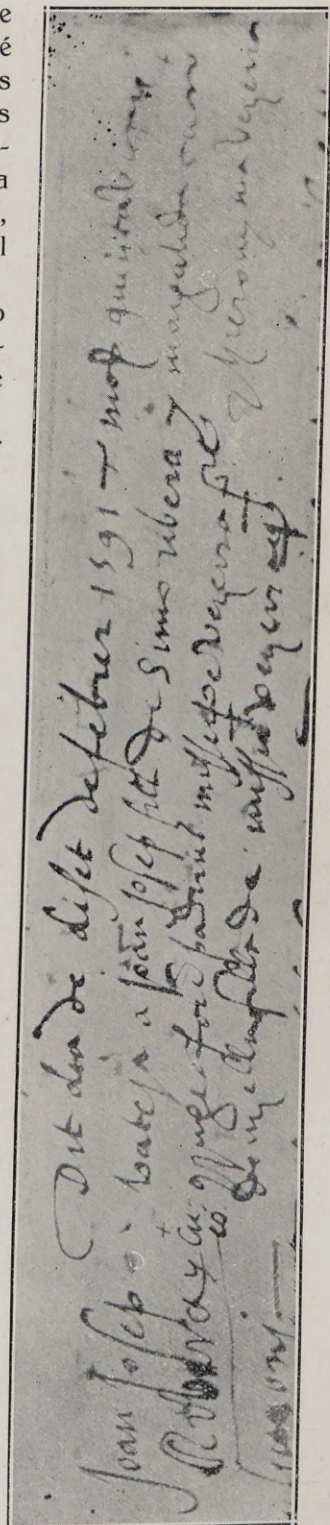
«Dit día de deset de febrer 1591—mosen quintana vicari | bateja a joan josep fill de simo ribera y margalida cucco | conjuges foren padrins misser pere vezerra prevere y hieronyma vezerra | donzella filla de misser vezerra generos» (1).

Al margen, de la misma mano que la partida: «Joan Josep». Posteriormente, como se hizo con todas las demás partidas de éste y de otros libros, se añadió el apellido paterno: «Ribera». Más modernamente se colocó la cruz antes mencionada sobre el apellido «Cucco» de la partida, y, correspondiendo con ella, otra en la misma forma al margen y a continuación del «Ribera» se escribió «y Cucó». Al pie de la página se ve otra cruz seguida de «Cucó», y bajo de esto: «vide á 1 de Octubre 1588», fecha en que se administra el bautismo a un hermano suyo.

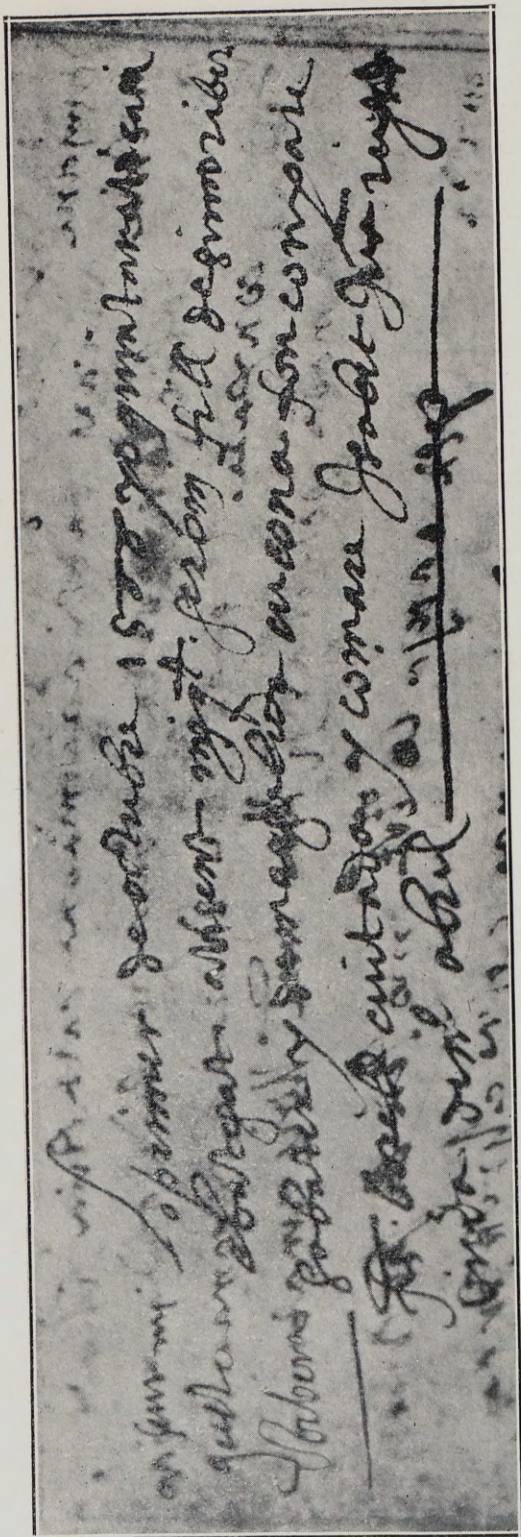
La partida a que se refiere esta nota, es la siguiente:

«Lo primer de octubre 1588 yo quintana vicari | abategat a visent miquel geroni fill de simo ribera | saba-ter y de margalida cucona fon compare | Frances borell cintada y comare Isabet Juan ripada (?) | viuda de mosen abril».

(1) En este y demás documentos sacramentales transcribo íntegros casi todos los vocablos abreviados para mayor claridad y completa inteligencia.



Partida original de bautismo de José Ribera lo Spagnoletto.



Partida de nacimiento de Jerónimo Ribera, hermano del pintor José Ribera.

Al margen: «*Visent miquel Ribera*». Este apellido, inserto en época posterior, como se ha dicho, acontece con las demás partidas de estos libros antiguos, en los que no se consignaba generalmente al margen, mas que el nombre o nombres.

En esta inscripción bautismal se halla femenzado el apellido materno, costumbre muy general en aquel entonces, pero bien redactado, si se exceptúa la sustitución de la letra capital inicial por su correspondiente minúscula, defecto sin importancia para la inteligencia del vocablo.

Hasta aquí, los resultados de la primera etapa de mi investigación, impulsada por el encargo del Sr. Tormo y Monzó; hablemos ahora de los de la segunda, basada en los antecedentes de aquella, y no menos interesantes.

Continuando mis trabajos en los libros bautismales, me encontré con que *Juan José Ribera* tuvo otro hermano menor, llamado *Juan*, repetición del primero de los nombres de aquél, fenómeno extraño, que a primera vista no se explica sin la muerte de Juan José. Sin embargo, reflexionando un poco, no sólo nos damos cuenta perfecta del caso, sino que también del por qué el *Españoleto*, llamándose como expresa su partida de bautismo, se firmó *José* a secas.

Acontece con frecuencia entre nosotros el que, habiéndole puesto a un recién nacido varios nombres en el acto del bautismo, se le designa tan sólo por uno de ellos, sin fijarse en el orden en que se pusieron, y aun por otro cualquiera. Ahora bien; por lo visto, a nuestro Ribera se le nombró siempre, y solamente, José, y sus padres, que debieron ser especialmente devotos del Santo Evangelista, quisieron reparar el olvido en que se le había echado, llamando a su nuevo hijo Juan. Y esta interpretación y no otra debe darse al caso, si advertimos

que al reciente vástago no se le da el nombre de *Juan José*, sino solamente el de *Juan*, como puede verse por la siguiente partida:

«A 12 de maig 1593. Jo onofre Julbi bategi a Juan fill | symo ribera y de margarida cuquoninges compares | Joseph gaviila y margarita daroca donzella». Al margen: «*Juan Ribera*».

Mucho más interesante que ésta es la partida de casamiento de los padres del Españolito, a cuya búsqueda enderecé mis trabajos al no encontrar más inscripciones bautismales de la familia de aquél. En ella aparece que *Simó Ribera* era de Valencia y vivía en la feligresía de San Martín, en cuya parroquia fué amonestado, y que *Margarida Cucó* debió ser de ésta, y habitar en el barrio de Santa Tecla, donde se celebró el matrimonio. Se halla inserta en el libro 1.º de difuntos y desposados, que empiezan en enero de 1599 y mayo de 1574 y finalizan en marzo de 1602 y diciembre de 1604, respectivamente, y dice así:

«A 13 de Janer 1588. yo Nofre Juan Llopis Vicari factis | tribus solitis monitionibus y estant certifiat de com se feren | en St. marti de Valencia ab lletres del S.º official scolans dades | en Valencia a 23 de Debre. proposat de cum nullibi apparet impedii | mentum, esposi ab paraules de present a Simo Ribera sabater de Valencia | y a Margarita Cuco donzella filla de Pere Cuco, en la sglesia | de S.ª Tecla y statim los doni les benedictions nuptials presents

Ca. 13.º de Janer 1588. yo Nofre qu. Nofre Vicari factis
 Tribus solitis monitionibus y estant certifiat de com se feren
 S.º Ribera en S.ª marti de bat. ab lletres del S.º official scolans dades
 y margarita cuco a 23 de Debre. proposat de cum nullibi apparet in pedi
 mentum, esposi ab paraules de present a Simo Ribera sabater de bat.
 a Margarita Cuco donzella filla de Pere Cuco, en la sgle.ª de
 S.ª Tecla y statim los doni les benedictions nuptials presents.
 y altres.

| *per testimonis lo magnific Frances borrell, cintada y hierony colomer | y altres*». Al margen: «*Simo Ribera y margarita | Cuco*».

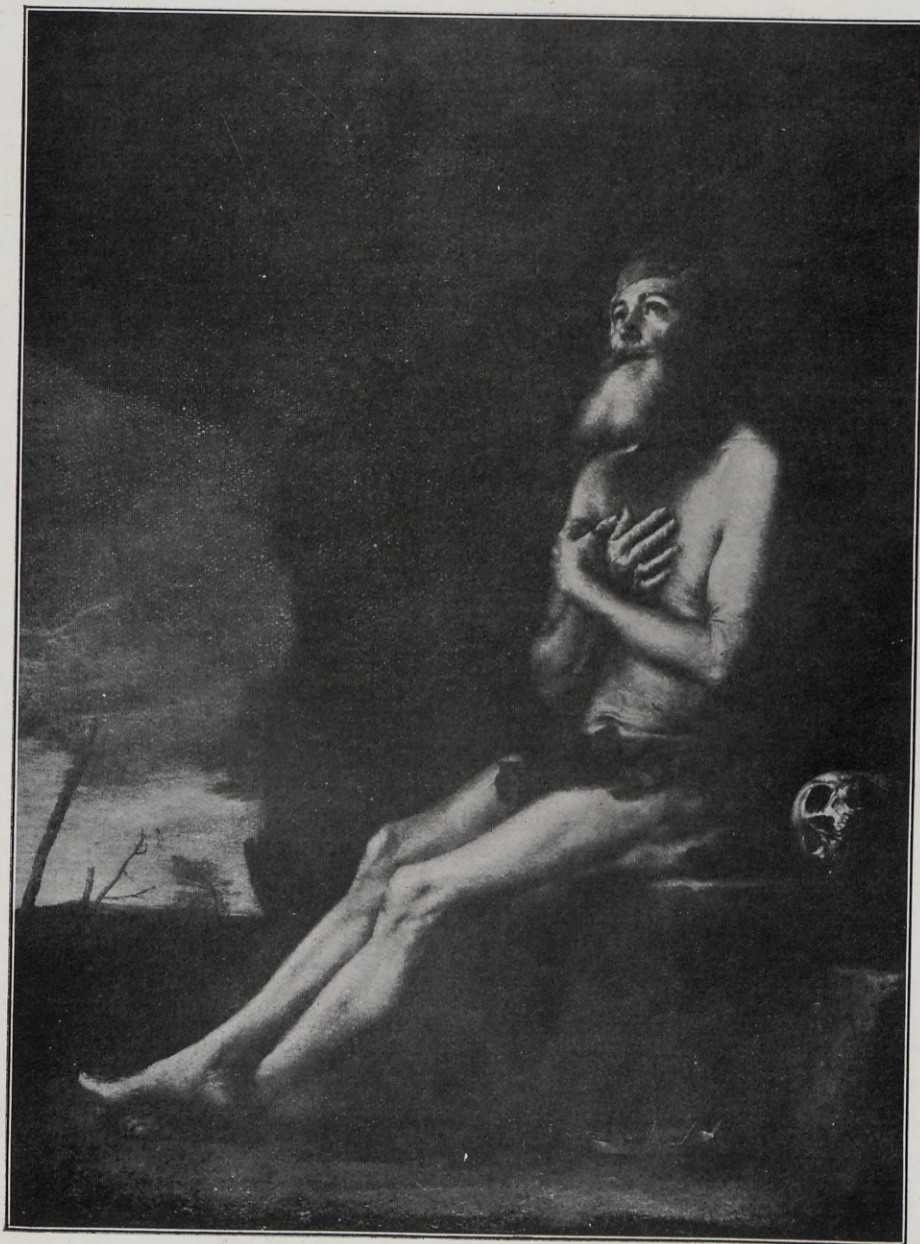
Animado por el éxito alcanzado en mi labor investigadora, hasta aquí reseñada, llegué a abrigar la esperanza de poder rastrear la casa natalicia de nuestro insigne com-



JOSÉ RIBERA.—Museo de Játiva.

patricio siguiendo el proceso de la vida de sus hermanos, hasta lograr enlazarla con alguno de los muchos Riberas que se citan en las más antiguas matrículas parroquiales de nuestro archivo capitular, que datan de mediados del siglo xvii. Además, en los documentos sacramentales de la familia de aquéllos, podría hallarse alguna referencia que nos interesara. ¡Cuán errado andaba en mis cálculos! No sólo me fué imposible seguir el derrotero que me proponía, pero ni siquiera comenzarlo. Nada encontré que se re-

fiera a ellos. En cambio, fuí sorprendido por los testimonios de un doble hecho que jamás se me hubiese ocurrido: las segundas y terceras nupcias del padre de Ribera.



JOSÉ RIBERA.—Museo de Játiva.

En el libro de desposados arriba citado, folio correspondiente a diciembre de 1597, se halla inserta una partida que dice:

«A 8 mosen christotol ferrandiz de licentia del S.^{or} | oficial soler sposa en sa casa iuxta Decretum Concilii Tridentini | a Simo Ribera Çabater ab Angela Ferran-

diza | donzella testes Hieroni Vezerra canonge y mosen? pavia | vedell y Frances miralles boters reberen les bene | dictiones nuptials».

Al margen: «*Ribera*».

Aunque en esta inscripción no se hace constar el estado del contrayente, omisión que nada tiene de particular en aquella época, sin embargo, el no expresar su naturaleza, tener la misma profesión que aquel a quien se la atribuimos, haber sido desposado en su casa y hallarse presente como testigo el canónigo Vezerra, pariente sin duda del que apadrinó al Españolito, familia con la cual, por lo que se ve, tenía gran trato el referido, parecen motivos más que suficientes para que debamos identificar a los dos individuos del mismo nombre. No hay que olvidar, además, que el último hermano del pintor nació cuatro años antes.

Más explícito es el testimonio de las terceras nupcias, que se halla en el libro 1.º de sólo desposados, comprensivo de enero de 1605 a marzo de 1622, folio correspondiente a febrero de 1607, fecha cuatro, según la anterior partida:

«Dicto die Jo Pere Juan Albero Vicari desposi ab parau | les de present a Simo Ribera Sabater Viudo y a mar | garita anna Selleres Viuda de miquel pareja tots | habitants de Xativa factis tribus canonicis monitionibus de | llicencia obtesa y dada en Xativa a XXXI de giner 1607 | Testes mestre Juan redolat Sastre y Pere alemany mercader y molts altres».

Al margen: «*Simo Ribera | y margarita an | na Selleres*».

Tanto la supuesta prematura muerte de la madre de Juan José Ribera, como la posible defunción de alguno de los hermanos de éste, no pudieron ser confirmadas por los correspondientes libros de nuestro archivo, porque además de que empiezan estos en 1599, es decir, dos años después de haber contraído segundas nupcias Simón Ribera, sus datos, por lo general, son tan escasos e indeterminados, que no me atrevo a utilizar nada de ellos, por temor a incurrir en lamentables errores.

Así, pues, limitándonos a lo que nos dicen los documentos aducidos, tenemos en consecuencia: que dicha señora falleció entre la fecha de nacimiento de su último hijo Juan (12 de mayo de 1593) y las segundas nupcias de su marido (8 diciembre de 1597); y que, cuando esto último ocurrió, su hijo Juan José no había cumplido todavía los siete años.

Ya no nos puede sorprender, en vista de lo dicho, el que el niño Ribera fuese enviado a Valencia, como dicen sus biógrafos, como tampoco el que su nombre no suene más entre nosotros.

La salida del Españolito de su ciudad natal, siendo todavía niño, sin vuelta a ella cuando adolescente, que no se comprenderían teniendo madre, se explican perfectamente con la entrada en su casa de una madrastra.

Gonzalo J. Vives, Pro.

Cronista de la Ciudad.

PRIMITIVAS PINTURAS DE LA "MARE DE DEU" O SANTA MARIA, EN VALENCIA

A olvidados altares de muy secundario culto han ido relegándose las ya raras, escasas y primitivas pinturas de la *Mare de Deu* o Santa María, que los pobladores cristianos, después de la Conquista, colocaron en las mezquitas moras o en los oratorios conventuales consagradas al nuevo culto, en los días siguientes a la entrada de las tropas vencedoras en la ciudad y pueblos sometidos.

El número de estas pinturas debió ser abundantísimo, y en muy pocas parroquias y conventos faltaría el pequeño cuadro de la Virgen que los Prelados y Magnates llevarían en sus altares portátiles para la celebración de las Misas en los campamentos. Muy numerosas serían, a juzgar por las que se han salvado y actualmente aún reciben culto, además del contingente que en época recentísima han prestado al comercio.

La construcción de los retablos monumentales, el gusto por las imágenes escultóricas y las nuevas derivaciones de la devoción, han ido arrinconando las venerandas *iconas* para pasar al poco tiempo al completo olvido, y desde allí a manos de los traficantes en antigüedades.

Hemos procurado reunir en este trabajo, no sólo las imágenes conocidas, sino también algunas otras pinturas ignoradas, pero que todas ellas tuvieron su fama y culto y sus altares en tiempos no lejanos. Las poéticas tradiciones con que el fervor religioso adornó a muchas de ellas, les prestan encanto especial. Como monumentos de la pintura en los primeros tiempos de la Reconquista, les dan una importancia capitalísima en esa época inexplorada, oscura, además, por falta de documentos coetáneos, de testimonios fehacientes, casi desaparecidos los románicos *antipendia*, y los apenas conocidos retablos de las cristianizadas mezquitas.

Las pinturas y retablos de Liria, los cuadros del retablo de los carpinteros de Valencia y algunos otros pequeños restos, son lo único que puede presentarse para estudio de tan remota época.

Aportamos esta pequeña contribución a los orígenes no estudiados de la primitiva pintura valenciana, para que puedan ser conocidos y clasificados. Quizás, a partir de estos documentos, podría reconstituirse penosamente la historia de este elemento de nuestro arte, siempre floreciente en este Reino. La filiación de nuestra escuela pictórica podrá deducirse de una justa comparación, y quizás no lleguen muy lejanos tiempos en que se salven las lagunas, se rellenen los vacíos en la tradición de nuestro arte, en lo que tiene de esencialmente valenciano. Hora será ya de comenzar la historia de su desarrollo en proceso evolutivo y en su desenvolvimiento, según el tiempo, a partir de estos primeros documentos, esparcidos y olvidados, pero seguros guías en estos estudios: la comparación con las obras maestras contemporáneas, existentes en países donde el arte culminó en avances gigantescos, establecerán la procedencia.

Todas estas pinturas no son más que derivaciones de un tipo primitivo conservado en Italia como pinturas debidas al Evangelista San Lucas, y como la más conocida y célebre la de Santa María la Mayor, en Roma (la Odigitria), sosteniendo con su mano al divino Infante. Este modelo sedente en trono, mostrando a su Hijo con todos los atavíos de la pompa imperial, con postura hierática, litúrgica, sucedió en el renacimiento primitivo la plasmación de las prerrogativas del ideal de la belleza, encarnada en la Madre del Creador de todo bien, abrazando a su Hijo y siendo la Mediadora y Abogada entre los hombres. Tal nos la presenta el melifluo San Bernardo, en sus sermones: «bellá, como la Aurora; tierna e incorruptible, con su gracia esplendente, apaga el brillo de las flores primaverales; bálsamo aromático, esencia pertumada, Madre del Amor». *Ave Donna gratiosa*, le llama Iacopone da Todi, o *gloriosa domina*, dice la inscripción de Santa María del Puig.

Todos los encantos que los escritores eclesiásticos pusieron en la Madre del Altísimo y las perfecciones que los trovadores provenzales, los francos y germanos acumularon en la Dama de sus Amores, fueron poco a poco transportándose a las tablas por los primitivos pintores que al alborear el siglo XIII ya se habían separado del hieratismo bizantino, llenando las Catedrales de estas nuevas iconas que miraban afectuosas al pueblo incitan al Hijo a colmarlo de bendiciones o pensativas, escuchaban las plegarias del pueblo fiel, y con el movimiento de su mano, invitaban a dirigirse al Maestro y Creador del mundo.

De todas estas místicas alegorías adornaban los artistas las trecentistas iconas italianas, en los talleres de Siena y Florencia.

A pesar del renacimiento a las formas antiguas, no por eso abandonaron el tipo tradicional de la Odigitria primitiva, y los símbolos llegan a perpetuarse como en el ejemplar valenciano de la Virgen de las Victorias. En esta Madonna, el Niño desenvuelve el volumen de la ley, escrito todavía en caracteres griegos.

Todas estas imágenes presentan el fondo dorado, aunque de algunas de ellas haya desaparecido modernamente; todas conservan el picado de punzón propio y primitivo, y que encajó tan al gusto de los artistas valencianos, que, aún los retablistas del siglo XVI, perpetúan en sus fondos los modelos consagrados, finos y sin relieve, recargados de adornos que le prestan riqueza y finura.

La primera mención que se hace de un pintor en la reconquistada ciudad, fué con motivo de la construcción del primer altar que se levanta en la mezquita para la Misa que en ella se debía celebrar. Consta esto por documentos distintos y testigos de vista, gracias a la publicación de la célebre *Ordinatio ecclesiae valentinae*, o *De actis super ordinationem Ecclesiae valentinae*, conservado en el *Liber instrumentorum Ecclesiae Toletanae* (1).

Trátase en dicho extenso documento del pleito interpuesto ante la Curia romana sobre la pertenencia de la nueva Iglesia y su Obispado, dirimiéndose esta cuestión entre los metropolitanos de Toledo y Tarragona.

(1) Martorell (Francisco). Publicado en fragmentos en los cuadernos de la Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma. Cuaderno I., pág. 81. Madrid, 1912.

Chabás (Roque). Extracto de la *Ordinatio* en Episcopologio valentino, t. I, pág. 375. Valencia, Vives Mora, 1901. Publicado íntegramente por D. J. Sanchis Sivera en «La diócesis valentina. Nuevos estudios históricos». Valencia, 1923. Anales del Instituto General y Técnico de Valencia. Vol. IX.

Importantísimas son las declaraciones de los testigos presenciales de los sucesos ocurridos en los primeros instantes de la entrada de las tropas vencedoras en Valencia. La Bula del Papa Gregorio mandando incoar el proceso, está fechada en 22 de abril de 1239.

En este proceso se ha conservado la interesante declaración de Juan Pintor, de Tuel, quien, habiendo sido preguntado acerca de la posesión de dicha iglesia por el Arzobispo de Tarragona, depone con juramento que vió al Obispo de Albarracín celebrar la primera Misa en la iglesia de San Vicente (la Roqueta), extramuros de Valencia, y que estando el testigo dentro de la mezquita se presentó el Arzobispo tarracense, y mandó a los clérigos que allí estaban que dispusieran lo necesario y diesen al maestro la cal y demás cosas para la construcción del altar; y que habiendo sido levantado dicho altar, el Arzobispo de Tarragona mandó fuera construído en otro sitio más conveniente, cosa que ejecutó el testigo conforme a lo mandado; y que encontrándose D. Jaime a la puerta de la mezquita, díjole al metropolitano: «He aquí el mejor maestro de mi Reino para hacer dicho altar»; y mandóle que entrara en la mezquita y levantara el altar que fué terminado el mismo día sábado, y confiesa que era el primer altar que se había construído dentro de los muros de la ciudad (1).

D. Pedro de Azagra, interrogado sobre los mismos extremos que los demás testigos, contesta: que cree que primeramente fué construído el altar en la iglesia de San Miguel que en la iglesia de *Santa María la Mayor*. Es notable esta primera confesión del título patronal de la Seo.

Raimundo de Barbara, procurador del de Tarragona, depone, entre varias cosas, que éste edificó altares y mandó construirlos en la iglesia Mayor, a saber: el altar de la Bienaventurada Virgen María, el de San Pedro y el de Todos Santos.

A pesar de los detalles que los testigos nos facilitan, no se puede colegir la forma que tendría aquel primitivo altar. El Arzobispo de Tarragona, como concedor de los rituales litúrgicos, mandaría colocar la mesa en diferente lugar al que ocuparía el mihrab de la purificada mezquita mayor, y, como afirman los otros testigos, lo consagró a Santa María. Sobre aquel altar que Juan Pintor construyó, el Arzobispo colocaría la cruz metropolitana y celebró la primera Misa en la Dominica siguiente. Los canónigos nombrados y el Obispo Berenguer, a quien consagró, se encargarían después de ordenar todo lo concerniente al culto posterior. La devoción que Jaime I ma-

(1) Johannes Pintor de Turol uxoratus, iuratus et interrogatus super quasi possessione iurium episcopatum quam habet et habuit Archiepiscopus Toletanus in civitate et diocesi Valentina, respondit quod vidit Episcopum de Alberrecino celebrantem primam missam in ecclesia Sancti Vincentii, extramuros Valentie...

Interrogatus quomodo sciebat quod essent clerici Terraconensis, respondit quod vidit eos ibi in meçquita, et dominus Archiepiscopus dicebat eis multotiens. «Percipiatis qualiter fiant omnia et detis magistro calcem ad opus altaris et alia necessaria», et vidit quod inceptum fuit altare in uno loco, et venit Terrachonensis et dixit: «Non stat hic bene, faciatis illud in illo loco alio»; et factum fuit ibi ubi precipiebat et idem testis fecit altare, et dixit idem testis quod rex vidit eum ad portam ville et dixit Rex domino Terrachonensi: «Ecce melior magister regni mei ad faciendum altare», et tunc dixit rex eidem testi: «Johannes Pintor intrate et facite altare», et ivit et fecit sicut superius dictum est et dixit quod illud fuit primum altare quod fuit constructum Valentie intra muros. Interrogatus quomodo sciebat, respondit quod non audivit ab aliquo quod teme aliud esset ibi, et in die sabbati fuit perfectum altare et in dominica sequenti vidit Terrachonensem celebrantem ibi missam dantem indulgentias omnium peccatorum, etc. Sanchis Sivera. Ordinatio..., pág. 366.

nifiesta a Santa María de la Seo, de Valencia, parece indicar que quizás él mismo no sería extraño a la entrega de la imagen que debió presidir el altar mayor de la mez-



Santa María de Valencia.—Sacristía de la Catedral.

quita. Antes de la colocación de la tabla en la entrada a la sacristía canonical, estaba en uno de los altares de la girola. Según noticias de diaristas, tenía dicha tabla mayor magnitud que la actual, figurando a los pies de la Virgen las efigies de Jaime I y su esposa. Destruída la pintura por el tiempo, solamente se conservó la tabla conforme la conocemos, sustituidas las figuras pintadas por otras de escultura en los últimos años del siglo XVIII, perpetuando con esto la tradición.

Constante ha sido siempre la tradición, y así consta en las noticias de la Catedral

y en los cronistas regnicolas que en este primer altar, consagrado por el Arzobispo de Tarragona y dedicado a Santa María, se colocó la imagen de Nuestra Señora, que actualmente se conserva en un pequeño retablo sobre la fuente de mármol y jaspes de la primera sacristía de la Catedral. Entre otros testimonios, la nota de Pahoner (1).

Muy probable, y con razón, creemos pueda sustentarse esta tradición. La misma primitiva factura de este cuadro atestigua su antigüedad, y mucho más creíble parece que fuera una pintura la primitiva titular del pequeño altar que no una escultura.

En el siglo xv fué sustituida esta imagen por una de plata que regaló el canónigo valenciano y Pontífice luego Benedicto XIII, y durante largos siglos esta imagen fué venerada en uno de los pequeños altares de la girola, y desde allí puesta en los principios del siglo xix en el sitio donde actualmente se venera. El cristal que tiene empujado en el marco impide ver las restauraciones que ha sufrido, pero conserva el aspecto especial de las pinturas que indebidamente quizás se han llamado aquí bizantinas. Existen algunas con todo su carácter oriental, pero no creemos sea ésta de la Catedral importada de tan lejanos países. El tocado de la imagen, los ojos de almendra, su nariz especial y su pequeña boca pertenecen a la serie de imágenes que a comienzos del siglo xiii se ven aparecer en Italia. Conservan, pudiéramos llamar así, los caracteres litúrgicos de las iconas bizantinas; el niño vestido a la usanza de cónsul romano; el volumen de la Ley o de la Sabiduría; los peculiares tipos de las manos finas y alargadas de la Virgen; pero que asimilado este arte oriental por el impetuoso renacimiento italiano, infunden un hálito de vida a estas hieráticas figuras, transportadas desde Bizancio, y que, salvadas del furor iconoclasta, fueron y son todavía veneradas en el Veneto y la Toscana. No nos atrevemos a considerar como obra hispana esta bella Madonna, que tiene todo el arte de los Duccio de Bouninsegna y de los discípulos de Cimabué. Sabemos que el área de dispersión de este arte toscano y umbro llegó a salvar los Alpes, y en los países ultrapirenaicos del dominio de Jaime I se conservan tales italianas imágenes, que bien pudo adquirirlas el Monarca en estos sus Señoríos.

La imagen, muy repintada en la época de renovación de la Catedral a últimos del siglo xviii, lo ha sido bastante discretamente, pero no tanto que se pueda adivinar a través del cristal el primitivo colorido de su indumentaria, suavizando los contornos. A pesar de todo, nos muestra una bella icona de la primera mitad del siglo xiii, de importación más o menos directa de Italia. Los trazos angulosos de su roja toca y de lo poco que se conserva del vestido primitivo, rememoran todavía los cinceles y esmaltes de la elaboración oriental, trabajados sobre metales.

Las religiosas del Real Monasterio de *Gratia Dei* o de la Zaydía conservan en gran veneración un pequeño cuadro de tres palmos de alto por dos de ancho, con el título de Santa María de las Victorias. Dicho monasterio, de la Orden de San Bernardo, fué fundado por doña Teresa Gil de Vidaure, esposa de Jaime I de Aragón. La tradición

(1) «Créese por antigua tradición, que en este tiempo el invicto Rey colocó sobre el altar mayor, para que se celebrase el sacrificio de la Misa, una bella imagen de la Virgen con el Niño en sus brazos, de antiquísimo pincel y de medio cuerpo, cuya sagrada imagen oy día se venera sobre la Puerta de la segunda Mira de la Sacristía, y a sus lados se ven las hechuras del Rey D. Jayme y D.^a Violante, su mujer.»

continua de dicha Casa atribuye la propiedad al Rey y donado al convento por la desdichada y santa fundadora.

El cuadro primitivo fué encajado dentro de otro más grande, adornado con ángeles y flores en el siglo xvii. En la fotografía se puede apreciar el añadido y la moderniza-



Santa María de las Victorias.—Monasterio de Bernardas de la Çaidía o *Gratia Dei*.

ción, especialmente del rostro del Niño. Los colores del manto son repintados, lo mismo que los de la túnica del Infante; sin embargo, no han podido hacer desaparecer las líneas doradas de las vestiduras que se aprecian pronto por falta de unión del color al dorado primitivo. La Virgen pertenece al mismo tipo que el de la Catedral, con iguales trazos de primitiva factura, y el Niño, bendiciendo, ostenta en la izquierda el rótulo con una inscripción griega apenas legible. Bajo del manto que cubre la cabeza, aparece una toca de color blanco. Las manos, finas y alargadas, estrechan al divino Cón-

sul envuelto con la toga blanca. Siendo ambas pinturas de la misma época, presenta mayor antigüedad, si cabe, la de la Catedral, por sus trazos negros perfilando todos los contornos. Difieren ambas en el plegado del manto recogido en el de la Zaydía



Propiedad de D. Miguel Martí Esteve.

por medio de un broche. La pintura de la Catedral deja ver parte de la túnica interior, adornado con una flor de lis. Ambas imágenes pueden pertenecer a diferentes escuelas, aunque todas ellas quieran reproducir idéntico tipo bizantino, visto a través de diversos temperamentos. Más severa la de la Catedral, como obra más próxima en todo a Boninsegna; más florentina la segunda, como más semejante a los tipos de Cimabué. Ambas imágenes, a pesar de su antigüedad y a través de las mutilaciones y repintes, conservan aquella grandiosidad tan característica de los primitivos albores del Renacimiento.

Del mismo tipo que la de la Zaydía, es otra pintura que posee nuestro amigo don Miguel Martí Esteve. Difiere, no obstante, en la inclinación más profunda de la Virgen y el tener el Niño el rótulo envuelto. También esta figura, bastante maltratada por las restauraciones, conserva su tipo, aunque parece posterior.

El histórico monasterio de Santa María del Puig, de Enesa, posee una bella imagen de tradicional abolengo, encuadrada en antiguo marco, que aun perdura en el resto de la inscripción que lo rodeaba: «O gloriosa Domina». Casi completamente restaurada o repintada, debió pertenecer a alguno de los antiguos retablos que, como donaciones reales o de la hija del gran Almirante Roger de Lauria, se señalan en los inventarios del monasterio de comienzos del siglo xv y como pertenecientes al tesoro del convento. El repinte aún deja ver los filetes dorados del manto de la Virgen y del Niño. La posición más perpendicular de la cabeza y sobre todo la pequeñez de la boca, la pueden incluir en el tipo primitivo de estas iconas. El Niño bendice a la manera griega y sostiene también cerrado el volumen de la ley.

En este mismo monasterio, tan rico en recuerdos salvados de la impericia y del

abandono, se guarda una pequeña icona de medio palmo de alto, dentro de un relicario de madera del siglo xvii. La brillantez de los colores y del oro que filetea los mantos y túnicas de las imágenes y el fondo dorado, permiten estudiar la técnica de esta pintura que, aunque se le atribuye gran antigüedad, más parece una copia del siglo xv de una imagen tradicional, en la que ya aparece la pierna del Infante-Dios alargada, como se ve en las pinturas de la Virgen de Tobet, de Chelva, y de Conçentaina y de las atribuidas a Zaragoza. También lleva inscripción en el marco: *Ad Gloriosam Dominae*.



Monasterio de Santa María del Puig.

A la misma familia y un poco posterior pertenece otra imagen del Niño lactante, que posee el Sr. Martí Esteve. Su tamaño es pequeño; la belleza de ambas imágenes se muestra a pesar de sus repintes.

Junto a las márgenes floridas de la desembocadura del río Turia, en la huerta de Ruzafa, se levantó en los primeros años de la Reconquista una pequeña ermita que dió nombre a esta partida, llamada desde entonces de Montolivet. Conserva una bellísima imagen en tabla, a quien la tradición ha adornado de bella leyenda. Un soldado valenciano marchó a los Santos Lugares a pelear en el rescate de Tierra Santa. Derrotados los cristianos, pudo salvarse en una cueva a las orillas del mar, donde, estando a punto de perecer, embarcóse en un tronco de olivo, llevando como presea el cuadro de esta imagen. Preso de un sueño se despertó a las orillas del mar, en la

huerta de Ruzafa, y allí levantó humilde santuario, donde colocó la imagen que le libró del peligro. Dedicóse a su servicio, y fué enterrado a los pies de la Virgen. Está colocada sobre un olivo; todavía se muestra en esta disposición. En la plazoleta actual



Monasterio de Santa María del Puig.

que tiene la iglesia nueva y convento que fué de los Paúles, unos olivos de variedad distinta a los comunes en la huerta, pregonan la orientalidad de la procedencia de esta imagen.

La piedad y devoción llenó por completo el cuadro de joyas y coronas que modernamente se han quitado, y dejan ver la belleza y antigüedad de esta imagen. El antiguo repinte y la fotografía no dejan ver la belleza de esta imagen, una de las más hermosas de entre todas las aquí aportadas. La gracia con que está colocada la blanca toca; la mirada de la Virgen; la fijeza con que el Niño mira a su Madre, al mismo tiempo que la acaricia, nos muestran un nuevo tipo de autor, traslado fiel de nueva es-

cuela que, desarrollando el nuevo arte, adorna la imagen con más ornato que los que prestaban a los bizantinos el recuerdo del cincelado.

Una diminuta imagen de un medio palmo se venera actualmente en la parroquia de San Martín, Obispo, en el altar de San Ramón Nonnato. Gracias a la amabilidad del



Tabla propiedad de D. Miguel Martí Esteve.

señor Cura párroco, hemos podido sacar una fotografía. Al separarla del pequeño relicario, apareció en el reverso una nueva imagen del Salvador que aquí reproducimos. La tabla, de más de un dedo de gruesa y de subido color negro, atestiguan la antigüedad de esta pintura. Entre todas las que aquí presentamos, es quizás la menos restaurada y más original, separándose de los tipos conocidos. El manto de la imagen va moteado de estrellas, y el fondo sencillo de adornos dorados denota mucha antigüedad. Puédese estudiar allí los negros de la pintura, rebordeando todo el dibujo. La actitud de acercarse el Niño hacia la Madre, estrechándose tan íntimamente, y la abundancia de dorado, presienten las Madonnas del Museo de Perusa, todas del siglo XIII. Pudo ser la primera imagen que se veneró en esta iglesia, cuando después de la consagración de la Catedral fueron bendecidas y entregadas al culto católico las mezquitas con-

vertidas en parroquias. Debió ser un pequeño ostensorio para transportarlo en las procesiones, y tipo de los que después tuvieron y tienen las iglesias valencianas, con las imágenes del Salvador y la Virgen.

Consérvase actualmente con culto público y creciente una imagen bellísima de la



Propiedad de D. Miguel Martí Esteve.

Virgen en la parroquial de San Agustín y Santa Catalina, anteriormente iglesia del monasterio de San Agustín. Este convento debe su fundación al V. P. Fray Francisco Salelles, que acompañó al Conquistador y que, tras activa y centenaria vida, fué enterrado en dicho convento. Situado extramuros de la ciudad en la pobla de En Mercer, aun en vida del fundador fué considerablemente ampliado. La destrucción completa del convento en los primeros años de este siglo, han dejado al descubierto varios de los arcos primitivos de últimos del siglo XIII y la primitiva iglesia ocupada por los presos, destruida también junto con la grandiosa capilla de Nuestra Señora de Gracia. La fama de este monasterio fué grande desde los comienzos por el gran número de sabios que allí se reunieron. Oliver, Jaime Pérez de Valencia, Corella, etc., y gran número

ro de Obispos, soberbia biblioteca y la reliquia del báculo de marfil del Obispo de Hipona, San Agustín.

Los cronistas de esta Orden atribuyen la adquisición de esta imagen al P. Salelles. La tradición ha conservado la poética titulación de esta pintura, conocida con el de la



Tabla de la Virgen de Montolivet, en la huerta de Ruzafa.

Mare de Deu de Gracia. «Dos religiosos del convento se trasladan a la ciudad para encargar a uno de los mejores pintores la imagen para el convento. En el camino o calle de Gracia les sale al encuentro un extranjero que, preguntándoles la causa de su viaje, les promete entregarles la imagen pintada que les enseña para colocarla en el altar, entregándosela «de gracia», cuyo título conserva actualmente». Hasta aquí la tradición (1). Pero los documentos del Concejo municipal, ya en la primera mitad del

(1) Jordán. «Crónicas de la Orden de N. P. S. Agustín». Valencia. José García, 1.^a parte, cap. II. Vilarroig. P. José Tomás. «Memorias históricas de la prodigiosísima y celestial imagen de Nuestra

siglo xiv, señalan su existencia como objeto de rogativas, acciones de gracias, preces, fiestas, etc. En el siglo xv esta devoción absorbe todas las de Valencia. Pueden verse los «Manual de Concells» y «Dietario, del capellán de Alfonso V».

En diferentes privilegios de los Reyes de Aragón en el siglo xiv se nombra esta



Pintura, en San Martín de Valencia.

imagen, y tal fué su fama, que en toda Castilla trascendió. En 1370 D. Enrique II mandó edificar una capilla en el claustro y dotarla con munificencia, aceptando su patronato (1). Tras las vicisitudes de la guerra de la Independencia, en cuya época la iglesia fué convertida en almacén e incendiada, volvió a ser esta imagen devuelta al culto,

Señora de Gracia», venerada en su Real Capilla del convento de N. G. P. San Agustín, de Valencia. En Valencia. Herederos de Jerónimo Conejos, enfrente de San Martín (S. A.).

(1) Jordán. Lleva traslado del documento copiado del Archivo del Monasterio. Vid. «Memoria histórica de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Gracia», por el Dr. Martín Belda, presbítero. Valencia, 1915.

y actualmente se le construye grandiosa capilla en el mismo solar de la antigua, frente a la calle que de su nombre se apellida de Gracia.

Hasta hace unos treinta años conservó gran cantidad de preseas y coronas, como



Parroquia de San Martín de Valencia.

sin duda estuvo en siglos anteriores, lo que ha librado de ser muy restaurada la pintura, y al despojarse de ellas puede admirarse con toda su primitiva factura.

La imagen pertenece al tipo de las creadas en el siglo XIII. Conserva, a pesar de su florentinismo, los trazos principales de su origen bizantino; cargada de oro, tanto el manto de la Virgen como el del Niño, y éste vestido por completo a la romana, con rostro casi de hombre, en una mano bendice y en la otra sostiene el pajarillo. Tanto esta pintura como la de Montolivet, no nos atrevemos a clasificarla en alguna de las escuelas conocidas: la especial posición del cruzado de la toca, puesta con elegante

gracia, es detalle para separarlas de los tipos usuales en Valencia y de las que pudiéramos llamar reales, por atribuirles a procedencia del Monarca de Aragón. A través de su origen tradicional, queda en ambas la leyenda de su origen forastero. La foto-



Santa María de Gracia, en San Agustín.

grafía no da casi ningún detalle de la fastuosidad del colorido y pormenores de esta singular imagen, que sirvió de modelo a gran número de pequeñas copias que por desgracia van desapareciendo entregadas a la venta (1).

(1) Es esta sagrada imagen sumamente graciosa, de un rostro vivó y modesto que concilia un dulce agrado con la más respetuosa y devota piedad; el Hijo descansa sobre el brazo siniestro de la Madre, y ostenta en sus manos un pajarito atado de un hilo del pie y jugando las alas hacia el lado

Consérvanse también imágenes de esta familia, aquí llamadas bizantinas: en Gilet, la Virgen de la Estrella; en Canet de Berenguer; en Játiva, la Virgen de la Armada (quizás la primitiva titular); la Virgen de Benifazá, atribuída a D. Jaime I.

Algunas de estas pinturas se guardaban en relicarios de pie u ostensorios para ser llevadas en las procesiones de rogativa. La Catedral de Valencia conserva actualmente el afligranado relicario de Alfonso V, regalo a Valencia por el Magnánimo. Copia es antigua de la imagen de Santa María, en Roma, atribuída a San Lucas. Esta imagen fué vulgarizada en el siglo XVI por los pintores valencianos; ostentaban, por una parte, la cabeza de la Virgen; en el anverso, la del Salvador. Joanes idealizó este tipo, y entre otros nos ha dejado el soberbio ostensorio de la parroquial iglesia de San Nicolás, Obispo, en Valencia. Esta, que puede decirse creación bellísima, anuló a las demás imágenes pequeñas de la Virgen, considerada ésta como retrato y del original del Evangelista Lucas. El Gremio de Carpinteros, cuyo primer patrono fué este Apóstol, conservó hasta fines del siglo pasado unas pequeñas tablas muy trecentistas, en la que se ve a San Lucas retratando a la Madre de Jesucristo.

Pocas son las pinturas que del trescientos o comienzos del siglo XIV han llegado hasta nosotros, excepto estas venerandas iconas, salvadas casualmente de la destrucción. Proceden casi todas, como hemos dicho, de esa primera fuente italiana, transportadas al nuevo reino en la época precisa en que los artistas italianos insuflaban el hálito de nueva vida a las hieráticas representaciones orientales, y los grandes escritores San Bernardo, San Buenaventura y el Pobre de Asís, infundían vida nueva al pueblo cristiano, divulgando las doctrinas teológicas y desenvolviendo el dogma cristiano. Para su traslado a este Reino, dos caminos siguieron: el de los Pirineos, foco de esta devoción mariana; el del mar, que nunca se interrumpirá por el constante comercio e intercambio de producciones artísticas.

F. Almarche Vázquez.

de la Epístola; hacia esta parte del altar mira el Niño, y la Madre, como enternecida y traspasado su corazón de dolor, mira hacia la parte del Evangelio; tienen los dos muy resplandecientes las niñas de los ojos; el ropaje de Madre e Hijo está pintado a lo egipcio, y los colores se admiran al presente tan vivos y la tabla tan firme después de quinientos y más años, como si fuera hoy el día de tan soberana entrega. La tabla tiene dos palmos de altitud y palmo y medio de latitud.

Fray Facundo Sidro Vilarroig. Septenario a la Virgen de Gracia. Valencia. Benito Monfort, 1756.

VALOR DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LOS ESTUDIOS HISTÓRICO-SOCIALES

DISCURSO LEÍDO PARA SU INGRESO

EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

FOR EL

EXCMO. E ILMO. SR. DR. D. RAFAEL PASTOR GONZÁLEZ

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA

SESIÓN DEL DÍA 6 DE MARZO DE 1935

Muy ILUSTRE SEÑOR:

SEÑORES ACADÉMICOS:

No sólo el sacerdote tiene acceso al Templo ni puede arrogarse la exclusiva representación de la Iglesia. Junto al que estudió, interpreta y difunde los misterios de una religión y practica las ceremonias del culto, figuran los que en las mismas ideas colmulgan, sienten su corazón inflamado por amor a un mismo Dios y creen firmemente los mismos dogmas.

A título de fervoroso adepto, de creyente convencido, llego a este recinto solicitando humilde puesto entre vosotros.

Si para reclamarlo como derecho se exigieran aquellas condiciones y méritos que podéis ostentar, ni mi osadía fuera tanta, ni mi ignorancia tan supina, que permitiera unir a mi nombre el título de Académico de la de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Instituto preclaro, de brillante historia, de abolengo nobilísimo, que vió girar por su cielo los astros de primera magnitud del firmamento patrio.

Yo menos que nadie podía aspirar a merced tan señalada y envidiable, cuando hubo un tiempo en que, juez de mí mismo, me expulsé por inepto del grupo de artistas en cuya legión formaba. No fué aquel, acto de deserción cobarde, y sí reconocimiento paladino de incapacidad; mas, no obstante, continué rindiendo culto al Arte en todas sus manifestaciones, y nada como él despierta en mi alma el arrobamiento, la admiración extática.

Pasaron años; el estudio de las Ciencias Naturales desvió mi paso hacia otros objetivos; pero durante ese largo éxodo, mil veces volví con el pensamiento a las purísimas regiones abandonadas; busqué en las obras de los grandes maestros consuelo a las amarguras de la existencia, y en el ambiente artístico de los Museos se oreó mi frente, abatida por la contemplación de las lacerias de la humanidad.

Desde aquel momento de la vida, a donde el curso del tiempo me condujo, pude abarcar el panorama que a mi reflexión se ofrecía, convirtiéndose en realidad lo que hasta entonces sólo había sospechado, esto es: que las artes plásticas no se limitan a

engendrar emociones; que su fin capital no es producir el agrado o la admiración; que ellas son órganos de función social importantísima; instrumento en ocasiones insustituible y siempre poderoso en las construcciones histórico-sociales.

El simplísimo e infantil dibujo adorno de domésticos utensilios, las siluetas rudes, los sencillos y groseros monumentos ofrecidos a la muerte o a la divinidad, agigantáronse a mis ojos transformándose en páginas de veracidad nunca igualada, en las que el hombre puede leer su historia. A la admiración antaño sentida, unióse el respeto, y como admirador respetuoso llegué a esta casa, donde vuestra bondad me dió fraternal acogida.

Grande es la honra que recibo, sólo igualada por lo profundo de la gratitud que os debo; pero faltaría a la verdad, ocultando la densa nube que entenebrece el horizonte de mi satisfacción.

El acto que celebramos hace revivir en mi cerebro la imagen de un amigo entrañable, de aquel que con mejor derecho y más valioso fruto para la Academia ocupó el sitio que vuestra munificencia me otorga.

Prócer de la Ciencia, Mecenaz de los artistas, hombre que erigió en su corazón un altar a lo BUENO y a lo BELLO, el Dr. Candela nos fué arrebatado cuando Ciencia y Arte podían esperar de él nuevas conquistas. La huella que dejó su paso por el mundo es indeleble, y si nuestros ojos perdieron la visión de su cuerpo, perdurará la memoria de su labor para estímulo, ejemplo y orgullo de sus conciudadanos.

Permitid este homenaje que desde el fondo del alma ofrezco al ilustre muerto. Por vuestra condescendencia y afecto vengo al sillón que dejó vacío, pero en modo alguno a substituirle.

Al dolor por la pérdida del amigo cariñoso, del ilustre compañero, del maestro sabio, únese, gravitando sobre mi ánimo con agobiante pesadumbre, la obligación de cumplir con el ritual que vuestro estatuto impone: hablar de Artes Bellas a una Asamblea de maestros eximios. Gracias que vuestra sabiduría misma, que el convencimiento pleno de vuestra superioridad, pondrán freno y mordaza a los ataques y justificados clamores de la crítica.

Conozco el modo de sortear dificultades y cumplir airoosamente en apariencia el reglamentario deber: bastaría trasladar a estas páginas el préstamo hecho a breve plazo a los libros que de Arte se ocupan, ofreciéndolo como bienes propios. Pero la añagaza es pueril y, sobre todo, indigna de vosotros, de mí y del respeto profundo a que esta Corporación tiene derecho.

Estimo más gallarda y noble la confesión de mi pequeñez, de la cual es buena prueba el engendro raquíptico que os ofrezco, y cuya paternidad proclamo. Es débil, monstruoso si queréis, pero mío.

Ahora bien: por ignaro que yo sea en artísticos menesteres, aun reconociendo y declarando la pobreza de mi cultura, hay algo que a las Artes se refiere y que me está vedado ignorar. Un cargo docente me obliga a conocer las relaciones del Arte con otras disciplinas del saber humano y a estimar el valor de las plásticas en los estudios histórico-sociales.

He aquí el tema del presente trabajo, que, ya que no otro, tendrá *el mérito de su relativa* brevedad.

Dice Volney en el más celebrado de sus libros:

«El amor de sí mismo, el deseo del bienestar, la aversión al dolor, fueron las leyes esenciales y primordiales impuestas al hombre por la Naturaleza misma; leyes que han venido a ser el principio sencillo y fecundador de todo lo ocurrido en el mundo moral».

Efectivamente: todas las acciones humanas reconocen como causa y razón de su existencia, el deseo de vivir, la atracción por lo halagüeño y la repulsión por lo que hiere o molesta, ya se trate del mundo material y perecedero, ya del espiritual y eterno.

El instinto de la propia conservación, el cumplimiento de necesidades perentorias, obligaron al hombre primitivo a buscar sustento para el cuerpo, a defenderse de sus enemigos y a luchar contra las inclemencias del medio. Hubo de industriarse para la conquista del alimento, armarse contra el ataque de las fieras, cobijarse y cubrir la desnudez de sus carnes en demanda de protección contra los elementos físicos, viniendo en titánica lucha merced a un atributo que le es casi privativo: la sensibilidad, origen y fomen de la inteligencia. Por ella piensa y quiere; ella preside y dirige todos los actos de la vida, desde los elementales instintos hasta las complicadas creaciones de la inteligencia.

La necesidad, actuando constante e imperiosamente sobre el sér sensible, convirtió en inventor, y la Industria aparece como primer acto de la actividad humana consciente.

Con tales conquistas pudo creerse el hombre Rey de lo creado, siquier su soberanía fuera limitada y circunstancial.

Una vez satisfechas las exigencias del cuerpo, despertó en su espíritu la sed insaciable, el deseo vehemente de ese PLUS ULTRA que arrastra a la humanidad en vertiginosa carrera. Los objetos por él construídos, cumplían el fin utilitario que se propuso; pero algo en ellos faltaba, para colmo de una sentida e indefinible aspiración. Al elemento que satisface los apetitos del cuerpo, había que añadir lo que respondiera a requerimientos del alma; que despertara emociones; que agradara al espíritu y alegrara los sentidos. Para conseguirlo, unió a lo útil lo bello. La obra individual, egoísta, utilitaria, se transformó en función colectiva, altruista, social.

Tal debió de ser el origen de las Bellas Artes, y quién sabe si a una tendencia nobilísima dejaron de unirse pasiones bajas e inconfesables: orgullo de inventor o intención dañada de producir envidia.

Para emocionar vivamente, despertando admiración o terror, el salvaje pintarrajeó su cuerpo, adornó sus armas, embelleció sus viviendas y materializó sus dioses. El color y la línea le bastaron, sirviéndole de fieles instrumentos de sus propósitos e intérpretes de sus ideas.

Es por demás curioso el hecho de que las artes gráficas, en su evolución a través de razas, pueblos y generaciones, tengan exacto remedo en su desarrollo, estudiado en el hombre moderno. Manifiéstase en uno y en otros por irresistible tendencia a la simetría; la segunda fase evolutiva la caracteriza la ornamentación de los objetos por masas coloreadas o combinación de líneas; marcan un efectivo adelanto los trazos que reproducen la silueta de los animales, y se llega a la cumbre de la habilidad artística copiando la humana imagen y la de los seres del mundo vegetal. De tal forma y modo, pueblos primitivos, hombre salvaje y niño civilizado de nuestras grandes urbes, expresan sus aptitudes y sentimientos artísticos.

Empresa ardua sería explicar la verdadera razón del hecho, y ninguna de las hipótesis emitidas llevó el pleno convencimiento a nuestro ánimo.

Deteniendo aquí nuestras reflexiones acerca del arte y sus productos, consideraríamos éstos como objeto de lujo, juego con el cual el hombre consiguió solazarse e introducir en su espíritu emociones más o menos vivas y duraderas, cumpliendo a la vez la suprema aspiración de unir la belleza a la utilidad. Mas si profundizando llegamos a la entraña de las cosas y abarcamos en el estudio de las artes plásticas, las centurias que del troglodita nos separan, veremos que ellas son manantial inagotable de conocimientos, linfa fecundadora de la inteligencia, faro y guía que conduce al hombre por los senderos de la Historia, la cual, sin su auxilio, sería tejido de fabulosas leyendas, velo densísimo, maraña inextricable, ocultadora y tirana de la verdad.

No podemos considerar el arte plástico, según dice Pilo, como «objeto y motivo de placer; hada misteriosa y benéfica; consuelo de las penas de nuestra existencia; engendradora de goces purísimos; templadora del carácter; freno de las pasiones». A todos esos atributos sublimes, añadamos el de evocadora fiel de pasadas civilizaciones, a cuyo conjuro resucitan los pueblos muertos, exhibiendo a nuestros ojos los secretos de su vida íntima. Como dice Gustavo le Bon: «El Arte posee la facultad mágica de traducir el espíritu de una época o de una raza».

Los objetos inanimados tienen también su espíritu y su lenguaje: al hombre corresponde desentrañar el uno y traducir el otro.

Convivimos con nuestros antecesores, nos connaturalizamos con sus costumbres, aprendemos su religión y sus leyes, no tanto por la lectura del documento literario como por los restos artísticos que la acción destructora del hombre y del tiempo perdonó o dejó olvidados. La verdad no suele ocultarse tras el polvo que cubre antiguos pergaminos: hay que buscarla muchas veces en las entrañas de la tierra.

La obra del artista es el testimonio más exacto que puede invocarse para hacer revivir una civilización. Su autor pensó por imágenes; no impuso tributo al raciocinio, limitándose a ser espejo de la sociedad en que vivía.

Aquellos hombres, que en arcaicas edades dispusieron como única expresión del pensamiento de la labor de sus manos, que fiaban al color y a la línea, al ladrillo o a la piedra, la misión de expresar sus ideas, eran lo bastante inconscientes para no ser verídicos.

Creencias e instituciones de interpretación obscura y comprensión difícil, plasmaron en algo real y objetivo, única forma para llegar a todas las inteligencias; porque el libro de piedra, según el mismo le Bon, es más claro y exacto que el documento escrito, «el cual instruye rara vez y engaña a menudo».

Los artificiosos relatos de la Historia, apenas si convidan con una parte de la verdad, y al referirse a remotos tiempos, nadie es capaz de separar lo real de lo fantástico, lo efectivo de lo fabuloso.

¡Qué tiene de extraño que así ocurra, si los mismos hechos de la Historia contemporánea, a los que asistimos como actores o espectadores, se desnaturalizan por el relato!

Impulsos de la pasión, coacciones del poder, creencias político-religiosas, intereses colectivos o individuales, actuaron entonces e influyen ahora sobre el historiador, obligándole en ocasiones a omitir o desfigurar los hechos. En los modernos tiempos, tal vez evoquen con mayor exactitud la imagen de una sociedad, los dibujos de Gavarni, que las inmortales creaciones de Víctor Hugo.

Los ingentes y piramidales sepulcros, la muda y colosal Esfinge, los asombrosos restos de palacios y templos, en una palabra, las reliquias sembradas con prodigalidad a orillas de históricas corrientes asiáticas y africanas, más que objetos ofrecidos a la contemplación y asombro del turista, son libros en que el sabio lee la historia de la humanidad.

En el capitel de una columna, en las paredes del santuario, en la oscura cripta de los panteones, está contenido el relato de todo un mundo moral. Los pueblos representan por medio de sus obras artísticas, la parte más interesante de su vida: lo que importa es saberlas interrogar y traducir su simbólico lenguaje.

Conocemos el comercio espiritual y material entre hombres de apartadas regiones, su paso a través de mares, montañas y desiertos, por la mutua influencia de sus obras arquitectónicas, tanto o mejor que por los relatos de Estrabon.

Egipto exterioriza en sus templos, pirámides, mastabas e hipogeos, imágenes corpóreas, pinturas o incisiones, el desprecio de la vida, el respeto y amor a lo muerto, el destino final de las almas, sus grandes conocimientos en la mecánica y la existencia de la esclavitud. Los ribereños del Tigris, con el realismo de sus esculturas, no alcanzado siquiera por Miguel Angel; con sus bajorrelieves descriptivos de escenas venatorias y de enconadas peleas, descubren el instinto guerrero, violento y cruel de los asirios. Grecia entona marmóreo himno a la belleza. Roma, con aquellos monumentos que desparramó por suelo africano y europeo, descubre su fortaleza, su pasión por los públicos espectáculos, y revela su carácter utilitario y dominador. Los templos románicos de la Edad Media, que con su lobreguez invitan a la meditación y al recogimiento, remembranza de la sombría liturgia de las Catacumbas, hablan de la influencia monástica y del espíritu religioso del pueblo; misticismo que persiste en siglos posteriores, y que al cambiar de forma engendra las Catedrales góticas. Las fortalezas y castillos que levantó el feudalismo, son ejecutoria del orgullo tiránico y avasallador de la nobleza.

Templos egipcios, babilónicos y helénicos; arcos triunfales y circos de Roma; silenciosas calles de Pompeya; monumentales palacios florentinos; fantásticas construcciones venecianas, se yerguen sobre sus cimientos cual fantasmas del pasado que relatan la vida de un pueblo a las generaciones presentes. El estudio sistemático de esos documentos artísticos, nos permite acompañar a la civilización en su ininterrumpida marcha desde los tiempos más remotos.

Es casi un apotegma que la Naturaleza no obra por saltos; que la variedad que caracteriza a todos los objetos de su contenido, se operó lenta, continua e insensiblemente.

Leyes, costumbres, creencias, idioma, artes; lo que representa la vida moral del hombre y de las sociedades, adoptó ese sistema en sus metamorfosis. Ni el cebo de la recompensa o el temor al castigo, ni las ordenanzas de los códigos, ni la educación misma, pueden cambiar bruscamente los elementos de una civilización. Forman éstos una segunda naturaleza; representan la constitución mental de una época impuesta por la herencia de pasadas generaciones. El único conquistador, capaz de imponerlas, es el tiempo; y si en alguna ocasión la Historia cita hechos que parecen contradecir el postulado hablando de pueblos que bruscamente abandonaron instituciones seculares, comete el delito de engendrar y propagar errores.

También a las Artes plásticas compete la gloriosa misión de restablecer el imperio de la verdad. Un ejemplo bastará para dar valor a lo que afirmamos.

No hay que estudiar el arte griego en el siglo de Pericles, en que al lado de Sócrates y Eurípides florecen los grandes artistas. No queramos ver prístinas manifestaciones de las artes plásticas en las obras de Fidias, Scopas y Praxiteles, trasunto de una época siempre perseguida y jamás sobrepasada. Las portentosas creaciones arquitectónicas y esculturales, el Partenón, Propileos, pórtico de las Cariátides, mitológicas estatuas e inmortales frisos, son el término de un período secular que tiene su cuna en las orillas del Nilo, del Tigris o del Eufrates. En lo que hoy son abrasados desiertos africanos o despoblados valles de la Mesopotamia, buscaron su inspiración los artistas helénicos. El Nilo, fecundador de la tierra, lanzó también su germen prolífico sobre el cerebro del hombre, engendrando las grandes creaciones artísticas; pero todo un lapso de siete siglos hubo de transcurrir para llegar desde la muralla ciclópea, primera manifestación del arte helénico, hasta las maravillas de la Acrópolis ateniense.

Los groseros edificios del tesoro de Micenas y Orchomene, el arcaísmo del Apolo de Tenea y de las Metopas de Selinonte; los policromados alcázares; los fantásticos animales de metal precioso, colocados a guisa de mudo y horripilante centinela en las puertas de los santuarios, descubren la influencia egipcia, asiria y caldea sobre los imagineros del Atica. Raza, leyes, creencias, costumbres, cielo y suelo influyeron en las transformaciones del arte primitivo.

El Eftope, raza inferior, vencedor del Egipto en la época decadente de este gran pueblo, no consiguió asimilarse la civilización de las regiones conquistadas, y sus tentativas para lograrlo se convirtieron en copia grotesca del original. (Este es defecto inherente a la raza negra). La semilla civilizadora de los egipcios no germinó en el estéril cerebro de los pobladores del Sudán. En tanto, griegos y persas, representantes de la raza blanca, inspirándose también en el arte tebano, bien pronto superaron al pueblo que les sirviera de modelo.

La naturaleza de los materiales que para sus obras empleaban, otros atributos de orden espiritual, coadyuvaron poderosamente el progreso artístico.

Grecia sacudió el yugo del despotismo y de la superstición, tuvo el instinto de la libertad, amó todo lo nuevo y persiguió con avidez el progreso. A sus creaciones artísticas inculcó el alma de la raza. Extendió su influencia sobre los demás pueblos a través de las edades, y salvo la intromisión pasajera del Oriente, la reconocemos en las artes romana, románica, gótica y del Renacimiento. Lo diferencial entre esos estilos y el primitivo, son adiciones impuestas por el carácter y necesidades del hombre en las distintas fases de su historia. La evolución se realizó por sucesivas adaptaciones, y si nos parece que entre lo actual y lo remoto media un abismo, si no vemos el lazo que une «lo que fué con lo que es», tal error se desvanece ante un examen profundo, dejando de comparar únicamente los extremos de un camino que arranca en fecha prehistórica y termina en nuestros días.

Llenemos con la imaginación ese extenso vacío; hagamos con el pensamiento en marcha retrógrada un largo viaje por las sendas que la humanidad siguió, y veremos que a nuestra vista se desarrolla, como cinta de cinematógrafo, el progreso continuo de la Sociedad por la vía de la civilización. Sólo el estudio completo y sucesivo de las capas geológicas permitió conocer la corteza del globo y presumir la edad de la Tierra.

Dice el filósofo francés varias veces citado: «Es el alma de la raza la que dirige el destino de los pueblos e imprime su sello a todos los elementos de la civilización. Es la única potencia contra la cual ninguna otra prevalece. Ella representa el peso de miles de generaciones, la síntesis de sus pensamientos».

Conocer esa alma, es conocer la vida de la humanidad.

No se hace historia relatando hechos, consignando fechas, catalogando efemérides. Si algún provecho hemos de obtener con su estudio, si aspiramos a estar sólidamente documentados para ulteriores deducciones, preciso es descender y profundizar, llegando hasta el «cómo y por qué» de los acontecimientos: conocer las influencias que presidieron su desarrollo; «vivir» los tiempos que el historiador relata.

Como fuente de instrucción, como elemento de conciencia, en vano apelaríamos al testimonio escrito: ni siempre se le encuentra ni podemos fiar en su exactitud.

Una piedra labrada es en ocasiones más elocuente y veraz que los poemas de Homero o que los libros de Herodoto. El arqueólogo debe de figurar al frente de los historiadores.

Llamemos, pues, en nuestro auxilio, para el conocimiento de la historia, a las artes plásticas; sean los principales Códices, incunables y palimpsestos consultados, los restos que todavía guarda la tierra en sus profundidades o que enriquecen las vitrinas y paredes de nuestros Museos.

He aquí mi profesión de fe, ofrenda que aporto a los altares del Arte.—HE DICHO.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN

POR EL ACADÉMICO

ILMO. SR. D. JOSÉ SANCHIS SIVERA

EXCMO. SEÑOR:

SEÑORES ACADÉMICOS:

Ante todo debo expresar mi gratitud por la honra que me dispensa la Academia de llevar su voz en esta solemnidad, y hacer pública la profunda satisfacción e intensa alegría que me produce el contestar al nuevo académico, mi antiguo y querido amigo. Mas para que quede en vosotros la grata impresión del discurso que acabáis de oír, me limitaré sólo a presentaros, por debida cortesía, al nuevo académico, y a emitir algunas consideraciones sobre el importante tema que tan elocuentemente ha desarrollado.

¿Quién no conoce al Excmo. Sr. D. Rafael Pastor, dignísimo Rector de nuestra Universidad Literaria, reputado Médico, Catedrático ilustre de la Facultad de Medicina, perfecto caballero y personalidad tan apreciada, lo mismo en los Círculos de alta sociedad que en los Centros de cultura, por su ameno trato e incansable laboriosidad? Ello me releva de enumerar todos los cargos que ha ejercido, de hacer relación de sus méritos personales, de poner de manifiesto su actividad y acierto en las muchas Comisiones que en su activísima vida ha desempeñado, y de fijar la atención en los diversos trabajos que ha llevado a efecto, con la sola idea, plausible en alto grado, de engrandecer a su pequeña Patria y ser útil a sus semejantes. Llamándole a ocupar un sitio en esta Academia, premiáis sus méritos y recompensáis su labor en pro del adelanto general, y al mismo tiempo le utilizáis, como persona de gran valía, para promover y adelantar en los nobles quehaceres de nuestro glorioso Instituto.

Paradójico semejará a cualquiera el que un Médico, habituado a mitigar los dolores de la vida, y dedicado a arrancar de la muerte preciosas existencias, sea llamado y venga a estos lares para aunar sus esfuerzos, con los que, por su profesión o por el amor a todo lo bello en sus diversas manifestaciones, dedican sus actividades a conservar, engrandecer y propagar lo que constituye la expresión más manifiesta del espíritu humano, las creaciones del arte, mucho más cuando el propio interesado, con modestia suma, manifiesta que, por inepto, él mismo se expulsó hace ya tiempo del grupo de artistas en cuya legión formaba.

No, no es posible pasar sin protesta esta afirmación, y yo puedo dar fe de ello. Permittedme que evoque tiempos pasados.

Hace ya muchos años, pues entonces era yo casi un niño, cuando llevado de mis aficiones literarias, me lamentaba de no poder estudiar algunas obras de los grandes Maestros en su idioma original, el nuevo académico, con quien formaba parte de una tertulia de hombres eminentes, yo, como podéis suponer, de simple espectador, con-

soló en seguida mi ansia de saber, proporcionándome lo que tanto deseaba; y es que él manejaba aquellos autores como la cosa más natural, y estaba familiarizado con ellos, gozando en sus lecturas de sus bellezas, de sus emociones y de sus diversas técnicas. Bien comprendí ya entonces que el Académico de hoy sentía, como yo, que el arte era gloria, y la gloria el canto magnífico que place al corazón, el suspiro que armoniosamente exhalan las almas. Después he comprobado, más de una vez, que, como Rusken, se deleitaba en la contemplación de las montañas que se destacan en un fondo azul, que sentía el placer que producen en el alma las bellezas de la naturaleza, lo mismo la inmensa llanura de los follajes de idénticos tonos que los árboles; los torrentes que reflejan celajes de azul y púrpura, que las cabañas, cercados y campos verdeantes. Y no es esto sólo, sino que más de una vez le he visto indignarse ante las profanaciones hechas en monumentos que en su vetustez llevan impresa la antigua gloria nacional, ante el mal uso que se hacía de una torre, de una amarillenta ruina, de un capitel abandonado, de una bóveda desmantelada o de una flecha caída que en otro tiempo embellecía la silueta de un edificio. El que expresa estos sentimientos, el que ama todos estos vestigios extraños y se enamora de los restos que son testimonios de civilizaciones distintas de la suya, puede ser también, además de un excelente Médico, un entusiasta arqueólogo, y comprender que la obra de arte, sea como quiera, es el signo de la emoción de un artista, signo susceptible de conmover, a su vez, a los demás hombres. Bien venido sea, pues, el Médico que, además de proporcionar la salud, sabe es la historia del arte la misma historia del hombre, y que la vida del arte, nacida del hombre, está estrechamente unida a la suya. ¡Cuántos estímulos, cuántas enseñanzas debemos recoger del discurso del nuevo académico! Es el «valor de las artes plásticas en los estudios histórico-sociales» de tal importancia, que créome en el deber de comentar algunos de los conceptos que acabáis de oír.

Es indudable que la belleza existe en la inteligencia, revelándose los tipos ideales en los objetos, los que no se fijan en hacimientos de rasgos individuales, descubriéndolos el genio por una pura visión y razonándolos el buen gusto, a los cuales se somete el arte en sus creaciones. Por eso vemos, y ello nos lo enseña el estudio de las artes plásticas, que el hombre, desde los tiempos protohistóricos, ha unido siempre lo útil a lo bello, admirándose en todos los objetos por él contruídos la unión de los tres elementos: genio, gusto y arte, los que no se pueden separar sin destruir del todo el ideal de la belleza.

El estudio, pues, de cada objeto nos revela y descubre todos los rasgos característicos de la época en que se engendró, ofreciéndonos de ella un cuadro global de la civilización. Atraído el hombre por la magia del pasado, por la curiosidad de lo que ya no existe, remonta el curso de los siglos y experimenta goces indecibles al evocar lo que ha muerto. Después de largos años de estudio, sumergido en el abismo de hechos que se fijan en la memoria como objetos sin vida, asustado de su simplicidad, siente el deseo de recoger, de comprender la razón de ser de lo estudiado, de construir una larga síntesis, un cuadro donde ocupen ordenadamente un lugar todas las informaciones de detalles, porque sabe que la Historia sufre cambios por todas partes y diferencias esenciales en el tiempo y en el espacio, y aunque encadena unos hechos con otros por la cronología, esto no basta para constituir un grado indispensable de conocimiento. Y esta vida, esta espiritualidad necesaria para que se despierte en los objetos inanimados el lenguaje que nos indique la psicología de una época, de una raza, de un pueblo, nos lo ofrecen las artes plásticas, que tienen más permanencia

que la ciencia histórica, mostrándonos en los que realizaron los hechos, los hábitos religiosos, morales y legales, los usos y costumbres, y gran número de elementos necesarios para explicar cuestiones de gran interés artístico, industrial y litúrgico. La Historia hace hablar los documentos; pero las artes plásticas se aprovechan de los monumentos más informes, y los hace hablar de las interioridades de los pueblos: si la primera estudia al hombre, las segundas nos ponen de manifiesto sus obras y nos trazan con vigorosos perfiles el camino recorrido por la humanidad, nos lo realza en sus observaciones y llena de color el cuadro, animándolo y convirtiéndolo en exacta y viva copia de la realidad.

El estudio de las artes plásticas ofrece al hombre contemporáneo un vasto relato de formas, de tipos y de técnicas que pueden inspirarle. ¿Cuántas veces el arte de hoy recurre al de la antigüedad? ¿Cuántos monumentos no se han inspirado en él? ¿No vemos continuamente que los Artistas imitan de buen grado la cerámica, la orfebrería y todo lo que constituye la plástica de la industria, dándole carácter moderno? El estudio de dichas artes nos hace conocer el pasado, constituyendo por sí una ciencia que será eterna, porque responde a las necesidades de la curiosidad, de la imaginación, del deseo de encontrar en el pasado un refugio contra lo presente, pidiendo con frecuencia a aquél un asilo contra las miserias que nos rodean, y contemplando un ideal que la imaginación puede forjar a su gusto, fuera de la verdad objetiva.

Comprender lo presente y saber lo que nuestra generación debe a las generaciones que nos han precedido, a los egipcios, a los caldeos, a los griegos, a los romanos, a los godos, a los artistas de la Edad Media: he aquí la utilidad más eficaz que se atribuye a la Historia, y también la que concedemos a las artes plásticas, historia de las formas materiales. Todo lo de la vida no es más que resultado de largas preparaciones anteriores. Nuestra inteligencia, nuestra emoción, nuestra voluntad, son cultivadas por los antepasados, y en nuestro espíritu es preciso recurrir al pasado. Siempre son los muertos los que se dirigen a los vivos. «La humanidad—dice Augusto Compte—está compuesta de muertos y vivos, siendo aquéllos más numerosos que éstos». Por la multitud y grandeza del trabajo realizado son los muertos más poderosos, los que gobiernan y a quienes obedecemos. Nuestros Maestros están bajo la piedra, bajo las artes plásticas en todos sus aspectos, y ellas son, por consiguiente, las verdaderas educadoras del pueblo, porque encierran la vida entera del individuo y de la humanidad en sus funciones más variadas.

El estudio de las artes plásticas nos lleva al conocimiento del hombre en su obra material, pues por sus divergencias a través del tiempo y del espacio, se determina la fecha, el origen geográfico, los caracteres de estilo, de técnica, la relación con un individuo especial, con una Escuela Regional, con un arte dado, y comprendemos el por qué el pensamiento que sus obras reflejan difiere del pensamiento de otros monumentos y de otros grupos sociales. Así la estatua de Praxiteles no se parece a la estatua de Lisipo; el estilo de la escuela ática no es el de la escuela de Peloponeso; la inspiración de los templos griegos del siglo VI no es la de los templos helenistas. Todo esto nos dice que el hombre se modifica individual o socialmente, lo mismo que sus obras, que no quedan localizadas en el lugar de su origen, y recorren mayor o menor distancia al hallarse vinculadas por el comercio, los viajes, las guerras y otros factores.

Estas ligeras indicaciones me llevan como de la mano a proclamar bien alto el valor de las artes plásticas en los estudios histórico-sociales, pues son el más poderoso elemento para escudriñar los secretos del tiempo. Por ellas y mediante su aplicación

apropiada en el estudio de los hechos, vendremos en conocimiento muchas veces de lo falso y de lo verdadero, discerniendo lo útil de lo perjudicial. Las artes plásticas nos hacen presente lo pasado, cercano lo distante y notorio lo que está oculto; lo viejo aparece renovado a nuestros ojos, lo olvidado resucitará espléndido, y como si se hallaren repletas de divina virtud, restituirá las cosas a su antigua forma y ser, dándonos otro modo de vida. Y no es esto sólo: por medio de las artes plásticas nos adiestraremos en manejar el escalpelo de la crítica, purificando la historia con su auxilio de las fábulas que la deslucen con frecuencia, haciendo desaparecer todo asomo de ficción, toda exageración monstruosa y toda tradición fantástica, dulcificando con ello el ambiente histórico ante el brillo de la verdad inmaculada. ¡Cómo revive la historia de los pueblos contemplando los Monumentos que construyó! Al penetrar en un templo medieval (gótico), el alma queda unida en místico arrobamiento ante la grandiosidad de la construcción y el simbolismo de todas sus partes, el plano sembrado de columnas fasciculadas, la crucería de las bóvedas, los calados de las ventanas, los rosetones cubiertos de vidrios de colores, las capillas del ábside formando una corona, los adornos reproduciendo formas vegetales y animales, las portadas ostentando en sus tímpanos fragmentos de las grandes epopeyas de la Religión, el ideal sublime del artista dando vida exuberante a la materia inerte; y entonces nuestra imaginación se traslada a los tiempos en que fué construido y contempla a las muchedumbres trabajando solamente por la gloria de Dios, sin más interés que las gracias espirituales que se concedían a los que trabajaban, fija la vista en el cielo, alimentada el alma de la fe más pura y esperando la recompensa en la otra vida. No se diga nada de esas ruinas que, maltratadas por los siglos, nos impresionan fuertemente, ya sea un capitel abandonado en medio de un campo, ya un sepulcro vacío dedicado a usos profanos, o un trozo de elegante columna corintia sirviendo de asiento a un pastor. Es que el arte de los pueblos que murieron, es su alma retratada en la ruina, y sin querer nos ponemos en comunicación, convivimos y gozamos con ella.

Séame lícito, para concluir, enderezar mis consideraciones a nuestra tierra, a nuestra Valencia. Todos sabéis que entre nosotros han tenido las artes un florecimiento tan grande en las diversas épocas de la Historia, que con razón podríamos decir que en este suelo labróse el yelmo con el que cubrió Minerva su cabeza. Nuestro pueblo tuvo siempre un elevado concepto de la belleza artística, y aunque influenciado por el gusto griego oriental en un principio, luego por el romano, bizantino y arábigo, después de la Reconquista por el germánico primero, y, al fin, por el italiano y francés, constantemente produjo un arte propio y personal, que podía competir con sus generadores, debiéndose decir que si recibió las luces de la cultura de lejanas tierras, supo apropiárselas con delicadeza suma, haciéndolas brillar con mayor intensidad por el soplo divino de su genio. El valor, pues, de las artes valencianas en el estudio de nuestra Historia, es extraordinario, como lo demuestra los monumentos que conservamos, y los documentos hasta ahora encontrados en nuestros archivos, ya que deben existir muchos más. Mirando solamente las artes plásticas que forman el principal grupo de las artes industriales, encontramos gloriosos nombres de artistas nacidos en nuestro suelo que lo honraron con sus obras, algunas de las cuales causan todavía admiración a propios y extraños. Si nos fijamos en la *gliptica* o arte de grabar las piedras finas o cuños en relieve hueco, encontramos entre los trecentistas los nombres de Bernes, Diona, Coscollá, Bosch y otros muchos que no tuvieron rival en su época, no dudando que los habría en épocas lejanas, pues el genio valenciano es el mismo, a través de

los siglos, del que labró la Dama de Elche y el Tesoro de Jávea; la *eboraria* y talla propiamente dicha, ramas del arte plástico, de las que poseemos restos tan delicados como la Puerta de Almoina y el órgano de la Catedral, el artesonado de la «Sala Daurada» del antiguo Concejo y el de la Generalidad, piezas de escultura ornamental no inferiores a las mejores que se conocen; la *toréutica* o metalistería, en los aspectos de broncería, herrería y orfebrería, según los materiales objeto de sus trabajos, de la que poseemos un muestrario de incalculable valor, y un catálogo de artistas que se ocuparon de ella, que no ha sido superado hasta el día por región alguna; la *cerámica*, que ha constituido siempre la presea más estimable de nuestro arte, alcanzando fama tan universal, que sus restos se exponen en todos los Museos del mundo como objetos de gran valor, y la *vitraria*, cultivada ya en tiempo de los romanos, y que competía con las obras que se ejecutaban en los países orientales, exportándose nuestros productos a Tiro y Sión, en competencia con los de otros países.

Estudiar, pues, nuestras artes plásticas, es lo mismo que estudiar nuestro pueblo, su alma soñadora y enamorada de la belleza, la habilidad e ingenio de nuestros antepasados, la vida toda en sus más preciadas manifestaciones, la psicología de nuestra Historia, tan gloriosa en sus hechos como admirable en su desenvolvimiento artístico e intelectual. Bien dice el nuevo académico que a las artes plásticas compite la gloriosa misión de restablecer el imperio de la verdad, pues una piedra labrada es en ocasiones más elocuente y veraz que los poemas de Homero. Estudiémoslas, saquemos las consecuencias que lógicamente se deducen, y hagamos saber al mundo que Valencia no tiene que envidiar a nadie sus timbres de grandeza histórica, artística e intelectual, logrando con ello se rectifiquen muchos hechos que consignan los autores, que se nos considere debidamente, y que los historiadores nacionales y extranjeros, al hablar de nuestros Reyes, aunque se llamen D. Jaime, D. Martín o D. Alfonso el Magnánimo, dejen de dedicarles tan sólo en sus obras algunas líneas, empleando, no obstante, muchas páginas al ocuparse de un Sancho el Bravo, o de un D. Enrique el Doliente, o de algún insignificante Monarca, ocurriendo lo mismo con los artistas y sabios nuestros que, por no haberlos estudiado, son mirados despectivamente, siendo en cambio los extraños juzgados con hiperbólica consideración y elogio.

Esta Academia se felicita de contar desde hoy con un nuevo compañero de grandes prestigios y no menos entusiasmos. De su cooperación en nuestras humildes tareas estamos ya satisfechos de antemano, pues todos sabemos que ama intensamente a su pequeña patria, sin menospreciar la de los demás; que conoce su Historia y que se interesa por ella hasta traspasar los límites de la prudencia; que disimula sus defectos entre extraños y los censura entre los propios. Como sabe que el cultivo de la ciencia es elemento de público bienestar, medio de educación intelectual, vínculo de unión entre hombres de las más apartadas regiones, y, entusiasta por el arte, ha encontrado siempre en su estudio las más cumplidas satisfacciones de su alma, bien podemos decir que por su calidad de Catedrático, por su manera de pensar y por el interés que muestra en todo lo que a las artes se refiere, será un excelente colaborador nuestro y trabajará con nosotros para realzar los prestigios de esta Ilustre Corporación, si por desgracia hubiera necesidad de ello, pues por ahora está muy por encima de malquerencias extrañas, de egoísmos de fuera y de insidias forasteras. Mi felicitación pues, mi abrazo de compañero y amigo, y *ad multos* años.—HE DICHO.

EL MOSAICO DE LA VILLA HISPANO-ROMANA DEL POUAIG, DE MONCADA, EN EL MUSEO PROVINCIAL DE VALENCIA

I

ANTECEDENTES

El 19 del caluroso agosto de 1920, mi cuñado D. J. J. Senent Ibáñez, muy aficionado a los estudios arqueológicos, acompañado del amigo Pepín García y de mi hijo Domingo, emprendieron desde Masarrochos una excursión para explorar el *Cabeç Bort*, peñón ingente que, como centinela avanzado, se desglosa de la barrera de montañas que circuye por el N., nuestro valle valenciano.

Los tres exploradores, con alientos suficientes para deambular toda la jornada, por aquellas extensas soledades secanas, desde la estación de Masías, tomaron el camino de l' Escaló, que cerca de la de Moróder atraviesa el barranco de Carraixet, y siguieron el camino de la Marquesa, en dirección N. E., hasta llegar al llamado Naquerano, por el cual anduvieron hacia el N. hasta encontrar una bifurcación, uno de cuyos ramales, el de la izquierda, se dirige hacia los llamados *Algepsars* de Náquera, y el de la derecha hacia la llamada *Paret del Patriarca* y el barranco de *Cona y Cabeç Bort*, que era la meta a conseguir, como fin principal de la excursión.

No conociendo bien la topografía del lugar que pisaban, por ser la primera vez que tal hacían, dudaron sobre cuál de los dos caminos conduciría al peñón, que tan claramente desde allí se muestra y les invitaba a visitarle, momento aprovechado por el *Benjamín* de la partida, para husmear por aquellos campos, en donde fácilmente logró encontrar algunos fragmentos de barro que condujeron al hallazgo de otros, y a darse cuenta de que se encontraban ante los restos de una estación arqueológica, probablemente una *villa* romana.

La confluencia de los dos caminos citados estaba materialmente sembrada de restos cerámicos: *tegulae*, *dolia*, *imbrices*, *láteres* y *vasa*, de variados barros, desde el tosco *opus doliare* hasta la inverisíblemente fina *sigillata* o *barro saguntino*.

Observaron que, en una elevación del terreno, cercana al camino de la izquierda, se conservaba un gran trozo de un piso de *opus spicatum*, elevación artificial, hecha con cantos rodados y fragmentos de toba caliza y barro, y que cerca del camino de la derecha había un pozo seco, con brocal monolítico algo desplazado, que da nombre al lugar y a la partida rural, que se llama del *Pou*, *Pouaig* o *Pouacho*, y pertenece al término municipal de Moncada, a poco trecho del de Museros; y así quedó también denominada la estación arqueológica desde aquel momento.

Mientras, el pequeño Domingo había continuado *investigando* y hallado en consecuencia unas piedrecitas prismáticas, de base cuadrada, bastante uniformes y de distintos colores, que venían muy a propósito para sus juegos.

—Tío—exclamó alegremente,— mire lo que me he encontrado para jugar.

Las piedrecitas eran teselas procedentes, a no dudar, de un mosaico que debía hallarse en el subsuelo, perforado seguramente al plantar unas vides que, raquífticas, vegetan en este campo, impropio, sin duda, para tal cultivo; pero debido a esta plantación, hecha de reciente, habían salido a la superficie las pruebas de la existencia de tal resto arqueológico, existencia que confirmó la investigación minuciosa por el campo, al encontrar gran número de teselas sueltas y hasta pequeños fragmentos de mosaico.

.....

Era ya muy avanzada la mañana cuando se decidieron a continuar la excursión. El dios Apolo enviaba activamente sus rayos abrasadores, que no mitigaban ni el más leve velo nuboso, como queriendo iluminar, radiante, tamaño descubrimiento; pero en realidad exprimiendo como esponjas a nuestros exploradores, que, muy satisfechos de tan inesperado hallazgo, siguieron por fin hacia el *Cabeç Bort*, sudorosos y sedientos, en cuyos alrededores ocuparon el día.

Tantas horas de caminata en día tan caluroso, por caminos polvorientos y entre dilatados campos, abrasados por el fuego canicular, prepararon un regreso penoso, más penoso todavía por haber perdido el último tren, teniendo que andar unos kilómetros más de la cuenta; pero, a pesar de que, ya entraba la noche, llegaron a Masarrochos jadeantes, cubiertos de polvo y extenuados, todavía sonriendo de satisfacción, exclamaron en coro triunfal:

—¡¡Hemos encontrado un mosaico romano!!

.....

A partir de este día no se pensó más que en la forma de exhumarle; en sus dimensiones, en su dibujo, en la manera de extraerlo y en hacer una excavación sistemática en aquellos campos que pusiese de manifiesto la extensión y disposición de la *villa* y recoger y estudiar sus restos. El Sr. Senent Ibáñez hizo averiguaciones acerca de quién fuese el dueño del terreno, hasta encontrarlo; trató con él sobre las excavaciones a hacer en la finca, procuróse un artífice que se comprometiese a extraerlo con el menor deterioro posible, y, ya así las cosas preparadas, señalamos el día solemne de mostrar a la luz del día lo que tantos siglos había estado velado a ella, y el día 22 de octubre del mismo año nos trasladamos al Pouaig dicho señor con su hermano Juan, D. Raúl Giner, el que esto escribe y dos peones cavadores, procediendo a abrir una zanja en el punto probable de situación del pavimento, con todo el cuidado que el caso requería, para evitar mayores desperfectos de los que pudiera tener. Fueron aquellos momentos de expectación y ansiedad, que culminaron cuando el azadón apartó la tierra (figura I), dejando al descubierto una esquina del *opus* anunciado, cuya aparición fué recibida con emoción profunda y con el religioso respeto que merecen los vestigios de las cosas seculares que el tiempo barrió, a veces parece que con más saña cuanto más altivas y admirables.

El pavimento fué hallado a escasa profundidad, unos cuarenta centímetros, a pocos metros hacia el NW. del *opus spicatum* citado. Rectangular (figura II), casi cuadrado, ocupaba una sala con dos puertas, una en un lado mayor, que miraba al S. W., y otra en un lado menor, casi al extremo opuesto, mirando al S. E., que daba frente a una cenefa angular de nutrido dibujo geométrico.

Una vez enterados de la importancia y clase del mosaico, lo cubrimos con un poco de tierra para evitar profanaciones, y nos volvimos, pensando en extraerlo con el mayor cuidado posible y ofrecerlo al Museo Provincial de Valencia.

El día 27 del mismo mes, el Sr. Senent, acompañado de los Sres. Almarche, González Martí e Ibarra Folgado, distinguidos arqueólogos; del fotógrafo Sr. Vidal, el di-



Fig. I. — Momento del descubrimiento del mosaico.

bujante D. Carlos Gargallo, el lapidario D. Carlos Francés, el culto sacerdote D. Domingo Ibáñez y D. José García, estuvieron en el lugar del hallazgo (fig. III), admirando la obra del artífice ignoto que allí dejara la muestra de su ingenio y habilidad. Tiráronse algunas fotografías del mosaico, y el Sr. Gargallo tomó notas y dimensiones, con las que, ayudado por las positivas del Sr. Vidal y otras del Sr. Senent, pudo ejecutar el delicado dibujo que acompaña estas líneas, y que representa el pavimento tal como fué descubierto cinco días antes del citado, en donde se ve algo mejor conservado que ha podido llegar al Museo (fig. II).

La noticia del hallazgo circuló rápidamente por todos los pueblos circunvecinos, y las más fantásticas leyendas tomaron cuerpo, no habiendo carretero, labrador ni guarda, que pasase por el *Pouaig*, que no se detuviese y escarbase para verlo; y hasta tal punto fué agrandándose la bola de nieve, que el 1.º de noviembre siguiente, en el que, el que esto escribe, fué de nuevo a efectuar una inspección en el campo; a pesar de ser el día nuboso y de fuerte viento levantisco, que amenazaba con anegarnos en copiosa lluvia, de todas partes, a pie, en carros, a caballo, en grandes grupos de variada edad y condición, como dirigiéndose a milagrosa romería, acudían a centenares a ver lo que era *aquello*.

El dueño del campo, sacando el posible provecho de aquella procesión inesperada, lo había cercado con una cuerda, para sacar algunas *aguiletas* de los curiosos que se acercaban, haciendo los más fantásticos comentarios, saltando algunos la cuer-

da y con piedras golpeando el mosaico, que, despegado un tanto, por la acción del tiempo, del subsuelo donde estaba sentado, sonaba a hueco, diciendo que debajo

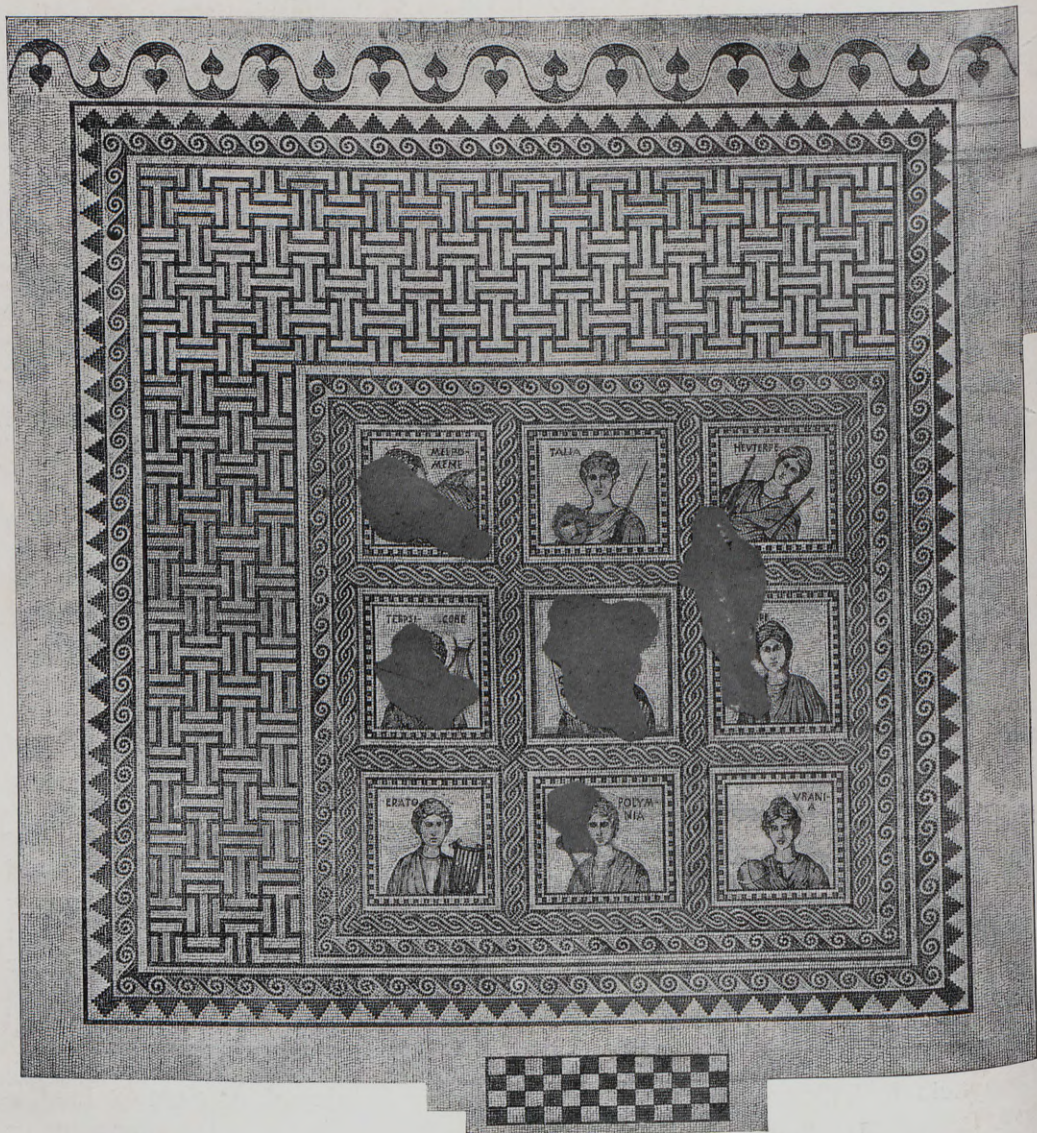


Fig. II.—Dibujo de reconstitución del mosaico, en el que se indican los destrozos que ya tenía en el momento del hallazgo.

estaba el tesoro y que el piso y las figuras eran las señas inequívocas y hasta uno, más suficiente que los otros, dijo al dueño que le escuchaba entre admirado y aturdido, en un aparte sigiloso:

—Aixó, en quatre lligonaes, ho arreplega vosté en caixóns, ho envía a Novayor, i li donen una fortuna!

Estas y otras muchas ingerencias, fueron sin duda motivo suficiente para que, dos días después, cuando fué el Sr. Senent, acompañando a los obreros que habían de

proceder a la extracción del pavimento, el predicho dueño del campo, en donde éste se hallaba, se opusiese formalmente a la obra, sin que hubiese razones para hacerle desistir, ni pudiese llegar a un acuerdo con él, a pesar de las gestiones que se hicieron en días sucesivos; lo que hizo que, el Sr. Senent, para evitar males mayores, optase por desistir de su primer propósito altruista y cediese directamente sus derechos al Museo Provincial para que éste, recabando la propiedad del mosaico para el Estado, se encargase de su extracción, y con este motivo, la comisión de Monumentos, y sobre todo el señor Almarche, secretario del dicho Museo, ferviente cultivador de las ciencias



Fig. III.—De izquierda a derecha: D. Carlos Francés, D. José García, D. Manuel González Martí, D. Domingo Ibáñez, D. Francisco Almarche, D. José M.^a Ibarra, D. Carlos Gargallo y D. J. J. Senent Ibáñez.

históricas y tan amante de las cosas valencianas, dieron los oportunos pasos para salvaguardarlo de las injurias que la superstición y la ignorancia pudieran producirle.

No obstante esto, pasaron todavía muchos meses sin que lograra resolverse la cuestión, hasta que las gestiones del nunca bastante llorado cronista de la provincia de Valencia, Sr. Martínez Aloy, suavizando asperezas, consiguió convencer al irreductible, lográndose finalmente la extracción y traslado a nuestro Museo durante los días últimos de mayo y primeros de junio de 1921, lo cual fué ejecutado por el excelente lapidario D. Carlos Francés, al cual se debe igualmente la reconstitución del mismo, efectuada algún tiempo después, demostrando con ello ser un consumado *musivarius*, pudiendo actualmente el público, amante de nuestra Historia y nuestro arte, contemplar uno de los más bellos monumentos arqueológicos en su género, delicadamente instalado en el salón central del Museo Provincial de Valencia, al pie de la portada procedente del palacio de los duques de Mandas, que existía en la calle de las Avellanas, hoy del Primado Reig.

II

EL MOSAICO

El mosaico (fig. II) ocupaba un rectángulo de 6'29 metros por 5'68, siendo el lado mayor el del sentido de la verticalidad de las figuras personales. En esta dirección ocupaba el pie una puerta de 1'95 metros de ancha, central a los personajes, y otra, en la derecha superior, de 1'34 metros, estando el conjunto corrido unos 90° al W. de la posición que ocupaba *in situ*. Aproximadamente, si la puerta del dibujo ajedrezado coincidiese con la del duque de Mandas citada, estaría orientada como en el *Pouaig*.

Una línea serpentiforme, con panelas en los meandros, limita por la parte superior el conjunto figurado, sin relación alguna con el resto y como si hubiese sido añadida al proyecto por ensanchamiento en la obra, o más probablemente porque la puerta lateral, que accede a la cenefa, no pudo ser corrida más al extremo, porque en este caso, para evitar que quedase asimétrica o fuera del conjunto, no hubo más remedio que recurrir al suplemento de la línea sinuosa. A ésta sigue hacia dentro un rectángulo definido por un filete, en cuyo interior hay una zona de dientes de sierra; luego otra de greclas con róleos exteriores; más adentro un filete que forma dos cuadros de grandor diferente, con un ángulo común, quedando en el opuesto un amplio espacio angular ocupado por la cenefa citada, formada por greclas iguales y opuestas en sentido vertical y horizontal, resultando entrelazados laberínticos. El cuadro interior está contenido a manera de marco por otra grecla con róleos interiores que contienen un teselado cordiforme que divide el espacio en nueve cuadros, en los que se alojan las hermanas de Apolo, representadas de medio cuerpo y rodeadas cada una de un bretesado y filete, excepto la central, que tiene sólo éste, pero de doble anchura que las demás. Todas ellas están verticales, tomando como base la puerta jaquelada, excepto las extremas del lado superior, que están radiadas. Cada musa lleva expresado su nombre y está representada con los símbolos de su dedicación, y, con lo que queda de estos atributos y leyendas, podemos todavía trazar conocimiento con ellas, por lo que, aunque someramente, las describiremos, empezando por la parte superior de izquierda a derecha:

Melpómene, musa de la tragedia dionisiaca; se la representa con la máscara trágica, de la que se conserva un poco de la parte superior.

Talía, musa de la comedia; conserva sólo un fragmento del *pedum*, símbolo de la poesía pastoril, de la que es también inspiradora; la máscara cómica que la acompañaba ha desaparecido.

Euterpe, musa de los *auletae*; tiene un distintivo, el *aulos* o doble flauta; originalmente presidía la alegría y el placer.

A Terpsícore se la representa con una lira, de la que sólo queda la parte superior. Presidía los coros de las danzas, y a veces se la toma por la musa de la poesía lírica.

Clío es musa de la historia; está representada con un libro que lee, en el dorso del cual está puesto su nombre en dos líneas, del que sólo quedan la C. y la O.

Caliope, que inspiró la profecía y el poema, está tan estropeada, que no se la conoce ningún atributo. Se la suele representar con un rollo de papel en la mano.

Erato, musa *citaroeda*, simboliza la poesía erótica. Es el cuadro (fig. IV) que ha logrado conservarse casi intacto, ya que sólo faltan algunas teselas.

Polymnia, es la musa de los himnos, del estudio, de la memoria y de la pantomima; lleva un instrumento terminado en pomo, con adorno en la tiza. Como digno de atención, debe señalarse (fig. V) que en esta figura aparece la *y* llamada griega.

Urano, que lleva una especie de esfera armilar, representa la poesía astronómica, según unos, y según otros, la ciencia de los astros.

Dividiendo la composición del pavimento en dos partes, tendremos: de una, el conjunto representado por el dibujo lineal, y de otra, los personajes. En la buena época



Fig. IV.—Erato.

del mosaico, su edad de oro pudiéramos decir, durante el período llamado alejandrino y también augustano, estas dos partes estaban bien definidas, constituyendo la primera el *opus tessellatum*, sin relieve ni perspectiva, ordinariamente monocromo y siempre de escasa coloración, construido en el sitio mismo de su destino, de un solo tamaño de teselas, formando el marco o parte pisable, que contenía la otra, llamada *emblema vermiculatum*, especie más bien de pintura, hecha para admirar y no para ser pisoteada, ejecutado en talleres *ad hoc* por artistas venidos de Grecia, muy considerados por los grandes señores, que se los disputaban, como hoy se suele hacer con nuestros grandes artistas (1).

En esta época, el *vermiculatum* es un arte aristocrático, sólo asequible a las grandes fortunas, porque lo hacen costosísimo su esmerada y minuciosa composición, que

llega a veces, como en el mosaico de las palomas del Museo del Capitolio, a 160 *tesserulae* por pulgada cuadrada. Un buen ejemplo de este género lo tenemos nosotros



Fig. V.—Polymnia.

en nuestro Museo Provincial, en el pequeño mosaico del centauro, que está inspirado en el de la *villa Hadriana* en Tívoli, que se conserva en el Museo de Berlín (fig. VI).

Posteriormente, durante los Antoninos, esta clase de arte se expande; Adriano, en sus viajes, lleva artistas *musivarii* que se encargan de adornar las construcciones que siembra por el imperio y forman escuela, hasta tal punto, que no se tarda en tener mosaicistas indígenas por todas partes.

Con estas facilidades, el mosaico se va introduciendo en todas las casas, y en éstas, en todos los departamentos, llegando una época en la que, hasta en las cámaras de los esclavos, se encuentra, cuando menos, el *tessellatum*.

Poco a poco los géneros se confunden, y así como en la época floreciente el artista en *tessellatum* era distinto del en *vermiculatum*, algo así como el lapidario y el escultor o pintor en nuestra época, acaba por ser uno mismo para ambos géneros; el emblema es ejecutado en el mismo lugar, para que resulte más económico, y el artista, dulcificando al uno y cuidando menos de la ejecución del otro, finaliza por confundirlos, terminando por no saber dónde acaba en realidad el *tessellatum* y dónde comienza el *vermiculatum*.

Esta es, en mi opinión, la época del mosaico del *Pouaig* que nos ocupa, y que yo sitúo a mediados del siglo III. Aquí, la parte lineal ha invadido el terreno de las figu-

ras animadas, restringiendo su campo, constituido por un fondo blanco, monótono, sin perspectiva de ningún género, cosa que ya ocurre en tiempo de los Severos. El artista aquí es único, pero conserva en cierto modo la tradición de los géneros; todavía no ha llegado a la rápida decadencia postconstantiniana, pues puso en el exterior teselas hasta de 18 mm. de lado, mientras que las dulcifica hacia el interior, llegando



Fig. VI.—Mosaico del Centauro, existente en el Museo Provincial de Valencia, inspirado en el de la *Villa Hadriana*, de Tívoli (Italia).

en los personajes hasta un tamaño de 5 mm., siendo, en general, cuadrangulares, habiendo algunas triangulares y redondeadas, pero nada de vermiculares; éstas no fueron empleadas por el artista, que para nada las necesitaban trazos tan fuertes.

El fondo del mosaico, todo blanquecino, es de ese color de cera de las calizas de los montes cercanos al *Pouaig*, y el dibujo está con teselas oscuras del llamado mármol de Sagunto, exclusivamente al exterior del cable, con algunas salpicaduras de otro color como al azar; pero ya el cordiforme, además del blanco y el negro, tiene el gris y el rojo en dos líneas que se alternan algo desordenadamente, y en las Musas, empleó el artista además, teselas de rojo claro, y, sobre todo en Erato (fig. IV), de mármol con vetas rosadas, queriendo imitar el color de la carne, y, sólo en la cítara de esta última, teselas de vidrio, verdes, azules, rojas y blancas, formando siete rosetas.

El mosaico se acoplaba siempre a las necesidades de la estancia, cuyo piso formaba, de modo que el *emblemata* quedase exento para ser admirado, y aquí todavía prosigue la tradición, porque la disimetría entre la parte lineal y los personajes indica

un propósito preconcebido de poner éstos fuera del lugar del amueblamiento fijo; ade-

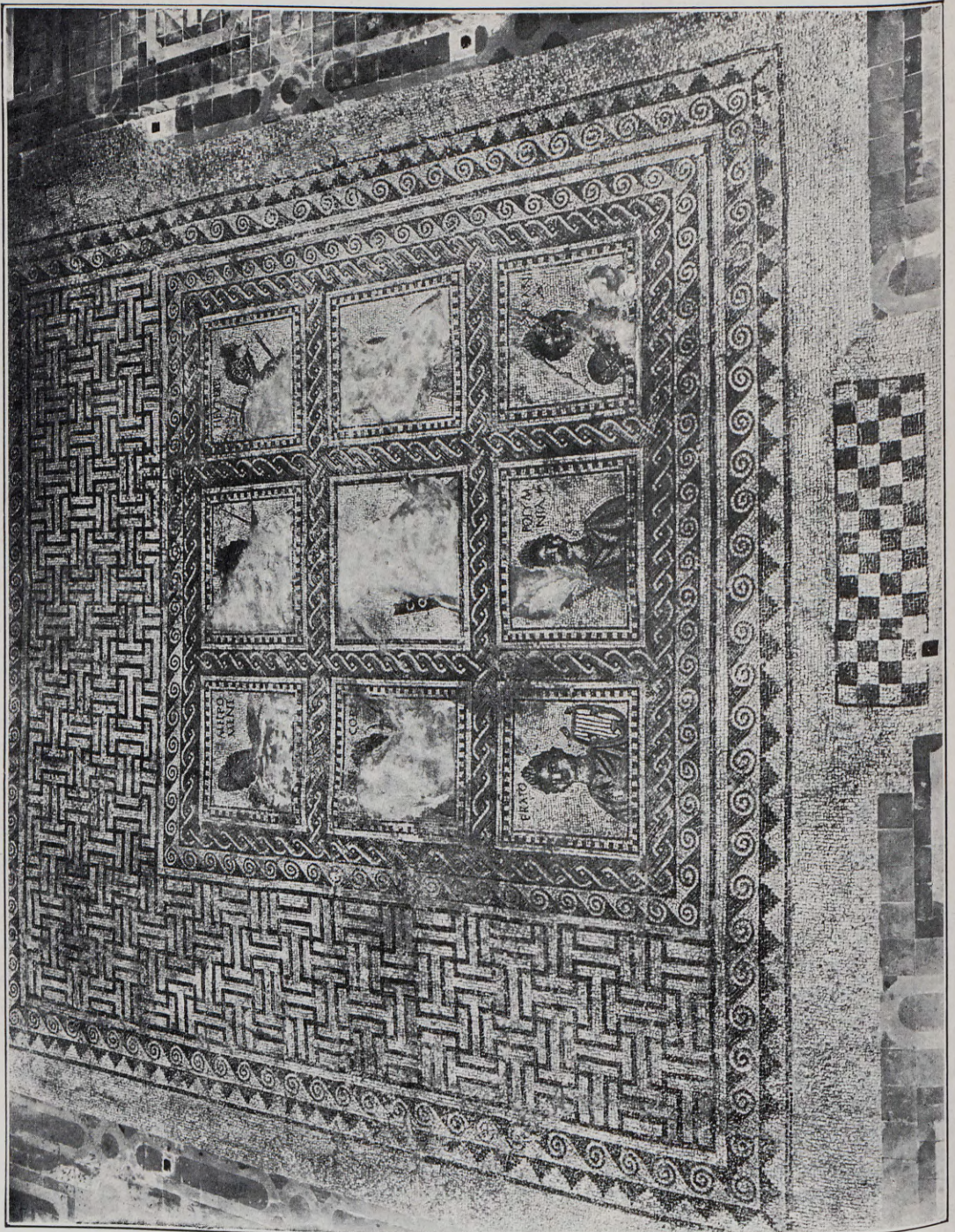


Fig. VII. - El mosaico, tal como se encuentra en el Museo Provincial de Valencia.

más, la situación de la puerta jaquelada, que conduciría a las habitaciones principales, es central a las musas, dándolas principalidad, mientras que la puerta lateral es cen-

tral a las grecas laberínticas, lo que parece probar que la cenefa de entrelazados y la puerta, eran el paso del servicio y situación de muebles, todo lo cual lleva a la conclusión de que se trataba de un *cubiculum* (alcoba), cuyo *lectus* (cama) tendría el *cervical* (almohada) junto a la pared de la puerta de umbral ajedrezado, de forma que el yacente pudiera, incorporándose, esperar de la contemplación de las hermanas de Apolo una inspiración fecunda o un sueño agradable.

Pudiera ser la estancia de un *colonus* aficionado a las artes, si es que la estación arqueológica del Pouaig son los restos de una *villa rústica*, o si se trata de un *praetorium*, lugar de recreo de un magnate romano, tal vez fuera el cuarto de dormir del *paedagogus* afecto a la servidumbre, quizá poeta epitalámico que Erato inspirase, ya que tan cuidadosamente fué adornada por el *musivarius*, sin duda por encargo del que había de recrearse en su obra; porque no hemos de olvidar que es la única que está adornada con teselas de vidrio formando rosetas variadas: verdes con el centro rojo o blanco y azules con el mismo centro, además de estar más cuidadosamente ejecutada.

Pero ¿para qué divagar, si una excavación en el campo del Pouaig nos pondría sobre la pista del lugar que ocupaba en la *villa*, y quizá nos reservara otras sorpresas y nuevos mosaicos, y nos daría la medida de la importancia de esta estación arqueológica, lo cual deberá procurarse hacer en circunstancias oportunas? Ahora lo que ruego a mis lectores es que, interesándose por nuestras cosas pasadas, presten calor a los que nos ocupamos de estas antiguallas, haciendo acto de presencia, yendo a admirar esta *crusta*, una de las más notables de la España romana, descubiertas en nuestra región (fig. VII).

III

EL «PODIUM»

La estación arqueológica, cuyo es el mosaico del que hemos hecho la descripción, está situada, como dijimos, en la bifurcación de dos caminos (fig. VIII, *GHI*) y contiene, como puntos importantes a estudiar, además del dicho pavimento, una elevación del terreno o *suggestus G*, limitado todavía por un resto de muro y sobre el que queda aún un buen fragmento de *pavimentum spica*, un *puteus* (pozo) *H*, un *lacus* (balsa) *I*, y, un poco más hacia el N. E., una larga pared *KL*, que, a primera vista, no parece tener relación ninguna con los restos romanos que nos ocupan; pero que bien pudiera tenerla.

El peralte citado (fig. IX) es artificial; situado al extremo S. E. de una pequeña loma, que se extiende, desde este punto hacia el N. W., menos de medio kilómetro y, poco más de 100 metros, de S. W. a N. E., con unos 15 metros de elevación, sobre los llanos circundantes, podemos decir que es un *suggestus* logrado acumulando arcilla y cantos cualquiera, rodados y, principalmente, de la toba caliza del subsuelo.

Esta elevación aparece dividida en dos niveles apreciables (fig. X); el C., que está más al S. E., es el más bajo y está a 1,40 ms. aproximadamente sobre el nivel del campo *J* y contiene todavía un gran trozo de *spica testácea* de más de tres metros cuadrados, con ladrillos de $110 \times 58 \times 22$ milímetros más o menos; de fractura que

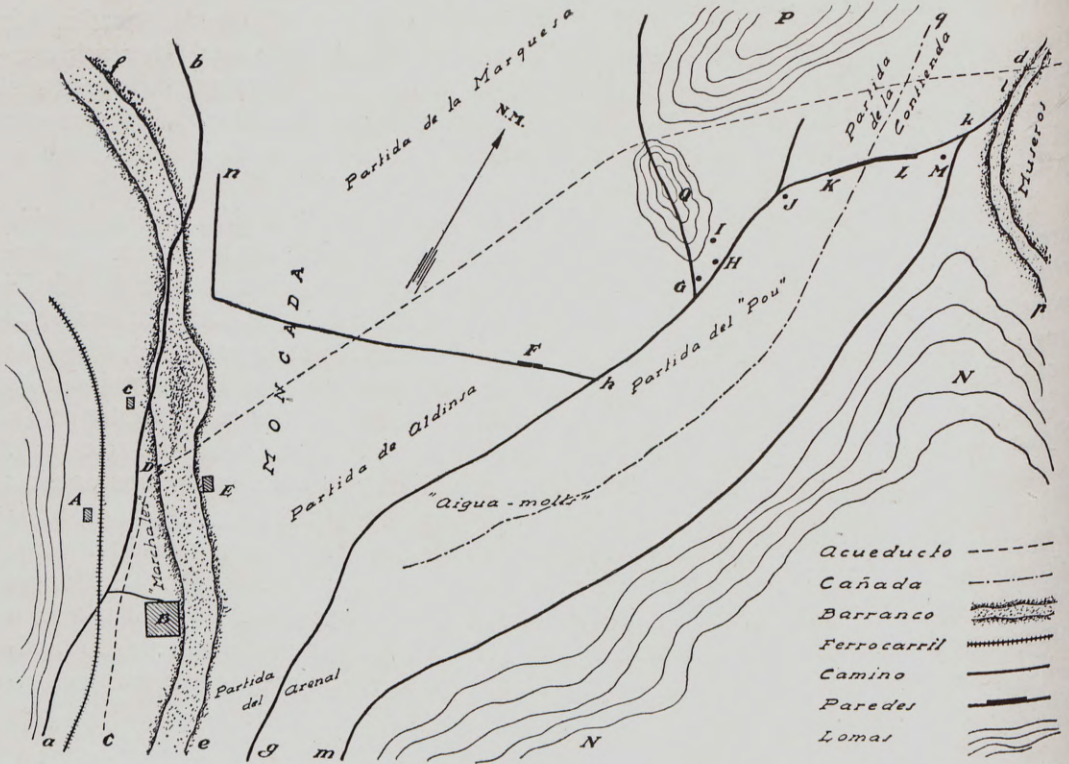


Fig. VIII.—A. Estación de Masías. B. Masía de Moróder. C. Masía de las Torres. D. Restos de un acueducto romano. E. Casa del Negre de Valerol. F. Muro de contención en el camino de La Marquesa. G. *Suggestus*. H. *Puteus*. I. *Lacus*. J. Masía del Guano. K L. *Paret del Patriarca*. M. Pílon de término. N N. Loma de Foyos. P. Loma de la Lleona. Q. Altozano a cuya falda se encuentran las ruinas romanas. a b. Camino del Escaló y del Pla de les Andanes. c d d. Trayectoria de un antiguo acueducto. e f. Barranco de Olocáu o Bétera, después *Carraixet*. g h k l. Camino del Aljup de San Vicent. g h j. Camino de *Els algepsars* de Náquera. h F n. Camino de La Marquesa. m k. Camino de la loma de Foyos. d p. *Barranquet de Cona*.



Fig. IX.—Vista general de los restos del *podium*.

varía del amarillo al anaranjado y del gris al rojo chocolate; de barro grosero, con abundancia de fragmentos conminutos de caliza gris oscura.

Este piso está limitado por el N. W., por un alambor y muro (figs. X, *HI* y XI, *B*) formado por un hormigón de machaca de caliza, menuda, con argamasa abundante de cal. Esta pared, de unos 22 centímetros de espesor, es un contrafuerte que contiene el

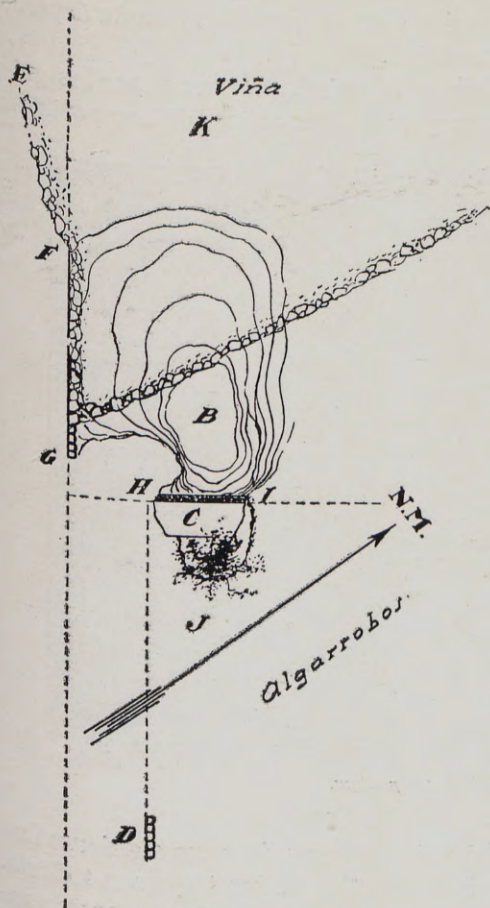


Fig. X.—Planta de los restos del podium. *B*. *Opus spicatum* más elevado. *C*. Id. más bajo. *HI*. Muro que divide ambos pisos. *JK*. Niveles del campo. *EF*. Ribazo. *FG*. Muro del podium. *D*. Restos de otro muro.

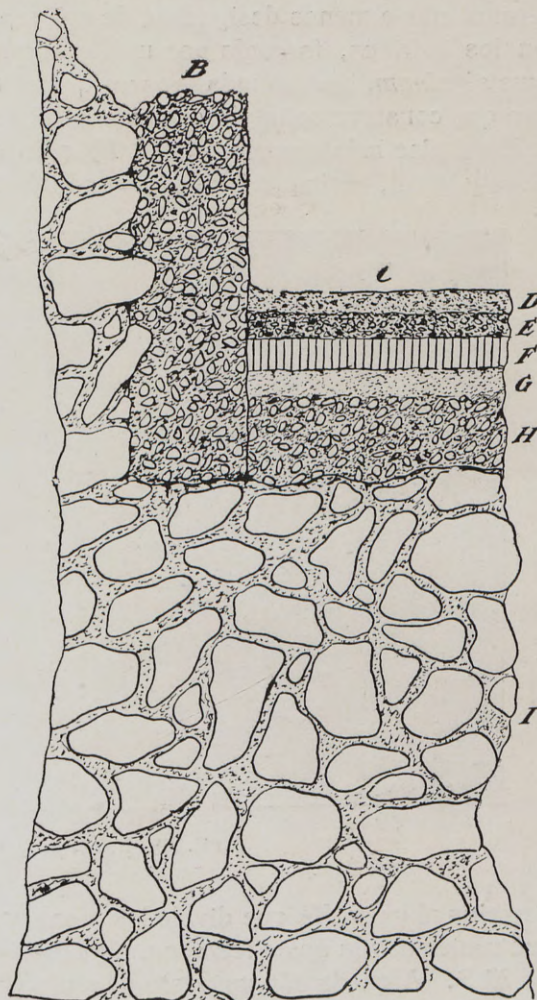


Fig. XI.—Sección parcial del podium. *B*. Muro que divide los pisos. (Fig. X, *HI*) *CD*. *Opus barbaricum*. *EG*. *Opus signinum*. *F*. *Opus spicatum*. *H*. Conglomerado de cal, gravas y machaca de la misma naturaleza que *B*. *I*. Especie de hormigón de arcilla y cantos variados de caliza y rodeno.

piso más elevado *B* (fig. X) porque en la cara que da al N. W. hay parte descubierta y parte que continúa en su misión de contención y, en aquella, se ve claramente la impresión de los gruesos cantos que tuvo en contacto, de los que todavía se ven en lo que queda del piso. En éste no queda nada del *pavimentum spica*, pero sí, en algunos sitios, señales de haberlo habido, por la impresión que dejó en el lecho de *opus signinum* que lo sustentaba.

Este *suggestus* está constituido, además del conglomerado de arcilla y piedras

dicho (fig. XI, *I*), por otras capas de obra de composición diversa; una *H*, formada por un hormigón de guijarros y abundancia de cal, va inmediatamente encima; sobre esta hay unos cuatro centímetros de un enducido de *opus signinum* *G*, formado por una argamasa de cal y cerámica molida finamente; encima de ésta va colocado el *opus spicatum*, *F*, y, cubriendo éste, otra capa de un espesor de nueve centímetros, en dos estratos más o menos desiguales, de un espesor promedio; la inferior *E*, en contacto con los ladrillos, formada por un hormigón de gravilla con cal y la superior *D*, de *opus signinum*, mucho más grosero que el anterior *G*, de superficie bastante áspera, pero que conserva señal de enlucido en algunos sitios.

En el piso más elevado (fig. X, *B*), sólo queda el hormigón formado por los guijarros y la cal, encima del conglomerado de barro y cantos de caliza, de composición



Fig. XII.—Restos del muro S. W. del podium.

parecida al muro *HI*, que divide los pisos, y, además, la capa de *opus signinum* fino que sustentaba la *spica testácea*, algunos de cuyos ladrillos se ven impresos todavía.

Al S. W. queda aún un resto de muro (figs. X, *FG* y XII) formado por cantos rodados de rodano rojo, desbastados a grandes golpes y convertidos en sillarejos de longitud irregular, desde 16 a 50 centímetros, dispuestos en hiladas de unos 20 de altura. Estos sillares están unidos por un mortero de cal con gravilla menuda y queda un lienzo de muro de 12,30 ms. de largo, de los cuales hay trozos de cuatro hiladas, de tres, de dos y de una. Este muro de contención del peralte es perpendicular a la pared divisoria de los pisos (fig. X, *HI*) que contiene el piso superior.

Nos encontramos, pues, ante tres niveles de piso diferentes, en la edificación que nos ocupa; el más bajo, *K* (fig. X) a la parte del mosaico y el *J* a la opuesta, punto de la bifurcación de los caminos, y los dos niveles *C* y *B*, del *suggestus*.

Realmente el nivel más bajo, no es único, por cuanto el terreno es ondulado y la edificación, más o menos, se amoldaría a él, pero nosotros, al referirnos a dicho nivel, lo supondremos hipotéticamente uniforme, al decir bajo; ya que lo que nos intere-

resa es desentrañar el objeto de los dos niveles que se hallan en el peralte y no aquél, en esta cuestión.

Por lo tanto, la situación relativa de estos tres niveles es la siguiente: al extremo S. E. está el piso bajo *J*, natural, el campo, y, como hemos dicho, la bifurcación de los caminos; viene luego, hacia el N. W., el piso medio, *C*; a continuación el más elevado, *B* y seguidamente el piso bajo, de nuevo, *K*; es decir, que, del piso bajo del S. E., pasamos a una elevación media de 1,40 ms., seguidamente a otra mayor de un metro y a continuación descendemos bruscamente unos 2,40 ms. para hallarnos en el piso del mosaico, *A* (fig. XVI); todo esto en un trayecto de unos 20 ms. Lógicamente hay que suponer que, para trasladarse del piso inferior *J* (fig. X), del S. E., al *C*, había una escalera; otra para efectuar lo mismo desde éste al superior *B* y, finalmente,



Fig. XIII.—Restos del *opus spicatum*.

otra que condujera de éste al piso bajo, *K*, de la *villa* y si pensamos un momento en la disposición de los pisos y de las escaleras, lógicamente también llegaremos a la conclusión de que la entrada de la *villa* debería ser esta y se efectuaba de S. E. a N. W. aproximadamente.

Téngase presente, al mismo tiempo, que, según he indicado antes (fig. XI), sobre el piso de *opus spicatum F*, existe otro de *opus barbaricum E* (hormigón de cal y gravas) encimado por una capa de *opus signinum* grosero *D*, que es el que verdaderamente se pisaba en la última época de esta edificación, y esto constituye una rareza, si se considera que la *spica testácea* es un *piso* para ser *pisado* (aunque esta afirmación sea una redundancia) y que, por lo tanto, la existencia de ambos pisos, uno encima del otro, constituye algo así como la *albarda sobre albarda* y hay que buscarle, por lo tanto, una explicación satisfactoria a este hecho.

No hay que suponer, ni por un momento, que al construir el peralte, se pusiese, como para una de las capas de afirmado, el *pavimentum spica* y que el piso primitivo

no fuese este, sino el de *opus signinum* grosero *D*, porque la *spica* hermana mal con el *opus barbaricum*, como lo prueba el que actualmente éste se despega por sí (*), dejándola al aire, mientras que, el lecho sobre que se asienta, está fuertemente adherido a ella; además, el *opus spicatum* se ve muy desgastado y con bastantes destrozos, lo que da fuerza a la suposición de que, las capas que tiene encima, se pusieron cuando hubo que renovarlo y que, en vez de sustituirlo, prefirieron ponerle encima otro.

Debo hacer presente que, en término de Museros, partida de *La Cenia*, existen ruinas hispano-romanas y en ellas un peralte con la misma técnica de éste, pues no sólo existen los dos niveles de pisos y éstos son de *opus spicatum*, sino que, encima de éstos, hay también una capa de *opus barbaricum* con otra de *opus signinum*, lo cual hace sospechar que esta disposición, fué impuesta por la moda en un momento dado o fué solución dada por un mismo artífice; pero a pesar de que estas circunstancias hayan influido en la renovación, hay que reconocer que hubo su razón en recubrirlos si nos fijamos en el desgaste dicho que acusan la figura XIII, cosa que también ocurre en el indicado de *La Cenia*, lo cual demuestra lo frecuentados que estuvieron estos pavimentos.

Ahora bien, ¿qué objeto tenía la diferencia de nivel de pisos? ¿Qué capricho o necesidad hizo que se estableciesen?

Nada sé que en las *villae* romanas haga necesario este artificio del peralte con los dichos dos niveles que, como hemos visto, no son resultado del capricho de un dueño, sino que se repite en circunstancias parecidas, lo que significa un sistema; pero si no hallamos la explicación en la forma de alguna de las construcciones de la casa romana, habremos de recurrir a otras, por ejemplo, los *templa*, que eran implantados sobre una alta plataforma de paredes verticales llamada *podium*.

Pero llegados aquí, es conveniente que, antes de pasar adelante, contemplemos, aunque sea ligeramente y por pocos momentos, el cuadro del sentir romano, con objeto de que nos ayude eficazmente en la interpretación de estos hechos.

Es sabido lo altamente religioso que era este pueblo; su religiosidad, derivada de su culto a los antepasados, su excesivo amor patrio y su ancestral animismo; mezcla de temor supersticioso, respeto a sus héroes y amor a su historia, poéticamente fabulosa, había poblado de dioses y de genios, el cielo y la tierra, los aires y las aguas; de tal modo que, Petronio, en su *Satiricón*, pinta una mujer que decía que, en su comarca, era más fácil encontrar un dios, que un hombre.

El romano siempre se movía en torno de sus dioses; todos los actos de su vida estaban presididos por algún dios, desde su nacimiento hasta su muerte; en su casa estaba rodeado de ellos, lo era su hogar, divinos eran sus antepasados y desde la puerta hasta la última estancia y el menor accidente de la misma (2) estaba consagrado a las divinidades, y así en su campo, en donde hasta los límites estaban consagrados a un dios, Término, que los guardaba y velaba por ellos, siendo tan inmovibles por este motivo, que hubo época en que el que los osaba derribar o siquiera tocar, era consagrado a los dioses infernales, es decir, que se le inmolaba en expiación (3).

(*) Últimamente he estado en el *Pouaig* y he visto que el *opus barbaricum* ha sido arrancado totalmente (ignoro con qué objeto, ajeno al espíritu de destrucción), dejando todo el *spicatum* al descubierto.

Cuando el romano iba a salir de casa, no lo hacía sin antes dirigir un saludo a sus lares y, ya en la calle, a cada paso encontraba lugares consagrados a los dioses, una fuente, un altar, *lararia*, en las esquinas y pilones consagrados a Apolo Agyeus (4), en cada puerta; y si viajaba, se encontraba con *lares compitales* en las encrucijadas y, a cada momento, estelas, mausoleos, estatuas y hasta árboles y bornes (*Argoi Litoi*) (5), consagrados a divinidades que había de volver propicias cuando las creía adversas, invocándolas al pasar o deteniéndose para ofrecerles un sacrificio que, muchas veces, había de empezar de nuevo si olvidaba el más insignificante detalle del ritual, con el fin de que el dios, a quien iba dirigido, no se le enojase.

El romano, que había consagrado todas sus actividades a los dioses, se veía, en cada instante de su vida, compelido a ponerse bien con ellos antes de decidirse a una

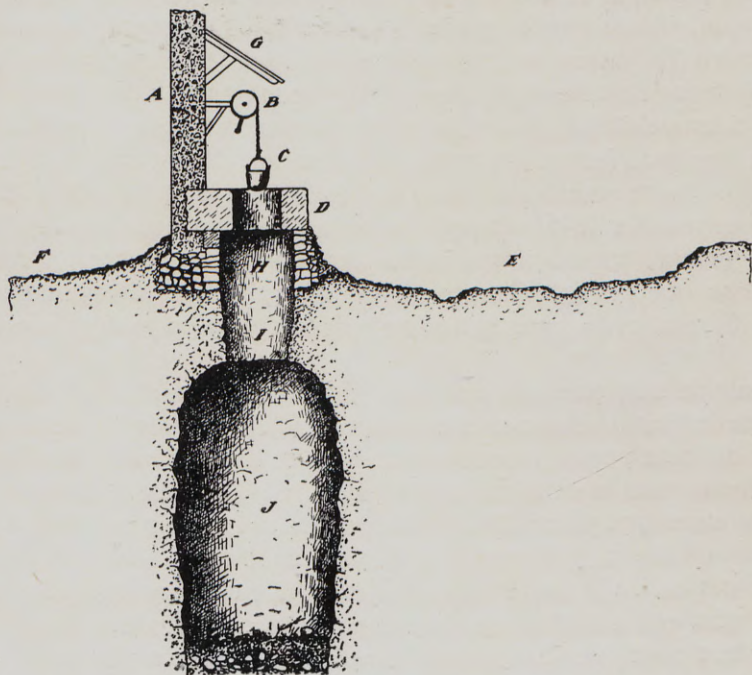


Fig. XIV.—Sección del *puteus* y reconstitución hipotética del mismo. A. Muro de la villa. B. *Sucula*. C. *Cadus*. D. Brocal del pozo (fig. XVII). E. Camino del Aljup de San Vicent. F. Campo actual.

empresa, y hasta tal punto era minucioso su formulismo, que era de un alto interés para él, saber a qué dios tenía que dirigirse, para que no resultase inútil y aún contraproducente, su dedicación y su sacrificio (6) y en un Olimpo tan poblado como el suyo, se corría el riesgo continuamente, de equivocarse; por eso dice Varron que es tan necesario saber qué dios podrá venir en nuestra ayuda, como conocer dónde viven el panadero y el carpintero.

Para satisfacer sus deseos y llenar sus necesidades, prometía dedicar a sus dioses no sólo sacrificios y hecatombes, sino estelas y estatuas, capillas y templos, y por eso iba poblando poco a poco las casas y los campos, las ciudades y los caminos.

Hecha esta somera descripción, bosquejado este cuadro, comprenderemos mejor la probabilidad de que, el *suggestus*, se trate de un lugar consagrado a las divinidades, si consideramos que al S. W. del peralte (fig. X), según hemos dicho, hay un muro FG,

indudablemente el exterior del edificio, el cual hace muy verosímil que, el camino actual que va a Náquera, ya existiese en aquella época, y tiende a comprobar esto el que, a la orilla del mismo, en término de Foyos, partida del *Pla*, hubo también otra *villa* romana (*), y como nada de extraño tendría que el otro camino, el del *Aljup de San Vicent*, también existiese, por cuanto a su orilla quedan los restos de un *puteus* (figuras VIII, H y XIV) cuya posición, según veremos después, es ya por sí una prueba de la existencia de dicha *vía*, hay que llegar a la conclusión de que nos encontramos, seguramente, ante un *compitum* con su *lararium* para cobijar los *lares compitales*, donde los viajeros y habitantes de la *villa* y sus alrededores, celebrarían sus sacrificios y expondrían sus ofrendas y peticiones a las divinidades; templo erigido con toda seguridad por la piedad del mismo dueño de la hacienda, formando parte de la misma, en el punto más principal de ella y bien visible para todo viajero y vecino que pasase, con objeto de que, cómodamente, pudiese saludar a los dioses de las encrucijadas.

Albert Grenier (7), en su artículo sobre las *villae* romanas, cita la granja de *P. Fannius Synistor* hallada entre Pompeya y Boscoreale, a la cual se entra por una escalinata de cinco peldaños, con columnata, formando un gran vestíbulo con tres accesos, a cuya izquierda (entrando) existe un *lararium*. Algo parecido debió ocurrir en la que nos ocupa, pero su entrada debió ser todavía más apropiada a las reglas que presidían la construcción de los templos, por cuanto se nota que, en aquella, la elevación, que era menor, estaba impuesta en cierto modo, al parecer, por el relieve del terreno, mientras que en ésta, hemos dicho que era verdaderamente una plataforma artificial (fig. XI), sin duda construída exclusivamente para *podium*, de éste, a modo de *templum*.

Una disposición muy parecida a la que tendría este peralte del *Pouaig*, la tenemos en el templo de la Fortuna Augusta de Pompeya (8), en donde la escalera del *podium* (fig. XV) está dividida por un rellano *A*, en el cual hay un altar *B*. Por delante de éste, es por donde pasa la verja de hierro que cierra el edificio. La disposición de las escaleras es la siguiente: para subir al primer rellano hay una escalinata a cada lado, y entre ambas está el ara, y detrás de ésta, para subir al *podium*, hay otra central que ocupa todo el ancho, de la cual se accede al vestíbulo columnario, y de éste a la *naos* *D*, en cuyo fondo, en un ábside, se halla el pedestal de la diosa.

No obstante, nuestro *podium*, no se acopla exactamente a éste. En la figura XVI he intentado reconstituir la planta del *suggestus*, según los datos que he podido recoger *in situ*. En ella, *A* representa el mosaico (fig. II); *p. p'*, las puertas que accedían al mismo, siendo *p* la central a la cenefa de grecas y *p'* la del pie o base de las muros; *B* es el *opus spicatum* de la plataforma superior; *C* el de la inferior; *D* el fragmento de muro *D*, de la figura X; *FG* el mismo muro de la dicha figura, e igualmente el *HI*; *K* representa el *ara* y *L* el *lararium*; siendo *M. M'* dos supuestas puertas de entrada a los departamentos interiores.

El muro *Fa* (fig. XVI) se ha supuesto prolongado en la dirección del *FG* y el *D* en la dirección *b*. La existencia del muro *HI*, impide que la escalera que comunica la plataforma *C* con el vestíbulo *B*, sea corrida, como en la figura XV, por lo tanto,

(*) Saliendo de Moncada por el camino de Sagunto, al llegar al camino *Naquerano* y dirigirnos hacia Vinalesa, a cosa de medio kilómetro a la izquierda del camino, hay un huerto de albaricoqueros, plantando el cual, fueron encontradas ánforas y tinajas, de las que, algunos, aunque escasos restos, quedan en los ribazos.

parece natural que, en nuestro *podium*, estuviese dividida en dos, por una especie de rellano, en donde estuviese el altar *K* (fig. XVI).

La anchura *Hh* de la escalera no puede ser mayor, porque lo impide el resto *HI* de

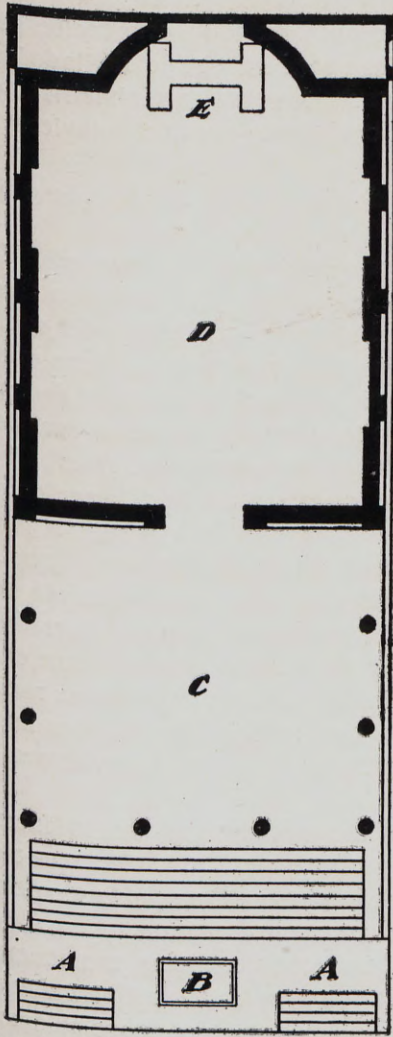


Fig. XV. —Planta del templo de la Fortuna Augusta de Pompeya.

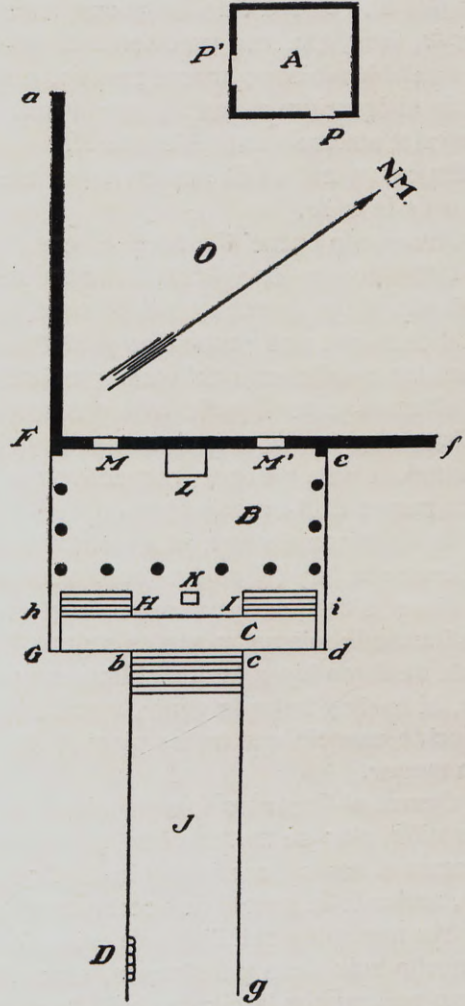


Fig. XVI. —Reconstitución hipotética del *podium*.

muro existente, ni sería probablemente menor, porque la distancia *Gb* del muro *FG* al *Db*, determinada por el resto *D* (fig. X), parece exigirlo así.

El dicho muro *D*, más que esto, quizá fuera bordillo que determinase un andén que condujera al pie de la escalera central y suponiendo que éste no tuviera mayor anchura que la que determina lo que se conserva del repetido muro *HI*, daría la disposición *J* que represento en la figura XVI, disposición que parece insólita y que en realidad no parece frecuente; pero no fuera de uso, por cuanto, entre otras construcciones, existe en el templo de Zeus, del Santuario de Olympia (9) y en uno de los templos de Baalbek, Siria (10).

No es probable que no existiera la escalera *Hh*, porque en este caso habría que su-

poner sólo la *Ii*, lo que formaría algo raro y disimétrico, porque, téngase en cuenta que, las alas columnarias *ei* y *Fh*, debían de existir, sin que ninguna de ellas fuese muro cerrado, por cuanto de estarlo, una u otra ala, los *viatores* de uno u otro camino habrían de dejar de ver y de poder saludar a los lares, ya desde un cierto punto y sabemos que uno de los detalles que se tenía más en cuenta en toda orientación de los *templa*, *fana*, etc., era precisamente este: que pudiese ser bien visible de todo caminante, debiendo ser por este motivo, esta *aedes larum*, seguramente simétrica, ocupando el *lararium* el centro, por el mismo motivo, con objeto de que estuviese bien expuesto; teniendo ante sí el ara *K*.

En este caso, es de suponer que existirían las dos puertas *M*, *M'* de acceso al interior de la *villa*.

Otro punto esencial a tener en cuenta, es la composición de la escalera. Vitruvio (11) dice que los peldaños habían de estar en número impar con objeto de que, poniendo el pie derecho en el primero, se pusiera el mismo pie en la cima del *podium*. En el caso que nos ocupa, los peldaños estarían en dos grupos impares para que llenasen las condiciones del ritual y no se pusiese el pie izquierdo en ninguna de las dos plataformas y, por las dimensiones aproximadas de los desniveles, parece ser que los peldaños habían de ser, cinco arriba y siete bajo, dando una elevación de unos 20 centímetros, o siete y nueve, respectivamente, en cuyo caso, la altura del escalón sería poco mayor de 14 centímetros.

No debemos olvidar, ya que tratamos de la escalera, el suplemento de *opus barbaricum* que hay (*) encima del *spicatum*. Al ponerlo, no lo harían solamente sobre los pisos, sino que, igualmente, lo efectuarían en los peldaños, para que la gradación continuase la misma, y aún es seguro que ocurriría lo inverso, es decir, que el desgaste de éstos fuese lo que obligase a poner semejante enducido, porque es racional que, al subir y bajar la gente, ataca a los peldaños con más intensidad y en un más reducido espacio que en los pisos, y por esto en aquéllos el desgaste es siempre mucho mayor.

Ocurre al llegar aquí, pensar que, tamaño vestíbulo monumental, no lo fuera de una *villa*, sino de un *templum*, y que en vez de preceder a aquélla, lo efectuase a éste, estando el *naos* a continuación en *O* y el dios, quizá entonces Baco, al fondo del mismo, teniendo la puerta de acceso en el punto *L* del supuesto *lararium*.

Sin negar la posibilidad de esto, debo oponer que estos vestíbulos monumentales y mucho más ricos y fastuosos, eran frecuentes en los *praetoria* o *villae urbanae* y, como nos prueba la citada de P. Fannius Synistor, solíase en estos casos colocar una capillita dedicada a los lares, para que fuesen saludados por los entrantes y salientes, así como igualmente por los viandantes, y mucho más, cuando la *villa* estaba situada en la confluencia de los caminos, *compitum*, en donde no podían faltar los *lares compitales*.

Además, hemos dicho que, en término de Museros, partida de *La Cenia*, hay restos suficientes a comprobar una disposición parecida a ésta, y en el *Bordellet*, de Moncada, tengo motivos bastantes para sospechar que también existiese; ambas estaciones se encuentran al borde de caminos, no siendo lógico suponer que este territorio

(*) Hoy podemos decir *que había*, ya que, como hemos dicho, ha sido arrancado totalmente, quedando sólo como muestra, el de *La Cenia* de Museros y quizá por poco tiempo.

estuviese poblado de *templa* y desierto de *villae*, ya que los restos de edificación romana que se encuentran por aquí, parecen tener como dispositivo obligado, el *suggestus*.

Dejando sentado, como supuesto muy verosímil, que se trata de una *villa, urbana o rústica*, el lugar *N* debería probablemente ser ocupado por un *atrium*, teniendo entre éste y las puertas *M, M* habitaciones destinadas al *janitor* (portero) y otras, hacia *f* y quizá, en la parte del muro *Fa*, una *taberna* para surtir a los *viatores*, cosa frecuentísima en las *villae* y *mansiones* situadas a la orilla de los caminos frecuentados, y téngase presente que, estos dos conducían desde Valencia a Aragón por Náquera, Serra y Torres-Torres, el de la izquierda o muro *FG*, y el otro, que pasa por la orilla del pozo, también a Aragón por la *Calderona* (*); pero la *taberna*, caso de que existiese, cosa que yo doy como por descontada, era más probable que estuviese situada junto al *puteus* dicho, que estaría próximo a su puerta para el servicio público.

El mosaico *A* (figs. II y VII), ocuparía probablemente el fondo del *atrium*, en cuyo caso resultaría que la puerta de servicio *p* daría al mismo, y la principal *p'*, o de las musas, a un paso, lo que parece dar a entender, vista la principalidad que es de suponer que tendría este corredor hipotético, visto que se le prefiere al *atrium*, que daría acceso a algún peristilo situado hacia el N. W., caso corriente en las *villae* romanas de alguna importancia, sobre todo durante la época imperial.

Esta situación del recinto del mosaico, aumenta la probabilidad de que se trate de un *cubiculum*, quizá cámara nupcial (12), en cuyo caso, explicaría más satisfactoriamente la representación de las musas con objeto de que inspirasen dulces y poéticos ensueños que repercutiesen en la prole.

IV

EL «PUTEUS»

Al E. N. E. del *podium*, a la orilla del camino que, pasando junto a la *paret del Patriarca* va por el *barranquet de Cona* hacia el *aljub de San Vicent*, para, después de atravesar el camino viejo que de Sagunto conduce a Liria, pasando por Bétera, seguir hacia la *Calderona*, hay una especie de pozo llamado por el pueblo *pou, pouaig* o *pouacho*, y que, hemos dicho, que da nombre a la partida, que linda hacia el N. E. con el término de Museros, hacia el W. con la de la *Contienda* y hacia el S. con la de *Aldinsa*.

Este supuesto pozo sobresale del suelo (fig. XVII) por una gran losa de $142 \times 133 \times 52$ centímetros con un agujero de 59. Es de piedra caliza y se ve groseramente desbastada por sus dos caras y en tres cantos, estando el cuarto completamente en bruto, lo

(*) La sierra *Calderona* está situada al N. del valle valenciano, pasado el barranco del Puig y Puzol. Existe un adagio en nuestra tierra: *jaixó 's la Calderona!*, que se refiere a ésta y que indica que, aquí, eran desvalijados los viajeros por las cuadrillas de bandidos que infestaban estos alrededores, lo que demuestra también lo frecuentados que eran estos caminos desde antiguo. Al paso de *La Calderona* afluyen varias comunicaciones desde distintos puntos, y una de ellas, y no la menos concurrida, era la que nos ocupa.

que significa que estuvo empotrado en alguna pared. Está un poco desplazado de su sitio, pero encima del pozo, y se puede calcular que, aproximadamente, sobresaldría del suelo unos 90 centímetros. El pozo, empezando su descripción por la parte superior, en un principio, está formado por gruesos cantos rodados de arenisca roja; de conglomerado natural, muy abundante en el subsuelo de estos alrededores, proceden-



Fig. XVII — Vista del brocal del pozo.

te del antiguo lecho del barranco; de trozos de *dolium*, un sillarejo de caliza, desbastado, puesto allí nada más que para que sirva de relleno, procedente, sin duda, de otra construcción anterior, y hasta algunos ladrillos que parecen más modernos, y que si lo fueran, que es muy dudoso, demostrarían en todo caso que siguió utilizándose el pozo en tiempos posteriores hasta que, cegado poco a poco por los materiales que tiraban y caían, y no habiendo quien tuviese particular interés en limpiarlo, quedaría inservible.

El cuello del pozo (fig. XIV) es de un diámetro, más o menos de 95 centímetros (*) y, hasta unos 70, obrado, en cuyo punto, ya el terreno desnudo, empieza a estrecharse hasta unos 80 centímetros de diámetro, desde donde comienza a ensancharse de nuevo hasta llegar a una anchura aproximada de dos metros, de manera muy irregular. La altura total viene a ser de unos 5,60 metros, actualmente, pues el fondo está lleno de escombros, desde no sabemos qué profundidad.

La forma de esta cavidad, que recuerda la del *dolium*, no determina por sí el objeto a que fué destinado, pues, tanto los silos para guardar grano se construían de forma parecida, como algunos *putei* para sacar agua.

Pudiera, por lo tanto, haber servido de granero, pero parece oponerse a ello el pensar que, quizá, en este caso, no hubiera estado sólo; el que, casi siempre, se em-

(*) Todas las dimensiones que figuran en este artículo, están dadas con la aproximación que permite el estado de las ruinas.

pleaba el *dolium* mismo para ello, y sobre todo, el que sus paredes desnudas, sin enlucido alguno, son demasiado permeables a la humedad y a los bichos granívoros, para haber sido destinado a semejante uso. Se ponía demasiado cuidado en la construcción de los depósitos de granos para que éste lo sea, pues los pisos y paredes se hacían de *opus signinum* y hasta algunos, como Caton, aconsejaban un enducido de orujo y paja (13) del que veremos algo parecido en el *lacus*.

Como cisterna no creo, que haya de pensarse que pudiera haber sido empleada, pues además de su escasa capacidad, las aguas hubieran sido absorbidas por el terreno. Más probable es que haya sido un *puteus* y que el pueblo tenga razón al asignarle tal destino. El canto del brocal monolítico, que hemos dicho que estaba en bruto, estaría empotrado en un frontis *A*, como se ve en la figura XIV, con un tejadillo *G*, quizá a cubierta del cual estaría la *súcula B* (tambor o polea) en donde se arrollase la cuerda, a cuyo extremo se sujetaría el *cadus C*; porque no es probable que la pared *A* fuese soporte de un *tolleno* (14) (palanca sostenida en su centro por un punto basculante, a un extremo de la cual se sujetaba el pozal con la cuerda y al otro un contrapeso) en el que se balancease el *cadus* o *situla C*; por la poca distancia que había de haber entre dicho frontis y el centro del pozo, por lo que, la palanca, había de resultar escasa para la profundidad del mismo.

Como por estos alrededores pasaba un antiguo acueducto (fig. VIII, *cDd*), pensé en un principio que este pozo pudiera ser un respiradero del mismo; pero luego adquirí el convencimiento de que el canal pasaba más hacia el N. W., y aunque no impedía esto que el pozo tomase agua del mismo, por un canalillo, no me parece probable que sea así, porque no se ve en las paredes señal ninguno de bocamina y queda todavía demasiada profundidad de pozo, para que no se viese.

La situación del pozo, a la orilla del camino *E*, y la existencia del canto en bruto del brocal, opuesto a dicha vía, aunque bien pudiera haber sido rodado, hacen casi seguro que, el *puteus*, estuviese al servicio de los *viatores* y que estaría empotrado en la pared misma de la *villa*, seguramente a la puerta de una *taberna vinaria*, puesta allí por el *dóminus* y servida por un *tabernarius* esclavo, destinado a tal oficio.

Una limpieza del *puteus* nos pondría fuera de dudas en muchos puntos y nos reservaría tal vez, alguna grata sorpresa. La cantidad de escombros del fondo debe de ser mucha por cuanto hacia el E., a no mucha distancia, en punto más hondo que el en que este pozo está situado existe otro, de bastante más profundidad, que, sin embargo, no ha alcanzado todavía el nivel hidrostático.

Según parece, el dueño del terreno en donde está emplazado el *Pouaig* es D. Juan Lizandra, persona a quien no conozco, pero de la que tengo entendido que es cultísima y, por si llega a su conocimiento este escrito, deseo rogarle que, si le es posible distraer su atención de sus naturales ocupaciones, dedique un poco de tiempo y dinero a poner este pozo, cuando menos, en condiciones de utilización, con lo cual quedaría un recuerdo en activo de la *villa* que fué y, al propio tiempo que ganaría con esto la cultura, sería agradecido por los sedientos viajeros.

V

EL «LACUS»

A poco más de 100 ms. al N. N. W. del *puteus* se encuentra una balsa que, en mi última visita, encontré en vías de desaparición (fig. XVIII). Sin duda, el dueño se ha cansado de tenerla en su campo e intenta hacerla desaparecer, sin más motivo, segu-



Fig. XVIII.—Vista del *lacus* en vías de destrucción.

ramente, si no busca tesoros bajo de las ruinas, que el de estorbarle las cosas antiguas; por cuanto se halla situada en un antiguo algarrobal, al que creo que poco mal puede hacer; a menos que no quisiera convertir aquello en regadío, cosa que parece hoy un poco remota.

Esta balsa (fig. XIX) tiene unos 8,50 metros de S. E. a N. W. y 7,50 en sentido perpendicular, teniendo un canalillo de 36 centímetros de luz, en dirección aproximada N. N. E., S. S. W., en el lado N. E.

Las paredes de la balsa son de 46 centímetros de espesor y están formadas por un hormigón de cantos de caliza y cal con gravas, enlucido con una argamasa de cal y gravillas sin nada de cerámica molida, lo que parece raro en una construcción hidráulica, pero en cambio tiene una mezcla de cenizas, de las que se destacan algunos carbones, igual que en la obra de un piso, quizá destinado a depósito de agua, en las ruinas hispano-romanas del *Bordellet* de Moncada; conglomerado sin duda con aceite, para hacerlo impermeable, según aconsejaban los tratadistas romanos. La profundidad de este receptáculo no he tenido ocasión de averiguarla.

Esta *colymbethra* o *lacus* quizá fuese destinada a piscina y tal vez para bañarse, donde se cebarían los peces que más tarde habían de nutrir la mesa del señor de la

villa; pero principalmente serviría como *castellum* o punto regulador de las aguas para el riego que recibía de un acueducto *cDd* (fig. VIII) que pasaba por el N. y cuyos restos *D*, se ven en el margen derecho del barranco de *Carraixet*, frente a la casa llamada del *Negre de Valerot*, al N. E. de la Masía de Moróder, desde cuyo punto se

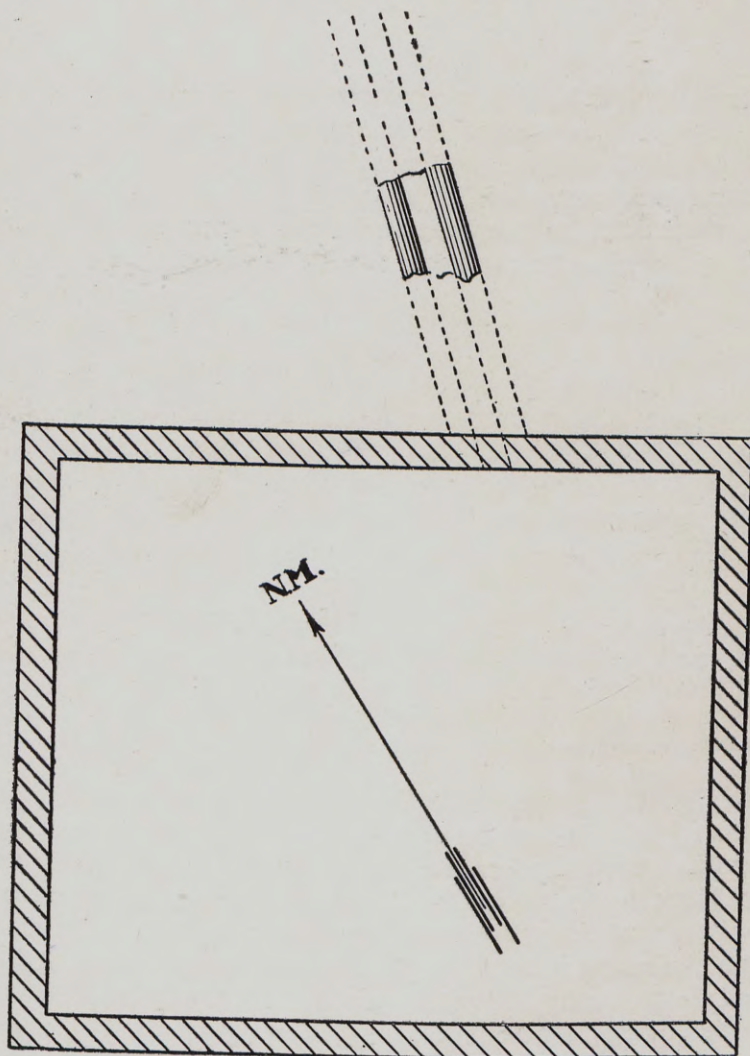


Fig. XIX. - Croquis del lacus.

dirigía por estos lugares y por el N. W. de la *paret del Patriarca*, a atravesar el *barranquet de Cona*, con dirección a *La Cenia* de Museros, repetidamente citada, en donde hemos dicho que hay otra estación arqueológica, parecida a ésta, con su *lacus*, al que alimentaba.

Esto viene a demostrar que estas *villae*, disponiendo de riego por dicha canalización, tendrían sus jardines exuberantes y sus huertas, cosa que hoy parece punto menos que imposible en estos secanos, tan sedientos bajo el sol implacable y tan alejados del riego de Moncada, que es actualmente el más cercano, fluvial.

VI

LA PARET DEL PATRIARCA

Siguiendo hacia el N. el camino, a cuya orilla está el *puteus*, que es el del *aljup de San Vicent*, se llega a poco a una nueva bifurcación, en el punto donde se hallan situadas las ruinas del *Mas del Guano*, casa así llamada porque se empleaba para transformar en abonos la carroña de los animales llegados a su fin.

Siguiendo hacia el N. E., a los pocos pasos nos encontramos con una larga pared (fig. VIII *KL*) que bordea el camino por el S. E., de dimensiones casi uniformes en

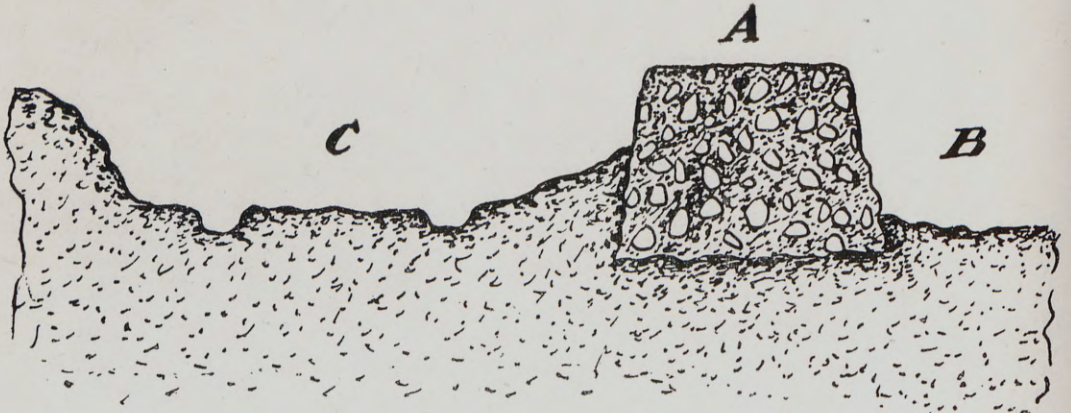


Fig. XX.—Sección de la pared llamada del Patriarca. A. Muro. B. Campo. C. Camino del aljup de San Vicent.

toda su longitud (fig. XX), gruesa de 106 centímetros en la cúspide y unos 30 todavía más en la base, que sobresale del suelo por la parte del camino, más o menos, unos 40 centímetros y aproximadamente 80 por el lado opuesto, que da a un campo de algarrobos, una hilera de los cuales (fig. XXI) está plantada junto al muro mismo, habiendo algunos cuyas raíces han logrado levantarlo rompiéndolo, quedando, en parte, los cimientos al aire. En general, el piso del costado S. E. (fig. XX, *B*) está más bajo que parte de la fundación de la dicha pared. Su longitud es de unos 250 metros, en dos direcciones, que forman un ángulo muy abierto (fig. VIII, *KL*), cuyo vértice está al N. W., siguiendo, el primer tramo, del S. S. W. al N. N. E., estando el segundo un poco más inclinado hacia el E. El extremo S. S. W. *K*. del muro está deshecho, y como si todavía continuase en esta dirección, cosa que no se comprueba; también en el extremo N. E. está roto, pero aquí existe la particularidad de que la pared termina por arriba bombeada (fig. XXII), en un pequeño trecho, contrastando con todo el resto, que es plano por arriba, como lo indica la figura XX, no quedando la duda de que hubiese podido ser desmochada posteriormente, porque está enlucida toda ella.

Esta obra está formada por un hormigón de cantos de caliza y rodados, con cal y gravas, estando refinado por las tres caras, sin que llegue a tener capa expofesa de enlucido. No se ven trazas de cerámica molida; pero examinando atentamente, se notan algunos empotramientos de trozos de grandes *dolia* y otros restos cerámicos

romanos; pero también se ven otros fragmentos que dan la sensación de ser más modernos, aunque en realidad no lo sean.

A unos 100 metros del extremo N. E. del muro hay un pilón *M* (fig. VIII) que divide



Fig. XXI.—Vista de la *paret del Patriarca* por la parte del camino del *aljup de San Vicent*.

los términos de Moncada y Museros y, un poco más allá, está el cauce *dp* del *barranquet de Cona*, ya en el *ager* de esta última población, barranco que, al propio tiempo,

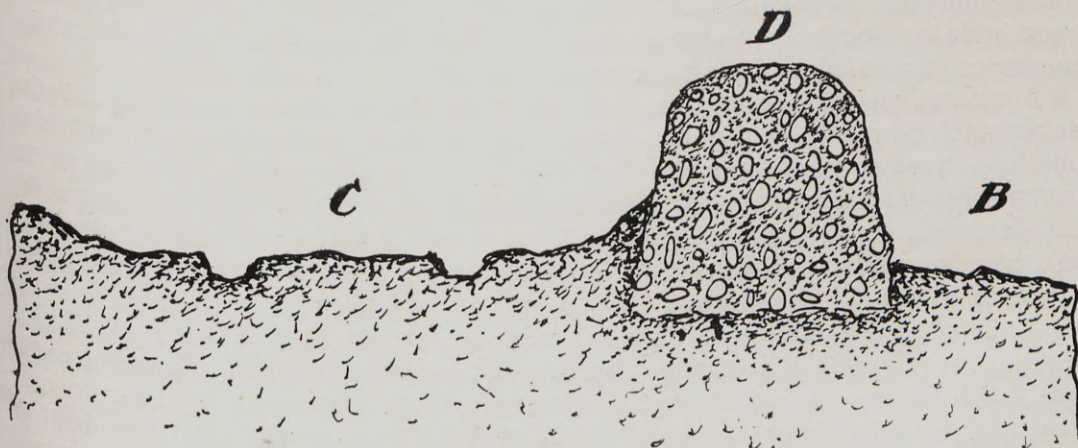


Fig. XXII.—Extremo NE. de la *paret del patriarca*.

sirve de camino, donde confluyen los del *aljup de San Vicent* y el de la loma de Foyos *mk*.

Contemplando este enorme muro, nos quedamos perplejos, porque no parece fácil acertar el destino del mismo. Su proximidad al *Pouaig* hace sospechar su contemporaneidad con el mismo, idea que refuerza el verlo cortado, mejor dicho, roto por va-

rios sitios con objeto de dejar paso a las aguas, lo que demuestra que, modernamente, no sólo no es necesario ni se comprende su necesidad, sino que estorba y que, en vez de haberlo seccionado por varios sitios, mejor se le hubiera hecho desaparecer, si no fuera por lo costoso de la empresa.

Meditando que Varron (15) dice que, en su época, los jardines y prados estaban enteramente cerrados, sobre todo a lo largo de los caminos y cursos de agua, y que en España solían hacerlo con una especie de hormigón, ocurre pensar que nos encontramos ante una cerca, no siendo óbice para ello el que este muro sea tan bajo ya que, corrientemente, vemos muchas haciendas cercadas, en las que no son muy elevados sus linderos, y quizá a la robusta construcción del muro contribuyese alguna disputa sobre límites habida entre propietarios, como parece estarlo proclamando el nombre *Contienda*, de la partida que con este muro linda (véase fig. VIII); pero he recorrido todos aquellos lugares diferentes veces, no hallando otro resto que un lienzo de pared *F*, de factura parecida, pero sin relación de continuidad, en el camino *hFn*, de *La Marquesa*, a la parte del *Pouaig*, adosado a un campo y ejerciendo el oficio de muro de contención del terreno, ya que el camino está muy hondo y las aguas convertirían pronto en torrenteras los viñedos, si no existiese.

La obra es de cal y canto con gravilla, de técnica parecida a la *paret del Patriarca*. También está exento de cerámica molida y he visto empotrado en la obra un fragmento de *dolium*. Tiene en su extremo una garganta para desagüe, con unas losas al pie, formando dos peldaños, para recibir el choque de la cascada de agua en las grandes lluvias, que convierten estos caminos en barrancos, que vierten en el de *Carraixet*, que aquí todavía se llama de Bétera y aún de Olocau.

Examinando el mortero, se nota algo más pobre de cal que el que ordinariamente tenemos costumbre de ver en las obras romanas; mas esto no es suficiente para negar que esta lo sea, como tampoco lo es para afirmarlo la presencia del *opus doliare* en el conglomerado, ya que todas las obras de estos alrededores, posteriores a la destrucción de la estación arqueológica del *Pouaig*, pudieran contener restos de estos, aunque en la realidad no suele ocurrir así.

A cuantos conocedores de esta obra, prácticos del país, he preguntado, he hallado de acuerdo en apellidarla de antigua, pero hay que tener en cuenta que la gente del pueblo no tiene noción de la relatividad de lo antiguo y no podemos apoyarnos en su testimonio; pero basta para el caso saber, desde luego, que este muro del camino de *La Marquesa*, no es de ahora, ciertamente, para que nuestras sospechas lo eleven a la contemporaneidad del llamado *del Patriarca*, ya que su técnica es, con poca diferencia, si la hay, la misma.

Pudiera, pues, el *KL*, servir en su día para desviar las aguas hacia el S. W. del *Pouaig*, como parece demostrarlo el otro muro *F*, con objeto quizá de rellenar los campos que dejaran vacíos los alfareros de aquellos tiempos, si ya entonces hacían lo que hoy, que van quitando hasta gran profundidad la tierra de estos campos, con destino a los ladrillares de Alfara; pero a esta concepción, como a la de que sea *sepimentum* del jardín de la *villa* que, en parte, estudiamos, se opone un más detenido examen del relieve del terreno que nos ocupa.

Las ruinas del *Pouaig* ocupan el final de un altozano *Q*, que es como el límite Sur de la loma *P*, de la *Lleona*. Desde este punto hacia el barranco de *Carraixet*, el terreno desciende y desciende también hacia el N. E., o sea hacia la *paret del Patriarca* *K L*, volviendo a ascender nuevamente al extremo *L* de ésta, al entrar por *M* en el

término de Museros, en donde vuelve a descender el terreno para verter las aguas en el *barranquet de Cona*. Por lo tanto, esta pared viene a cortar una especie de cañada *qr*, hoy casi plana, que desde el N. W., más o menos, se dirige al S. E., torciendo hacia el S., casi al pie de la loma *NN* de Foyos, para verter las aguas en el barranco de *Carraixet*.

Entre la partida del *Pou* o *Pouaig*, dicho barranco, la loma de Foyos y el término de Museros, hay una hondonada que pertenece a la partida de *Aldinsa*, al parecer, que es un *aiguamoll* (alguazal) en los años lluviosos, y esta parte más honda viene a ser el final de la cañada *qr* dicha, cortada por la *paret KL*.

Ahora bien: que el muro que nos ocupa contenía las aguas, lo demuestra la detenida inspección del terreno y los cortes o rotos hechos modernamente; que no podía desviarlas hacia el *barranquet de Cona* se ve porque el suelo se eleva hacia el N. E. *L*, de la *paret* que está cerca del final Norte de la loma de Foyos; que no podía desviarla hacia el S. W. *K*, se nota cuando se examina bien que, el mismo *Pouaig* es una barrera que impide la salida de las aguas por este lado; llegando, por lo tanto, ante estos datos, a la consecuencia de que las aguas quedaban embalsadas ante esta muralla, seguramente para sanear los terrenos de abajo y evitar los *aiguamolls*, pues serían destinadas dichas tierras a cultivos hortícolas, por los habitantes de la *villa*, valiéndose del riego del acueducto, que hemos dicho más arriba que, en aquella época, pasaba por el septentrión, y que serviría al propio tiempo, en casos de lluvia, de *escorredor* a las aguas deslizadas de *La Lleona* y *La Contienda* (*), contenidas por la repetida *paret del Patriarca*, por medio de la cual lograron, evidentemente, sanear unos terrenos lagunosos e insalubres, de naturaleza parecida a los de la parte opuesta y fronteriza del barranco de Bétera, que se designan, hoy todavía, con el significativo nombre de *Marchales*; pero cuyo significado ignora el pueblo y no es extraño, porque hoy están convertidos en hermosos naranjales todos estos campos de la derecha del barranco.

Hoy no se ve la necesidad de semejante muro, como lo demuestran los cortes efectuados modernamente en el mismo, para dejar paso libre a las aguas que estancaba, porque sólo en los años de grandes lluvias se notan los terrenos aguanosos, y aun por poco tiempo; hoy son todo secanos; desaparecido hace tantos siglos el acueducto, ya nadie ni sospecha siquiera que aquellos terrenos fueran un tiempo riego del Turia y fueran ricos y floridos vergeles, encanto de más de una dama romana.

Pero en tiempos de Roma sí que hubo verdadera necesidad de tal obra; el cauce del barranco de *Carraixet* estaba unos dos metros más elevado que en la actualidad, como lo demuestran, no sólo la ablación producida por las aguas en el cauce antiguo, sino los restos del acueducto que hemos citado antes (fig. VIII, *D*) como existente al N. E. de la Masía de Moróder, en donde se echa de ver que, el nivel contemporá-

(*) Seguramente que la palabra *Contienda*, aplicada a una partida de terreno, se refiere a los lindes discordes de términos municipales, porque estos nombres se encuentran siempre, por lo menos los que yo he tenido ocasión de comprobar, en los límites de dichos términos, como ocurre con éste. La contienda o discordia de los municipios sobre sus colinderos, seguramente que es antigua; lo que puede ocurrir, y en efecto ocurre, es que, en algunos casos, en las modernas operaciones geodésicas para el deslinde de los términos municipales, haya desaparecido la disparidad y perdido el origen de la palabra, al paso que en otros se haya reproducido y aun recrudescido la cuestión, cosa que también he tenido ocasión de comprobar.

neo del cauce, eran las orillas de dicho acueducto, que pasaba el barranco a ras de su lecho, como ocurre actualmente, por ejemplo, con la acequia de Sagunto a su paso por el Palancia (fig. XXIII).

Esta mayor elevación del cauce, hacía más lenta y difícil la desecación de la hoya de la partida de *Aldinsa*, hasta el punto de que no se viese nunca seca, como le pasaría también a la que, hemos dicho antes, que se llamaba *Marchales* y quizá la que



Fig. XXIII.—Acequia de Sagunto a su paso a nivel por el Palancia, cerca del lavadero.

nos ocupa también se llamase así, porque son continuación una de otra, a ambos lados del barranco; y la necesidad de saneamiento y utilización agrícola, así como la proximidad de la vivienda y la ocasión de tener el desagüe por el precitado acueducto, no cabe duda que hicieron concebir la construcción del colosal muro que, no sabemos por qué, andando el tiempo, tomó el nombre del *Patriarca*, tal vez por el Beato Juan de Ribera, el cual estamos convencidos que, si lo vió, lo encontró ya viejísimo y quizá con los cortes hechos, como no fuese él quien ordenase su práctica porque encharcase las aguas, desaparecido ya el acueducto que las escurriese, perjudicando el camino que pasa por su lado y convirtiéndolo en intransitable durante algunas épocas, con lo cual, el daño de abajo quedase trasladado arriba, siendo así que, ya entonces, como hoy, ningún papel útil desempeñase; porque el cauce del barranco debe hacer ya muchos siglos que bajó de nivel y con ello, facilitando el escurrimiento de las aguas, desapareció la perdurabilidad de los *aiguamolls de Aldinsa* y *Marchales*, causa de la construcción, a mi parecer, de la *paret del Patriarca*.

VII

OTROS RESTOS ARQUEOLÓGICOS

Aparte del mosaico (figs. II y VII), del *podium* (fig. IX) con lo que queda de muros y *opus spicatum*, el *puteus* (figs. XIV y XVII), el *lacus* (fig. XVIII), en vías de desaparecer, y la llamada *paret del Patriarca* (figs. VIII, KL, XX, XXI y XXII), pocos son los restos, y estos de escaso valor, que aparecen en la superficie y lo escasamente excavado; solamente la cerámica fragmentada, sobre todo la procedente de tejas, ladrillos y tinajas, está en relativa abundancia.

Un guarda de campo nos dijo que hacía muchos años que unos señores habían excavado allí y que se llevaron unos cántaros (¿ánforas?) y piedras (¿lápidas?), pero nada de cierto hemos podido averiguar sobre esto, ni lo hemos visto publicado, ni nos atrevemos a asegurar tampoco que sea completamente fantástica la noticia.

De monedas no tenemos indicios, y de otros objetos de metal, sólo un pedazo de plomo con una marca casi ilegible, repetida, lo que parecía probar, según la respetable opinión del competente arqueólogo Sr. Almarche Vázquez, que había servido para ensayo de algún sello; un asa de bronce y media rodelita del mismo metal, de un diámetro de unos 50 milímetros y espesor menor de 2, con un dibujo geométrico, todo ello desaparecido.

De restos pétreos, además de los citados del muro de la figura VIII, KL, D de la X y el brocal del pozo (fig. XVII), se encuentran fragmentos informes de blanquísimo mármol estatuario. De un fragmento de canto rodado de rodeno rojo, de un diámetro quizá de 15 centímetros, tengo mis dudas; parece haber sido moledor de mano y tiene a manera de dos regatas radiformes que, si han sido hechas intencionadamente para dar más eficacia a la molienda, constituyen un caso notable.

En tiempos de Roma la molienda estaba ya adelantada, pues disponía de molinos mecánicos que movía a brazo, a fuerza animal y aún a hidráulica (16), pero esto no importa para que superviviesen los más rudimentarios molinos de mano, ordinariamente llamados *de chocolatero*, y los *mortaria*, pues actualmente todavía, en nuestras Riberas, vemos descortezar arroz por medio del mango de una azada y la parte inferior de un cántaro (los más refinados y progresivos suelen comprar un cacharro exprofeso, de alfarería) a pesar de disponer, por todas partes, de grandes y modernos molinos; pero es que, en todo tiempo, el progreso deja en pie pequeñas funciones que, rezagadas, perduran mucho, y por eso no ha de extrañar el hallazgo de piedras de molino, de mano, en estas estaciones.

Mis dudas no se refieren a que esto sea o no un moledor, porque poco interés arqueológico tiene el que deje de serlo o que lo sea; pero ya no ocurre lo mismo con las regatas que, en la época romana, eran ya bien conocidas y empleadas en las muelas. M. L. Lindet (17), cita un bajorrelieve del Museo Chiaramonti, en el cual se representa un molino romano, en cuya *meta* aparecen claramente las regatas en el sentido de la rotación, y algunas muelas galo-romanas del Museo de Saint Germain (18), con *rayonado* parecido al moderno; y es esto del más alto interés, por cuanto hay toda-

vía tratadistas en molinería que dan como bueno el que las regatas de las muelas se originan en el siglo XVIII.

Las de nuestro moledor son una rareza; pero no una imposibilidad su talla intencionada, porque bien pudiera habérseles ocurrido a los que las utilizasen, imitar lo que se hacía en los molinos mecánicos. No obstante, no hago más que apuntar la idea sin más pretensión, dejando que un examen más minucioso y otros hallazgos, confirmen o desestimen la suposición.

También se han encontrado varios fragmentos de sílex, del que abunda en las calizas de nuestro país; yo lo he encontrado en el *Puntal del Sapo*, frente a la fuente del *Llentiscle*, de Serra, y me dicen que también lo hay encima de la de *Deula*, de la misma población, y en otros muchos lugares.

Alguien apuntó la idea de un posible resto de anterior estación de la edad de piedra, y yo no lo creo verosímil. Nada se ha hallado más que acuse tal cosa, a pesar de que no hay gran fondo que excavar, pues la roca se halla en algunos sitios a la vista. Yo le doy otro origen más inmediato, y a mi parecer, más en consonancia con la realidad: el que haya servido, con un eslabón y apropiada yesca, para producir fuego.

Los antiguos, para obtenerlo, se valieron, entre otros procedimientos, de concentrar los rayos solares en un punto o frotar rápidamente dos maderas apropiadas, una más dura que la otra; pero esto, ya entre los romanos, hacía mucho tiempo que estaba relegado a las ceremonias religiosas y, en las familias, una vez al año para volver a obtener el fuego del hogar, se empleaba como ritual alguno de estos medios, con exclusión el pedernal y del eslabón, que era el corriente (19). No es, pues, extraño que estos sílex tengan este origen, porque realmente, los habitantes de esta villa hubieron de emplearlos como lo hacían los demás, y como cosa fácilmente obtenible, no lo tendrían tan escaso que haya sido extraordinario encontrar más de uno. Sin embargo, uno de ellos tiene aspecto opalino y hace sospechar hasta en un deshecho de *opus gemmarium*, ya que no puede ser fragmento de *gemma*, como se ve claramente; pero suponiéndolo procedente de la talla del camafeo, creo que hubiéramos hallado residuos en abundancia, porque no era probable, en este caso, que se tratase sólo de la fabricación de uno, sino del taller de un artífice grabador.

Otro de los orígenes de estos sílex, entre tantos posibles, puede ser la aplicación agrícola a los trillos, pues es sabido que, aun hoy todavía, se usa este procedimiento en gran parte de nuestra Península.

No quiero pasar en silencio el hallazgo de un fragmento de rodano, con un borde redondeado, parecido a un moledor, pero con un vidriado que varía desde el gris perla al verde esmeralda. Su aspecto parecía el de proceder de un moledor de mano; pero lo que llamaba la atención por lo inexplicable, de momento, era la irisación vidriada. Poco después, en la estación arqueológica hispano-romana del *Bordellet* de Moncada, encontré otro un poco mayor, pero de forma parecida y con parecido vidriado, y a continuación, un segundo en esta del *Pouaig*, pero amorfo; y algún tiempo después, el progenitor del que esto escribe, junto al abrevadero del barranco de *Ria*, en Serra, enfrente del molino (*exmolino*), halló un fragmento de rodano completamente informe, con la sobredicha vitrificación.

Consultado el caso con el sabio catedrático de Ciencias Naturales de esta Universidad, D. Francisco Beltrán, dictaminó que se trataba probablemente de un fenómeno natural, en unos casos, quizá debido a la caída del rayo, y en otros, causado por la

acción del calor desarrollado en los hornos de donde pudieran proceder estos rodenos. Poco tiempo después, el catedrático de Historia de esta Universidad, Sr. Marqués de Lozoya, entusiasta e infatigable investigador de nuestras cosas pasadas, en una de las excursiones del Laboratorio de Arqueología pudo comprobar lo dicho por el Dr. Beltrán, en las ruinas de un horno de cal en el Puig, con lo que evidentemente quedó descifrado el enigma que envolvían estas piedras, quedando sólo por averiguar qué es lo que hacían en estas estaciones del *Pouaig* y del *Bordellet*, sobre todo en la primera, en donde no se han visto trazas de horno.

De otros restos no sabemos sino que parece ser que exista otro mosaico *in situ*, hasta ahora inhumado.

VIII

MORFOLOGÍA CERÁMICA

Para su más fácil estudio agruparemos la cerámica según la índole del material, clasificándola en *barro de alfar* o *alfarería* y *vasa*.

El *barro de alfar* es el más basto y peor laborado, se presenta frecuentemente granujiento, con piedrecillas, ordinariamente de caliza, y siempre poco homogéneo. Su color es rojo como el de las arcillas ferruginosas de que suele estar hecho (20), pero también se presenta blanco, gris, amarillo, etc., según la composición, y sobre todo, las condiciones de la cocción.

Como los objetos fabricados con este material son más groseros, necesitan de una temperatura elevada, unos 100°, y suelen estar cocidos a fuego directo (21), pasando la llama a través de las piezas, con lo que resulta una textura bastante heterogénea, especialmente de color.

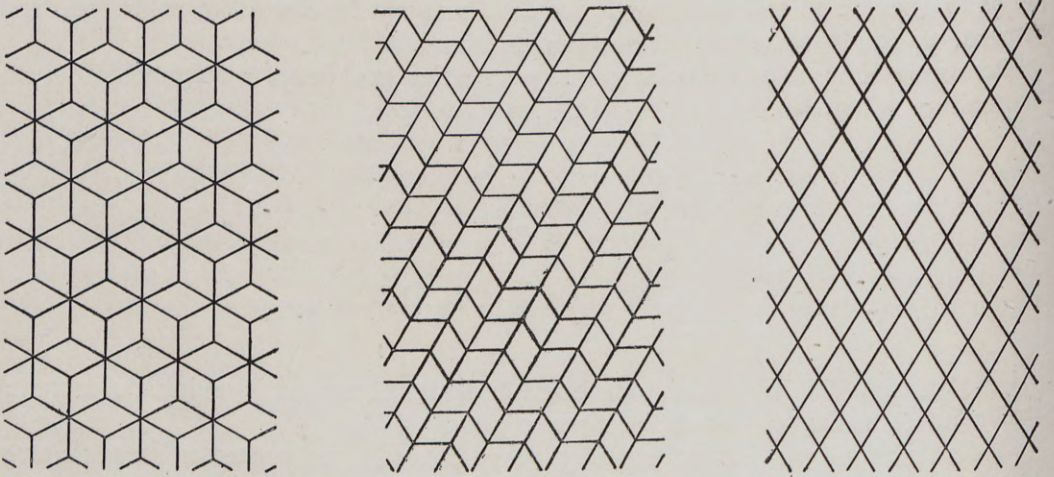
Seguramente que el ladrillo, y en general toda esta obra, debió estar cocido a más baja temperatura que la de los ladrillares de hoy, porque siendo de material de parecida y aun igual procedencia, se diferencia del actual por su mayor coloración, ordinariamente, y menor tersura de la superficie que se presenta por ello más porosa, por más que esto puede ser debido, en gran parte, a la erosión del medio, durante el transcurso de tan gran lapso de tiempo. Sorprende tanto esta diferencia, que cuando tiene la costumbre de haber contrastado estos barros durante largo tiempo, que cuando en las obras romanas aparecen fragmentos de ladrillos que han tenido una cocción apropiada y algo más cuidada su superficie, nos parecen modernos (*).

Con este barro eran ejecutadas las obras más ordinarias: *tegulae*, *imbrices*, *lateres*, de los que hay en esta estación variedad de tamaños, desde un ladrillo incompleto, de un espesor de 6 a 7 centímetros y más de 70 de lado (*), hasta los pequeños, de rectangulares, del *opus spicatum* y otros, aún más pequeños, de figura rómbica, de

(*) Así ocurre por ejemplo en la *paret del Patriarca*.

(*) H. Lamer (25) publica un grabado del Hipocausto de las termas de Timgad, en donde se puede ver que estos grandes ladrillos solían formar el piso cuyo inferior era calentado, descansando sobre cuatro pilares, a cada uno de los cuales concurrían cuatro de ellos.

tamaño variable, $120 \times 65 \times 32$, $110 \times 65 \times 21$ milímetros, etc., que demuestran la existencia de pisos como los de las figuras XXIV, XXV y XXVI (*). También era empleado este barro en la fabricación del *pondus*, del que aquí no hemos encontrado ningún ejemplar; en los *dolia*, *amphorae* y demás grandes vasos y en muchos objetos más, recibiendo esta obra frecuentemente, el nombre genérico de *opus doliare*,



Figs. XXIV, XXV y XXVI.—*Pavimenta testacea* con ladrillos rómbicos.

según Pottier (22). Las piezas R 87 A, 88 A, 166, 209 y 210, de la figura XXVII, aunque incluídas en los *vasa vulgares*, son de esta clase de alfarería.

La cerámica que denominamos *vasa*, es más o menos fina, pero siempre más que la anterior. Por su mayor delgadez y delicadeza está ya cocida a fuego relativamente indirecto, en hornos constituidos por dos cámaras, el hogar (*praefurnium*) y el laboratorio, donde se colocaban las piezas, comunicados ambos departamentos por una serie de agujeros cuadrangulares cuya técnica de construcción (23) (24) era parecida a los actuales de Manises.

En esta estación aparecen, en mayor o menor cantidad, nueve variedades de esta clase de cerámica, que nosotros denominamos, para distinguirla, de la siguiente forma: *vasa vulgares*, *iricolores*, *rubicunda*, *saguntina*, *pseudo-saguntina*, *hemi-saguntina*, *fusca*, *nigra* y *laevata nigra*.

Los *vasa vulgares* son de arcillas cribadas, exentas de piedrecitas y otros cuerpos extraños, y su textura es más homogénea y fina; pero según su proximidad al foco de calor, la acción de los humos y otras circunstancias técnicas, varía su color del blanquecino al rojo, al gris y al negro, estando frecuentemente en gradación de estos colores y aun simulando capas de barros distintos, que hacen creer a algunos en la superposición intencionada de materiales diversos, lo que no es así.

(*) En la estación arqueológica de *La Travessa* de Sollana, donde hay restos romanos, existen también algunos fragmentos de un pavimento como el de la figura XXIV. Son muy frecuentes estos pisos en las *villae* romanas, hasta el punto de ser rara la estación arqueológica de esta época, en la que no se encuentren, por lo regular abundantemente, estos ladrillos rómbicos.

Esta obra es frecuente y popular en estas estaciones hispano-romanas; pero así como en las ibéricas forma a menudo como el barro aristocrático, hallándose piezas

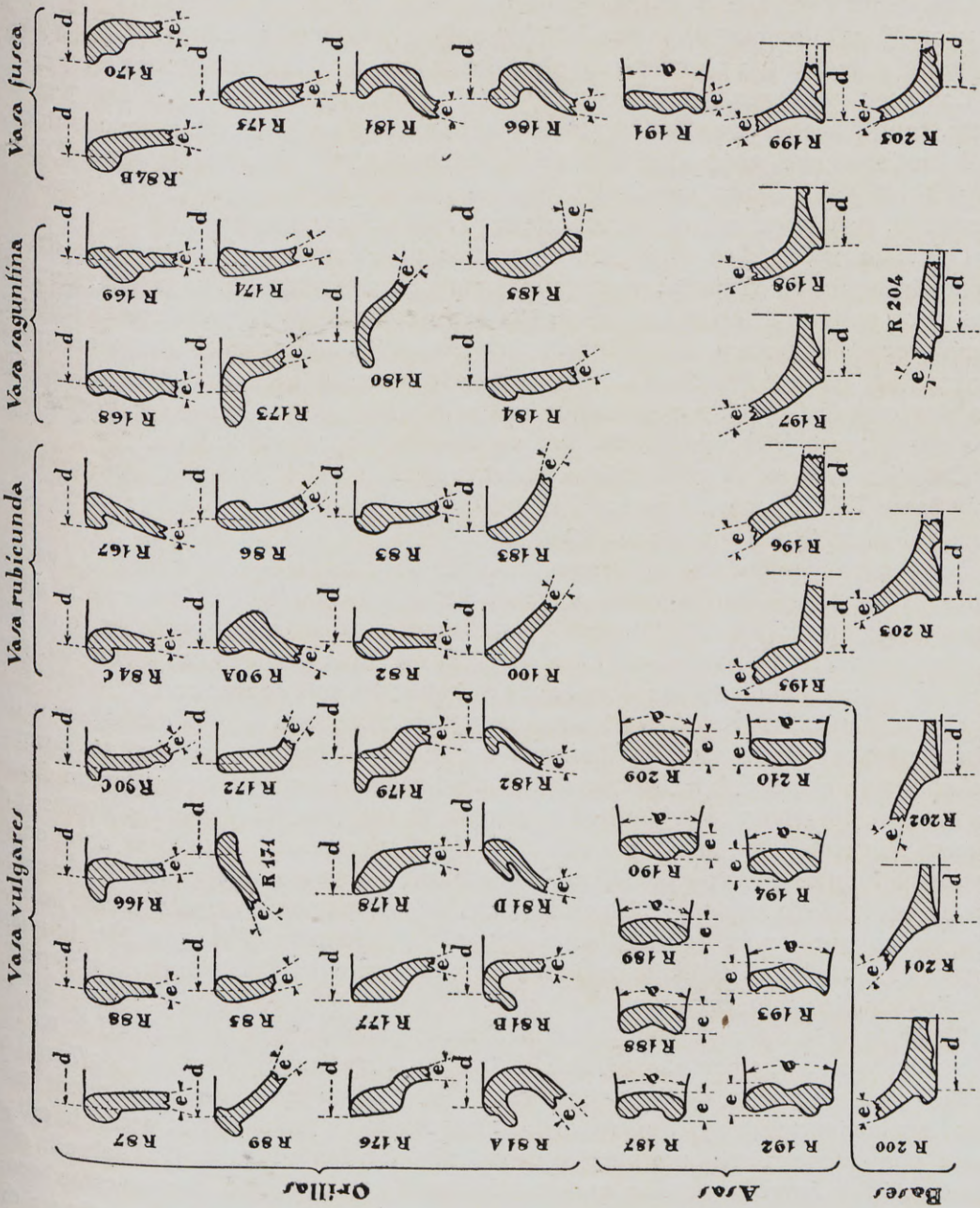


Fig. XXVII.—Morfología cerámica. Las letras indican: a, ancho; d, diámetro; e, espesor.

de una finura y delgadez sorprendentes, en éstas están reservados estos primores al barro rojo barnizado, llamado *sigillata* o *saguntino* y a otros; pero rara vez a éste. Se presenta aquí natural, poroso, sin pulimento, barniz ni pintura (algunas veces con zonas rojizas que recuerdan los adornos ibéricos, sobre todo en las formas *hipoides*, de que hablaremos después; pero en esta estación sólo se ha encontrado un

fragmento de esta variedad, el *R 81 B*, con una zona pintada y es la más abundante después de la *alfarería*, según puede notarse en la figura XXVII.

Uno de los tipos más frecuentes y que apenas se presenta si no en esta variedad de *vasa* (*) es el representado por *R 81 A* y *81 B*, al que hemos dado en llamar *hipoide*, por el parecido que algunas secciones tienen con la cabeza de un caballo.

Los *vasa iricolores*, son de textura parecida a la anterior, pero más fina y compacta, con pulimento por el exterior, que presenta una irisación que, en algunos tipos, va del rojizo al gris, en gradación variable, estando representados en la figura XXVII, por *R 201 B* y sobre todo por el *R 206*, que no está en la figura, siendo una base del tipo *R 200*. Esta variedad está representada por sólo dos fragmentos.

Los *vasa rubicunda* son de textura parecida a los *vulgares* y son bastante difíciles de distinguir, en algunos casos, pero siempre se presentan en unas mismas formas y con un tono de color rojo bastante uniforme. Nada impide creer que la materia prima proceda de unos mismos alfares; pero la manufactura de estas piezas es típica y menos variada que la indicada, no presentando tan gran número de formas. Algunas piezas se distinguen por sus zonas incisas repetidas y, por lo regular, por la pintura gris oscura del borde exterior que, en algunos, llega hasta la base.

Entre los tipos más característicos de esta variedad está el *onizoide*, representado en la figura XXVII por los números *R 82* y *83*, y que llamamos así por el parecido que algunas formas tienen con el dedo y su uña.

Los *vasa saguntina* son de barro rojo barnizado, más fino que el anterior (a veces con poca diferencia), por lo que se permiten piezas de una delgadez que llega al milímetro en algunos casos. Su pulimento es intenso y de un rojo agradable, que no siempre se presenta de un mismo tono, pues del rojo oscuro llega hasta el claro, estando en algunos el barniz tan desvaído, que a duras penas se reconoce.

Esta cerámica ha recibido varios nombres y no ha llegado todavía a designarse de forma universal y apropiada. La llamaron los antiguos *terra* o *vasa sigillata* porque los moldes en que se fabricaba eran sellados o impresos con *sigilla* (que tenían el relieve que se deseaba que adquiriera el vaso u objeto cerámico) por los *sigillarii* u obreros alfareros, y los modernos continúan dándole este nombre; pero se da el caso de que no todo este barro está *sellado*, ni todo está hecho a molde, y además de esto, resulta que también existen, en las estaciones ibéricas, restos de vasos con este barniz rojo, en los que jamás he visto sello alguno, y por lo tanto la designación de *vasa* o *terra sigillata* habrá de limitarse a un grupo, muy grande, efectivamente, pero parte de esta cerámica *roja, barnizada*.

También se la dió en la antigüedad distintos nombres, según la localidad de su fabricación, y así se ha llamado *sámica*, de Samos; *arretina*, de Arretium; *pollentina*, de Pollentia; *saguntina*, de Saguntum, etc., y esto, como se ve, tampoco puede satisfacer a la ciencia, porque, aparte de las discusiones de procedencia, como la entablada, con mucho acierto, por nuestro culto amigo Sr. Peris Fuentes (26) sobre la denominación de *barro saguntino*, suponiendo que allí no se fabricó, sino en otras localidades de su *ager*; la localización no puede interesar más que en las cuestiones de procedencia, pero no en el estudio general de la cerámica, como tipo.

Los *vasa pseudo-saguntina* son un tipo parecido al anterior, y con él se confun-

(*) En las vertientes del ermitorio de San Miguel de Liria, he encontrado esta forma, en la variedad *fusca*.

den constantemente, hasta el punto de no ser posible su distinción, en la mayor parte de los casos. Yo opino que una causa de diferenciación es el desteñido que sufren fácilmente a su inmersión en el agua.

Su aspecto es menos brillante, menos rojo y su relieve menos pronunciado y distinto, siendo seguro que, gran parte de este efecto, sea debido a la acción del medio que obró como corrosivo.

Pertenecen seguramente a esta variedad los números R 172, 173, 174 A, 183, 185 y 204 de la figura XXVII.

Los *vasa hemi-saguntina* son de textura parecida a los *vulgares* y a los *rubicunda*; están barnizados de rojo por el exterior solamente, quedando al natural por el interior. No hay más que dos fragmentos: el R 207, que es una base del tipo del R 201, y el R 212, que es un fragmento parietal con incisiones verticales y en zig-zag, cortas, moleteadas. Ninguno de los dos está en la citada figura.

Los *vasa fusca* son de textura gris homogénea, azulada o blanquecina, producidos intencionadamente, según indica su uniformidad, por medio de un exceso de humo. Suelen, en los hornos donde se cuecen estas piezas, cuando la temperatura está ya suficientemente elevada, producir gran cantidad de humos, quemando ramas de sauce verdes y dificultando, en cierta medida, el tiro, con lo que se consigue el oscurecimiento de la cerámica y quizá ésta esté fabricada por un procedimiento parecido.

Uno de los tipos más característicos de esta variedad es el R 186, al que denominamos *zooide*, porque sus secciones, según la posición de la zona incisa de la parte superior del borde, aparenta las más diversas formas de cabezas de animales: perro, gato, caballo, rinoceronte, etc., con un poco, o mucho, de buena voluntad.

Los *vasa nigra* son de textura negra, bastante más porosa que la anterior, y producida artificialmente, sin duda también, por un exceso de humo, hasta lograr que queden depositadas en los poros suficientes partículas de carbón para darles ese tono obscuro. Está representada esta variedad por pocos y pequeños fragmentos parietales.

Los *vasa laevata nigra* son también negros, pero de textura mucho más fina que la anterior y más compacta, debido a lo cual son también menos negros, por no poder penetrar el humo con tanta intensidad, indudablemente. Están alisados con cierto brillo por el exterior. Sólo se encontró un pequeño fragmento.

Todo este escaso material ha sido cedido al Laboratorio de Arqueología de la Universidad, en donde podrán examinarlo aquellos que deseen estudiar, por sí, estas piezas y compararlas.

Y ya habiendo llegado a este punto, sólo me resta pedir mil perdones a los escasos lectores, si es que alguno ha habido, que me hayan sufrido pacientemente hasta aquí, prometiendo, para lo sucesivo, hacerlo menos mal (k).

Nicolás Primitivo Gómez Serrano.

(k) La figura I está sacada de una fotografía del Sr. Senent; las II, XXIV, XXV y XXVI, de dibujos del Sr. Gargallo; la III, del Sr. Vidal; las IV, V y VII, del Sr. Sanchis; la VI, del Sr. Almarche; las VIII, X, XI, XIV, XV, XVI, XIX, XX, XXII y XXVII, de dibujos del autor en colaboración con el Sr. Gargallo, y las IX, XII, XIII, XVII, XVIII, XXI y XXIII, de fotografías del autor. Los fotogramas son de Vilaseca.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) P. Gauckler.—Musivum opus.—*Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Tome III, página 2.088.
- (2) Seignobos.—*Historia de Roma*, pág. 47. Edición española.
- (3) Fustel de Culanges.—*La ciudad antigua*, pág. 82. Edición Jorro.
- (4) E. Saglio.—Agyeus.—*Dic. Ant. Grec. Rom.* Tome I, pág. 168.
- (5) E. Saglio.—Argoi Litoi.—*Idem*. Tome I, pág. 413.
- (6) Boissier.—*La religion romaine*.—Citado por P. Guiraud en su *Historia romana*, pág. 440. Edición española.
- (7) A. Grenier.—Villa.—*Dic. Ant. Grec. Rom.* Tome V, pág. 876.
- (8) Sorlin Dorigny.—Templum.—*Idem*. Tome V, pág. 112.
- (9) Sorlin Dorigny.—*Idem*. Figura 6.789.
- (10) H. Lamer.—*La civilización romana*, pág. 13. Edición española.
- (11) Vitruvio.—III, 3.
- (12) E. Saglio.—Atrium.—*Dic. Ant. Grec. Rom.* Tome I, pág. 530.
- (13) Caton.—*De Re Rustica*, 92.
- (14) R. Menard y C. Sauvageot.—*La Agricultura*, pág. 92. Edición española.
- (15) Varron.—I, 14.
- (16) M. L. Lindet.—*Les origines du moulin a graines*. *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*. París. 5.ª serie. Tome VI, pág. 165.
- (17) M. L. Lindet.—*Idem*, pág. 149.
- (18) M. L. Lindet.—*Idem*, pág. 155.
- (19) Fustel de Culanges.—*La ciudad antigua*, págs. 24 y 25.
- (20) H. Le Chatelier.—*La silice et les silicates*, pág. 472.
- (21) Wagner, Fischer y Gautier.—*Química industrial*. Tomo II, pág. 155.
- (22) E. Pottier.—Doliare opus.—*Dic. Ant. Grec. Rom.* Tome II, pág. 329.
- (23) R. Menard y C. Sauvageot.—*La vida privada de los antiguos*. *La industria*, figura 170.
- (24) H. Thedenat.—Fornax.—*Dic. Ant. Grec. Rom.* Tome II, pág. 1.255.
- (25) H. Lamer.—*La civilización romana*, pág. 70.
- (26) M. Peris Fuentes.—*Los barro saguntinos*. *Arte y Letras*. Castellón, 1915. Año V (2.ª época).

GONZALO SALVA SIMBOR

El arte español perdió el día 14 de enero del año 1923, uno de sus más ilustres mantenedores: el pintor Gonzalo Salvá.

Difícil es condensar en algunas cuartillas la vida intensa y la meritísima labor de este insigne artista, de este maestro de maestros, de este hombre excepcional en cuya mente jamás brotaron indelicadas ni vulgares inspiraciones y en cuyo pecho jamás encontraron albergue bastardos sentimientos. Ello no obstante, expondremos a grandes rasgos la existencia de este pintor que, aun cuando nació en París el año 1845, podemos considerarlo como español y valenciano, ya que, desde los 8 años de edad, en España vivió y en Valencia se vació su figura artística y su personalidad social.

Fué hijo del eminente bibliófilo D. Pedro Salvá, autor del *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, que lleva su nombre y que es estimado en el mundo de las letras como joya literaria de extraordinario valor; y fué nieto del benemérito diputado de las Cortes de Cádiz, D. Vicente Salvá, autor de un luminoso diccionario de la lengua castellana y fundador de la librería y casa editorial que en la actualidad dirigen los hermanos Garnier en París.

Al consignar los nombres y las obras de los ascendientes de Gonzalo Salvá, no ha sido nuestro ánimo dar realce a su figura, colocando como fondo las de aquellos sus predecesores, no: Gonzalo Salvá no ha menester de ajenos méritos, pues que los tiene propios y muy legítimamente alcanzados, con su talento y su trabajo, para ocupar un puesto digno en las páginas de la historia del Arte nacional; pero nos complace hacer mención de la estirpe de donde procede este artista que pasó por el mundo sembrando el bien, dignificando las artes y enaltecendo a su patria.

Salvá fué un pintor de grandes aptitudes para todos los géneros, pero cultivó con preferencia el paisaje, o aunque sus primeros triunfos los obtuvo con cuadros de asuntos históricos y religiosos; triunfos que, por cierto, nunca alteraron su alma apacible, toda modestia; ni envanecieron su generoso corazón, todo bondad.

Salvá, sobre ser un teórico formidable, fué un técnico correctísimo que puso en sus lienzos todas las ecuanimidades de su espíritu y todas las exquisiteces de su buen gusto, sin apartarse un punto de la factura elegante y sobria de aquellos clásicos valencianos que tanto renombre dieron a nuestra escuela y que fueron llamados Ribera, Joanes, Ribalta, Vergara, López y otros.

Como paisajista, llegó Salvá a dominar de tal modo el estudio de la Naturaleza, que al trasladarla a sus cuadros no escapaba a su escrutadora pupila ni a su habilísima mano detalle alguno. Sus obras, pues, son de un admirable realismo; pero tienen, sin embargo, una poesía y un encanto que emociona a todo el que las contempla. Y es que, este virtuoso del pincel, no sólo se adueña, al copiar la naturaleza, de sus verdaderas líneas, de sus colores y sus perspectivas, sino que lleva también a sus lienzos las múltiples transparencias del ambiente, el murmurio de los arroyos y de las

fontanas, el misterioso gemido de los bosques, el aroma de las florestas y los sobre-humanos ecos de los meteoros. Salvá es un realista de lo bello, nunca de lo feo; porque lo feo no es artístico, y Salvá, ante todo, es artista. Tenía una facilidad asombrosa para embellecer los objetos que, a veces, se le ofrecían con feos aspectos, y por eso en todos sus cuadros preside esa dulzura sin amaneramientos, esa placidez espontánea, ese clarooscuro sin estridencias, que tan simpáticas hacen sus obras.

Por otra parte, Salvá no fué un improvisado; su personalidad artística se formó lentamente, al mismo tiempo que se delineaba su figura literaria. Hombre de clara inteligencia y de extraordinario amor al estudio, llegó a conseguir profundos conocimientos en Artes y Letras, cultura que le dió una erudición y una facilidad de palabra digna de admiración y respeto.

Enamorado de la enseñanza, cifró sus aspiraciones en la Escuela de San Carlos de Valencia, en la cual consiguió entrar por oposición directa, el año 1874, a dar las clases de dibujo del Natural, Perspectiva y Paisaje. Haciendo un culto de su arte y de su sacerdocio, procuró desde la cátedra, con palabra acariciadora y convincente, y desde su estudio con ejemplar laboriosidad, inspirar a sucesivas generaciones de jóvenes artistas el buen gusto en la elección de asuntos para los cuadros, la delicadeza en el manejo de pinceles y colores, la corrección en el dibujo y la sinceridad en la factura: sabias enseñanzas y consejos que dieron, y están dando, provechosos frutos entre los centenares de alumnos que le tuvieron como maestro.

* * *

La prodigiosa labor artística de Gonzalo Salvá, es punto menos que imposible catalogarla. Sus cuadros extendidos por toda España y el extranjero desde que comenzó a pintar en el año 1867, son estimadísimos cada día más.

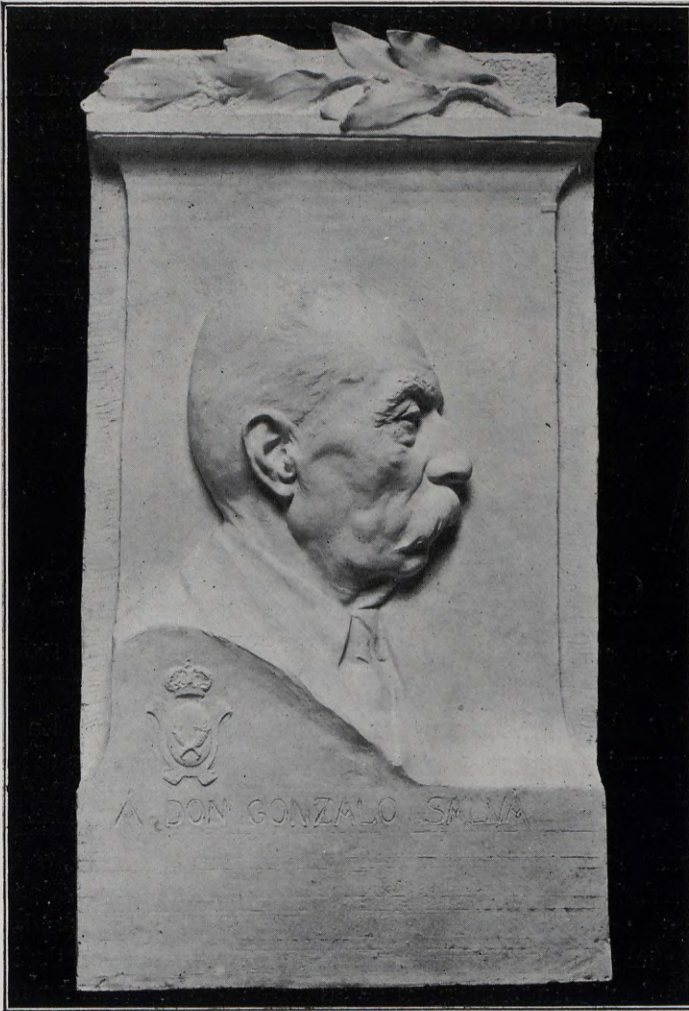
En el citado año 1867, aparecen los primeros lienzos de este artista en la Exposición Regional Valenciana, que el jurado premió con una medalla de plata. En la Exposición Nacional Aragonesa de 1868, obtiene la primera medalla de las dos segundas de plata concedidas, como premio a su cuadro «Notificación de la sentencia de muerte a María Estuardo». En 1871 concurre a la Exposición de Edimburgo con el citado cuadro premiado en Zaragoza, que merece también el primer premio y el ser adquirido por el gobierno de Alemania, en cuyo Museo nacional se conserva.

Si como paisajista hemos dicho que Salvá era notabilísimo, también como retratista alcanzó justo renombre, y así lo proclaman los retratos de Gayarre, Sarasate, Maestro Gomis, la célebre soprano Malibrán, Sagasta, Hartzbusch, el pintor Rosales, Juan Dorda, Pascual y Genís, Martorell, Baillés y cien más de prolija enumeración, que exornan los muros de iglesias, palacios y casas particulares, y en los que no se sabe qué admirar más, si la exactitud del parecido, la jugosidad de la pintura o la elegante actitud de los personajes.

También salieron de las manos de este laborioso artista, cuadros de gran tamaño. Entre otros recordamos: «Cristo ante Pilatos», «Interior de un castillo del siglo vx», «San Rafael», «Entierro del Salvador», «El bautismo de Jesús», «Al pie de Sierra Negrete», «Vacas en la pradera», «Tempestad en la montaña», «La cabra favorita», «La mona de Pascua», «Llegada de la noche», «El triunfo del día» o «La pascua en el río» y «Una pendencia en el siglo xvi».

El fallecimiento del padre de Salvá y su cambio de estado, desviaron el rumbo de

este artista, que si bien consagró al arte sus entusiasmos, no pudo sustraerse a las diarias atenciones de su nueva vida y de su considerable hacienda. Fué su primer empeño, que realizó en corto plazo con la ayuda de su hermano D. Enrique, la termi-



Monumento a Gonzalo Salvá, por la Escuela y Academia de San Carlos.—Obra de F. Paredes.

nación y publicación del *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, comenzado por su padre, y al que aquel eminente filólogo había dedicado muchos años de trabajo y no pocos sacrificios económicos. Pero al fin su magnífico *Diccionario* salió a luz, y la Bibliografía española se enriqueció con esta obra de extraordinario interés para los hombres consagrados al estudio.

Desde esta fecha contrajo Salvá su vida a su cátedra y a su hogar, en los que su alma bondadosa y su carácter apacible, encontraban su verdadero centro. Mas como las circunstancias imponen muchas veces a los individuos deberes ineludibles, ellas determinaron un día que Gonzalo Salvá saliese al campo político y fuese concejal y teniente alcalde de Valencia, diputado provincial y director de la Casa de Beneficencia.

Al mismo tiempo desempeñaba los cargos de catedrático de Perspectiva, Paisaje y Antiguo, en la Escuela de Bellas Artes, Director de la misma, Académico-Consiliario de la Real de San Carlos y correspondiente de la de San Fernando, Presidente de la sociedad de Seguros Mutuos; y otros en casinos políticos, sociedades culturales, tales como el Conservatorio de Música y Declamación, del que fué Presidente, «Lo Rat-Penat», Sociedad de Agricultura, etc., etc., etc.

Gonzalo Salvá, que como artista no dejó un sólo día de su vida sin rendir tributo al arte, sobre todo desde la cátedra que desempeñó durante 47 años, también consagró sus energías y sus entusiasmos al digno desempeño de los múltiples cargos para que fué elegido. Así es, que este honrado patricio rindió al mundo todos los tesoros de su talento y de su bondad; fué el artista eminente, el amigo cariñoso, la providencia de los que necesitaban de su generosidad o de sus consejos; cumplido caballero, político consecuente, hombre, en fin, de extraordinarias virtudes, cuyo paso por el mundo ha dejado imborrable estela.

De Gonzalo Salvá puede decirse lo que del poeta latino: «No murió, pues su alma está en sus obras».

G. Roger Vázquez.

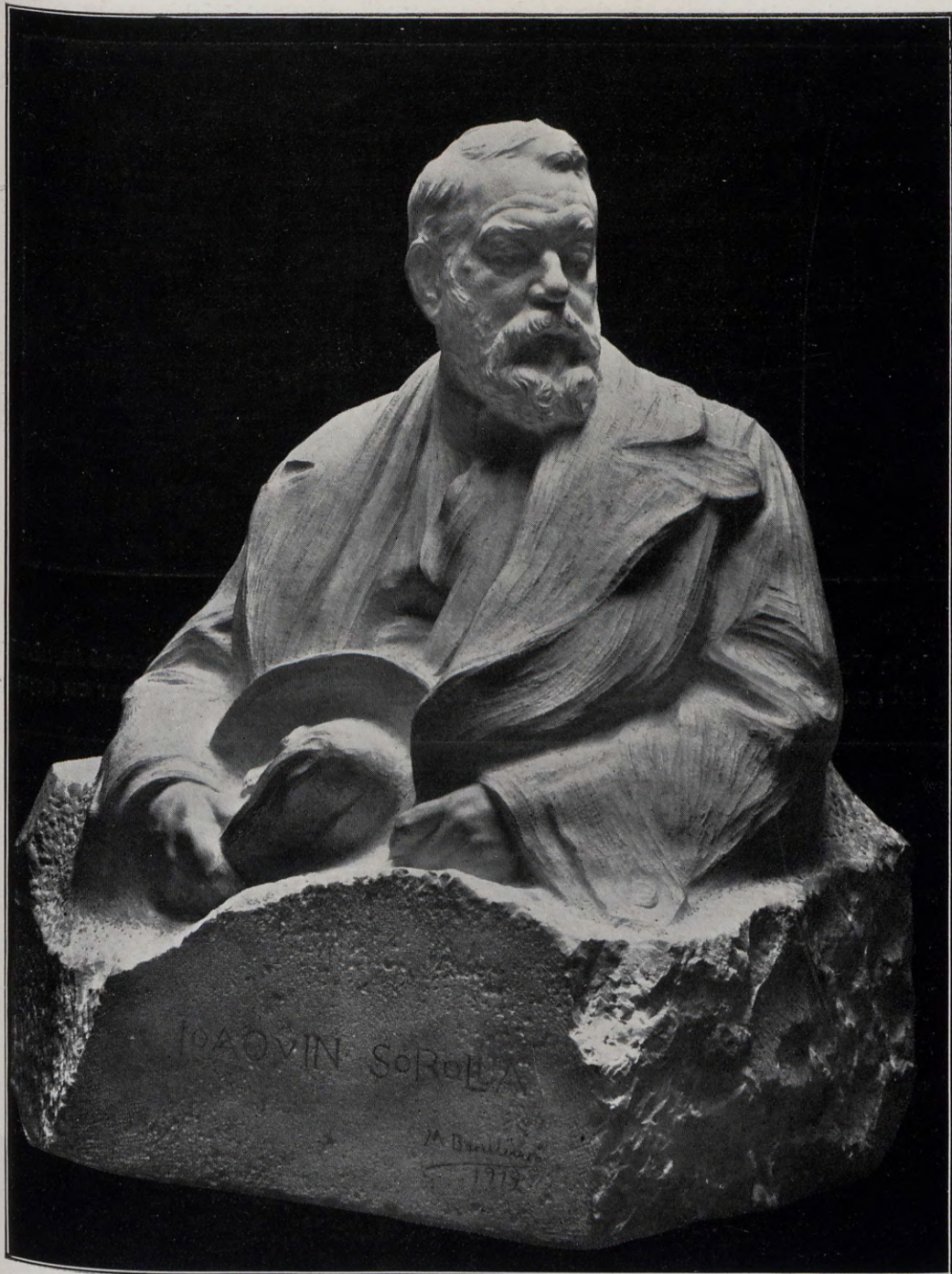
JOAQUIN SOROLLA BASTIDA

VALENCIA 27 DE FEBRERO DE 1865 † MADRID 10 DE AGOSTO DE 1923

Con el fallecimiento del insigne genio de la moderna pintura, ha perdido España una de sus más grandes glorias. Su patria, Valencia, uno de sus más insignes hijos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en cuya Escuela se formó el Maestro de la nueva generación, estima esta pérdida como irreparable. Cuando las más exultantes creaciones del artista admiraban al mundo entero, sucumbe víctima de una larga enfermedad que lentamente iba oscureciendo en las vívidas pupilas del genio la luz que tanto amó y era toda su vida. No por esperada ha sido más desconsoladora la triste noticia de su muerte. Valencia ha sentido desprenderse un trozo de su alma como si el sol sufriera la mengua de su foco inextinguible. La tradición y la gloria artística de la Escuela valenciana, sobrevive en la pintura de Sorolla, porque esta Escuela, trasciende con el Maestro frente a otros fervores y otras forzadas tendencias, porque con Sorolla se crea una nueva conciencia patriótica a los artistas nuestros y a nuestro pueblo. Su luminosísimo arte, de profunda raigambre valenciana, extiende su vuelo por los espacios, aspira el oxígeno del moderno impresionismo, pero asimiladas sus enseñanzas por el gran Artista, le comunica nueva savia para el progreso, sin estancamientos ni paradas, sin anécdotas ni pequeñeces: es el guía de los grandes viajes a través de la inmensidad del arte, por vías nuevas; es semejante a un lente prodigioso que descubre las recónditas maravillas del color en ese incesante cambiar de las aguas sobre la húmeda arena de nuestra playa; es la mirada del águila que sigue al sol sin ofuscarse en los infinitos desgranados de sus irisaciones, y todo este inmenso caudal de luz lo recoge con la movilidad incesante de sus giros y los trasplanta a sus lienzos aromados con la sensibilidad exquisita de su genio.

En el incansable andar del arte, la *obra* de Sorolla señala una época, un punto



Busto de Sorolla modelado por Mariano Benlliure.

nuevo de partida. Para el arte valenciano será siempre el Maestro que, tras constantes

esfuerzos, supo descubrir la belleza clásica de nuestro suelo, y llevó este sol y esta mina de inspiración a todas las tierras donde aprendieron amar las gracias inexhaus-



Estudio de velas. (Playa de Valencia).—*J. Sorolla y Bastida.*

tas de la Valencia grande, cantada por los poetas, y a la que el Maestro amó también con toda su alma grande, para quien fueron los últimos anhelos y su pensar en aque-



Puente de Triana (Sevilla).—*J. Sorolla y Bastida.*

llos tristes días en que la luz, alma de su vida, iba apagándose en sus ojos. Valencia, su patria, no olvidará a su hijo insigne que tanta gloria le conquistó.



Desnudo original.— *J. Sorolla y Bastida.*

La Real Academia de San Carlos, en cuya Escuela recibió su educación artística, guardará su memoria santamente. En las nuevas salas que con destino a Museo ha levantado con toda la magnificencia que el amor al arte valenciano le ha sugerido su



Pescadoras valencianas (Playa de Valencia).—*J. Sorolla y Bastida.*



Después del baño (Valencia).—J. Sorolla y Bastida.



Retrato de Elena Sorolla, original de *J. Sorolla y Bastida*.

patriotismo, ha elegido el sitio preeminente para levantar en ella el monumento vivo y perenne a la gloria de su esclarecido hijo. Todas las notas de su arte juvenil y escolar, las primicias de sus estudios, los gratos recuerdos familiares que señalan acontecimientos de su vida íntima, las espléndidas manifestaciones de su genio pictórico que culminó en la inmortalidad, se verán reunidas en este local, que será el santuario de su arte. Sorolla vivirá allí entre sus compatriotas lleno de su gloria, rodeado de par-



Estudio de casa Sorolla.

ternal cariño, afecto y admiración. La Real Academia custodiará siempre con solicitud paternal este monumento, impecedero homenaje perpetuo al genio pictórico de la patria valenciana.

CRÓNICA ACADÉMICA

Por R. O. del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ha quedado depositado en este Museo de San Carlos un gran cuadro al óleo, retrato del doctor en Ciencias electrotécnicas, Dr. Herman Swar, pintado por el ilustre artista alemán Oscar Halle. Este cuadro ha sido regalado al Estado español por el Sr. O. H. Svenne, Cónsul general de España en Copenhague, y transportado por el buque «Nices Quel», de la real armada danesa. El Presidente de la Real Academia de San Carlos, se ha incautado de dicha pintura y ha sido expuesta en una de las salas del Museo.

* * *

El Académico M. I. Sr. D. Salvador Abril ha regalado a la Academia una copia exactísima del jarrón árabe de la Alhambra, hecha sobre lienzo, y que permite el estudio de este monumento del arte cerámico hispano-árabe.

* * *

Han sido nombrados por unanimidad Académicos de número, el Excmo. Sr. Conde de Torrefiel, por el turno de libre elección, y D. Isidoro Garnelo y Fillol, por la sección de Pintura.

El Sr. Conde de Torrefiel, amante de las artes, ha merecido este testimonio de gratitud de la Academia, por su constante predilección por esta Corporación y su Museo, a cuyas iniciativas se debe haber sido una realidad la aprobación del magno proyecto de construcción de nuevas Salas para Museo. Este edificio, construido en solares propiedad de esta Academia, dará al Museo la grandiosidad que merecen las obras artísticas allí custodiadas.

D. Isidoro Garnelo, maestro de la nueva generación de artistas, pintor laureado y pensionado por la Excm. Diputación, autor de gran número de obras, tanto de pintura como de escultura que honran su fama, llega a esta Academia rodeado de la admiración y afecto de todos, maestros y discípulos de esta Escuela, donde desempeña la cátedra de Colorido y Composición.

* * *

Han sido nombrados Académicos correspondientes en Madrid, los Excmos. Sr. Marqués de Laurencín, D. Luis Cabello La Piedra y D. Félix Boix.

* * *

La Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, ha invitado a esta Real Academia para la Exposición de dibujos originales de artistas españoles.

El Ateneo de Santander invita también a la Exposición artística que va a verificarse en dicha ciudad.

El Museo de arte de la India de la fundación Heye, de Nueva-York, invita a la asistencia a la Exposición de arte oriental.

La Excm. Diputación Provincial ha accedido a la propuesta del Tribunal de oposiciones a pensionados, aumentando a 4.000 pesetas la asignación para cada una de las pensiones artísticas.

* * *

La Academia ha adquirido una notabilísima y numerosa colección de planchas originales de grabados procedentes de la antigua y célebre casa Fenollera, que desde el siglo XVIII tenía su establecimiento en esta ciudad. Merced al desprendimiento de su último poseedor, D. Pascual Fenollera, y con una relativa indemnización, la Academia posee todos los originales que en dicha casa se conservaban y que pasan de mil. Asuntos religiosos e imágenes de todo el reino de Valencia; las planchas de la primera edición de las Trobas de Febrer; todos los originales de los libros, novelas, etc., de la célebre casa de Cabrerizo, tan notable por sus ediciones románticas; escudos nobiliarios, tarjetas de visita, anuncios de fábricas y comercios, planos de la ciudad, juegos, adornos sueltos y gran número de retratos, constituyen el fondo de esta magnífica colección, última de las que había en Valencia, todas desaparecidas, salvo algunas planchas conservadas en colecciones particulares. En espera de poder ser expuestas convenientemente, se ha formado un catálogo de ellas con la mayor parte de sus reproducciones.

* * *

Estrado de la «Sala Daurada» de los Jurados.—Merced al patriotismo de los Académicos fué adquirido en la época de derribo de la antigua Casa de la Ciudad, situada en el actual jardín de la Plaza de la Seo, el estrado donde se sentaban los Jurados y que presidía la *Sala Daurada*. Dicho estrado, de mitad del siglo xv, está formado de grandes tableros de roble con elegante y finísima arquería del mismo estilo. Estuvo cubierto de gruesa capa de pintura y barnices, que la Academia procuró fueran convenientemente extirpados, dejando en su primitivo estado las valiosas tablas que, al limpiarse, mostraron el primitivo dorado. Estas habían de ser colocadas en el Museo; pero habiendo el Excmo. Ayuntamiento vuelto a colocar el soberbio artesonado de la Ciudad, la Academia se apresuró a hacer entrega de dicho estrado, que ha salvado de la destrucción y que ha conservado en su poder más de 60 años.

* * *

El león ibérico de Sagunto.—En la sesión del mes de diciembre del presente año, se dió cuenta a esta Academia que había sido encontrada en aquellos días una bicha ibérica en término de Sagunto, y se acordó que al día siguiente, una comisión de Académicos, formada por el Ilmo. Presidente señor Dorda, el Delegado regio de Bellas Artes Excmo. Sr. D. J. Benlliure y el Director del Museo Excmo. Sr. D. J. Martínez Aloy, comunicaran al Excmo. Sr. General Gobernador civil D. Balbino Dolz, la importancia del hallazgo. El Excmo. Sr. Gobernador comunicó inmediatamente las órdenes oportunas para que dicho objeto fuera depositado en lugar seguro y fuera del alcance de la venta o destrucción. La Academia elevó una razonada exposición al Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes, para que dicho monumento fuera adquirido por el Estado y depositado en el Museo. El león ibérico fué descubierto en los límites de Sagunto y, casualmente, al extraer tierra para la fabricación de ladrillos, a metro y medio de profundidad, en un campo partida de Montiber, límite con el pueblo de Faura. Tiene 0'70 metros de longitud por 0'55 de altura; es de piedra arenisca, y aunque no tan perfecto, demuestra una gran semejanza con el león de Bocariente depositado en este Museo.

* * *

La Exposición de pinturas de José Mongrell, que se ha verificado en el mes de diciembre en Madrid, ha sido por más de un concepto un significativo acontecimiento artístico de importancia para Valencia, y que señalan la valoración

de las tendencias de un período. El ilustre alumno de esta Academia y actual profesor en la de Bellas Artes de Barcelona, supera y realiza en las pinturas expuestas el luminismo con la forma, condensado en su sensibilidad fina y ática que une en armónica combinación todos los elementos estéticos. Con la Exposición de Mongrell se ha evidenciado ante la crítica, que la luminosa escuela valenciana sigue el progreso hacia una belleza permanente, a pesar de las efímeras tendencias de las modas impuestas.

* * *

A ruegos del director de los *Anales de la Universidad de Valencia*, se ha establecido el cambio con las publicaciones de esta Academia.

* * *

El Excmo. Ayuntamiento de Valencia invitó a esta Corporación al acto de descubrir la lápida rotuladora de la antigua Plaza del Arzobispo y ahora del Cardenal Benlloch. La Academia acudió a dicho acto con la asistencia de la mayor parte de sus Académicos.

* * *

Los aventajados alumnos de esta Escuela Pedro Sánchez y Virgilio Bernabéu, han celebrado una Exposición de sus obras en el Círculo de Bellas Artes de esta capital. El número y calidad de los trabajos expuestos, fué una revelación del estudio y progreso de estos jóvenes artistas.

* * *

Con motivo del viaje de SS. MM. a Italia, visitaron el local de la Academia y Museo.

A la una menos cuarto llegaron los Reyes al Museo. El público allí estacionado les ovacionó con verdadero entusiasmo. De iguales demostraciones de cariño habían sido objeto en todo el camino.

A la puerta del Museo esperaban a Sus Majestades el que es presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, D. Juan Dorda, y los Académicos D. José Benlliure, D. Antonio Martorell, D. Francisco Almenar Quinzá, D. L. Gilabert, el Rector D. Rafael Pastor y el Sr. Almarche Vázquez.

También estaban los maestrantes Sres. Conde de Trigona y Maldonado y el catedrático señor Zumalacárregui.

Después de los saludos y presentaciones de rigor, los Reyes, con todas las personas de su séquito y las demás que les acompañaban, penetraron en el Museo, que ya conocían por ha-

ber estado el Rey dos veces: la primera en el año 1905, cuando vino a Valencia por primera vez, y luego en 1910, acompañado de la Reina, para inaugurar la Sala de Goya.

SS. MM. no sólo vieron todas las salas, sino que también las obras de ampliación que se están haciendo.

Esta visita tuvo el encanto de estar exenta de toda fórmula protocolaria: con la Reina iba el Sr. Benlliure y el Sr. Gil Dolz, y con el Soberano los Sres. Dorda, Martorell, Almenar y todos los demás, pues don Alfonso, condecorador del Museo y del tesoro que en él se encierra, iba de un sitio para otro llamando la atención de su regia esposa y de las demás personas de su acompañamiento.

Ante el famoso cuadro de Espinosa, que examinó detenidamente, dijo:

—Oye, Andrés—por el Marqués de la Torrecilla, persona competentísima—, fijate en este cuadro. ¿Verdad que es idéntico a la colección de Madrid?

Después, cogiendo del brazo al embajador de Italia, lo llevó a la sala de primitivos, llamándole la atención; lo propio hizo con la Reina, ante unas miniaturas.

Al entrar en la sala donde está «La visión del Coloseo», de D. José Benlliure, dirigiéndose rápidamente a éste, le dijo:

—¡Esto es lo tuyo!

La Reina, que tiene un tanto de temor al mar, ante un cuadro de Muñoz Degraín, que representa un temporal, exclamó: «Dios quiera que no tengamos ningún día así».

Nuestra apreciación anterior se funda en que, ya por la mañana, en la estación, cuando la Reina fué saludada por el jefe de la escuadra señor Ribera, lo primero que le dijo la bella Soberana fué: «¿Cómo está el mar, almirante?» Este contestó que muy bien, pero en los labios de doña Victoria asomó una sonrisa y dijo después: «Me da mucho miedo».

Luego, en repetidas ocasiones, y siempre entre las personas de su confianza, y medio en broma, repetía el temor que le causaba tener que embarcar.

Fué tan del agrado de los regios visitantes y de su séquito lo que habían visto, que no se cansaban de elogiar las obras que allí se guardan.

Al propio embajador de Italia oímos decía al agregado militar, que al regresar a España tienen que venir a Valencia para visitarla detenidamente, y en particular el Museo.

Premios y sobresalientes de esta Escuela Superior de Bellas Artes.

CURSO DE 1922-23

Técnica Color

D. Rafael Estellés Bartual, 500 pesetas.

Colorido

D. Jenaro Lahuerta López, 250 pesetas.

Dibujo Natural

D. Enrique Vicente Paricio, 250 pesetas.

Escultura

D. Progreso Blat Paláu, 250 pesetas.

Dibujo Antiguo

D. Emilio Ferrero Gómez, 250 pesetas.

Técnica Color

D. Virgilio Bernabéu Penadés, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Enrique Climent Palahi, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Rafael Estellés Bartual, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Juan Rivelles Guillén, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

2.º Dibujo Antiguo

D. Francisco Cambra Perpiñá, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Pascual Roch Minué, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Jesús Ramón Ruiz, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Juan Llach Ferrándiz, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Luis Alcaraz Cortés, Sobresaliente.

» Emilio Ferrero Gómez, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

Dibujo Natural

D.ª Asunción García Martínez, Sobresaliente.

D. Enrique Vicente Paricio, Sobresaliente.

» Enrique Climent Palahi, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Vicente Mulet Claver, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Vicente Canet Cabellón, Sobresaliente.

» Jenaro Lahuerta López, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

» Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente, Matrícula de Honor.

D.^a María Labrandero García, Sobresaliente,
Matrícula de Honor.

Modelado del Natural

D. Salvador Vivó Torres, Sobresaliente.
» Ricardo Brue Oviedo, Sobresaliente.
» Progreso Blat Paláu, Sobresaliente.

1.º Colorido

D. José Aragonés Ferriol, Sobresaliente.
» Francisco Carreño Prieto, Sobresaliente, Ma-
trícula de Honor.
» Emilio Sanchis Pérez, Sobresaliente.
» Jenaro Lahuerta López, Sobresaliente, Ma-
trícula de Honor.
» Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente.
» José Renáu Berenguer, Sobresaliente.
» Emilio Ferrero Gómez, Sobresaliente.

2.º Colorido

D. Enrique Vicente Paricio, Sobresaliente.

1.º Dibujo Antiguo

D. Alejandro Aleixandre Alcover, Sobresaliente,
Matrícula de Honor.
» Francisco Orts Gallego, Sobresaliente, Ma-
trícula de Honor.
D.^a Francisca Rodríguez Zaragoza, Sobresalien-
te, Matrícula de Honor.
D. Camilo Fenoll Alós, Sobresaliente, Matrícula
de Honor.
» Juan Alonso Bondía, Sobresaliente, Matrícu-
la de Honor.
» Juan Angel Martínez, Sobresaliente.

Perspectiva

D. Alejandro Aleixandre Alcover, Sobresaliente.
D.^a Francisca Rodríguez Zaragoza, Sobresa-
liente.
» Asunción Chenovés Tomás, Sobresaliente.
» Magdalena Marqués Bru, Sobresaliente.
» Vicenta Gil Mascarell, Sobresaliente.
» Teresa Bayarri Giner, Sobresaliente.
D. Camilo Fenoll Alós, Sobresaliente.

D. Vicente Costa Reig, Sobresaliente.
D.^a Mercedes Ramírez Bonet, Sobresaliente.
D. Francisco Molina Gallet, Sobresaliente.

Anatomía

D. Francisco Cambra Perpiñá, Sobresaliente,
Matrícula de Honor.
» José María Alcácer Guzmán, Sobresaliente,
Matrícula de Honor.
» José Solano Candel, Sobresaliente.
» Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente.

Historia Bellas Artes

D. José Aragonés Ferriols, Sobresaliente.
» Salvador Vivó Torres, Sobresaliente.
» José Estellés Achotegui, Sobresaliente.
» Francisco Carreño Prieto, Sobresaliente.

Arte Decorativo

D. Vicente Tena Cuesta, Sobresaliente.

2.º Paisaje

D. Pascual Roch Minué, Sobresaliente.
» José Sabina Parra, Sobresaliente.
» Fernando Guillot Bulls, Sobresaliente.
» Luis Alcaraz Cortés, Sobresaliente.

PREMIOS ROIG

Técnica Color

D. Rafael Estellés Bartual, 600 pesetas.

Modelado Natural

D. Progreso Blat Paláu, 600 pesetas.

Dibujo Natural

D. Adolfo Ferrer Amblar, 300 pesetas.

Dibujo Antiguo

D. Jesús Ramón Ruiz, 300 pesetas.

Colorido y Composición

D. Francisco Carreño Prieto, 300 pesetas.

Paisaje

D. Pascual Roch Minué, 600 pesetas.

ÍNDICE DE MATERIAS. AÑO IX

	Páginas.
Sarcófagos de Fr. Pedro de Amer y Fr. Raimundo Albert, en el santuario de Nuestra Señora del Puig.....	3
La verdadera partida de bautismo del Españolito y otros datos de familia.....	18
Primitivas pinturas de la <i>Mare de Deu</i> o Santa María, en Valencia.....	25
Valor de las artes plásticas en los estudios histórico-sociales: discurso leído para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, por el excelentísimo e ilustrísimo Sr. Dr. D. Rafael Pastor González, Rector de la Universidad Literaria.....	41
Discurso de contestación por el académico Ilmo. Sr. D. José Sanchis Sivera.....	48
El mosaico de la <i>Villa</i> hispano-romana del Pouaig, de Moncada, en el Museo Provincial de Valencia.....	53
Gonzalo Salvá Simbor.....	91
Joaquín Sorolla Bastida.....	94
Crónica Académica.....	102

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES. AÑO IX

Núms.	Páginas.
1. — Sarcófago de Fr. Pedro de Amer, visto casi de frente.....	5
2. — Sarcófago de Fr. Pedro de Amer. — Estatua yacente.....	6
3. — Estatua yacente del sarcófago de Fr. Pedro de Amer. — Detalle del torso.....	9
4. — Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. — Fragmentos del grupo pintado en la vertiente del frente.....	11
5. — Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. — Detalle de lo que resta del ángel pintado a la derecha del orante, en la vertiente del frente.....	12
6. — Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. — Detalle del orante sostenido por dos ángeles.....	13
7. — Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. — Detalle de lo que se ha conservado del ángel pintado a la izquierda del orante.....	14
8. — Sarcófago de Fr. Raimundo Albert. — Figura yacente del frente.....	15
9. — Partida original de bautismo de José Ribera <i>lo Spagnoletto</i>	19
10. — Partida de nacimiento de Jerónimo Ribera, hermano del pintor José Ribera.....	20
11. — Partida original de casamiento de los padres de José Ribera.....	21
12. — José Ribera. — Museo de Játiva.....	22
13. — José Ribera. — Museo de Játiva.....	23
14. — Santa María de Valencia. — Sacristía de la Catedral.....	28
15. — Santa María de las Victorias. — Monasterio de Bernardas de la Çaidía o <i>Gratia Dei</i>	30
16. — Propiedad de D. Miguel Martí Esteve.....	31
17. — Monasterio de Santa María del Puig.....	32
18. — Monasterio de Santa María del Puig.....	33
19. — Tabla propiedad de D. Miguel Martí Esteve.....	34
20. — Propiedad de D. Miguel Martí Esteve.....	35
21. — Tabla de la Virgen de Montolivet, en la huerta de Ruzafa.....	36
22. — Pintura en San Martín, de Valencia.....	37
23. — Parroquia de San Martín, de Valencia.....	38
24. — Santa María de Gracia, en San Agustín.....	39
25. — Fig. I. — Momento del descubrimiento del mosaico.....	55
26. — Fig. II. — Dibujo de reconstitución del mosaico, en el que se indican los destrozos que ya tenía en el momento del hallazgo.....	56
27. — Fig. III. — De izquierda a derecha: D. Carlos Francés, D. José García, D. Manuel Gonzá-	

Núms.	Páginas.
lez Martí, D. Domingo Ibáñez, D. Francisco Almarche, D. José M. ^a Ibarra, D. Carlos Gargallo y D. J. J. Senent Ibáñez.....	57
28.—Fig. IV.—Erato.....	59
29.—Fig. V. Polymnia.....	60
30.—Fig. VI.—Mosaico del Centauro existente en el Museo Provincial de Valencia, inspirado en el de la <i>Villa Hadriana</i> , de Tivoli (Italia).....	61
31.—Fig. VII.—El mosaico, tal como se encuentra en el Museo Provincial de Valencia.....	62
32.—Fig. VIII.—A. Estación de Masías. B. Masía de Moróder. C. Masía de las Torres. D. Restos de un acueducto romano. E. Casa del <i>Negre de Valero</i> . F. Muro de contención en el camino de <i>La Marquesa</i> . G. <i>Suggestus</i> . H. <i>Puteus</i> . I. <i>Lacus</i> . J. Masía del <i>Guano</i> . K. L. <i>Paret del Patriarca</i> . M. Pilón de término. N. N. Loma de Foyos. P. Loma de la <i>Leona</i> . Q. Altozano a cuya falda se encuentran las ruinas romanas. a b. Camino del <i>Escaló</i> y del <i>Plá de les Andanes</i> . c D d. Trayectoria de un antiguo acueducto. e f. Barranco de Olocáu o Bétera, después <i>Carraixet</i> . g h k l. Camino del <i>Aljup de San Vicent</i> . g h j. Camino de <i>Els algepsars</i> de Náquera. h F n. Camino de <i>La Marquesa</i> . m k. Camino de la loma de Foyos. d p. <i>Barranquet de Cona</i>	64
33.—Fig. IX.—Vista general de los restos del <i>podium</i>	64
34.—Fig. X.—Planta de los restos del <i>podium</i> . B. <i>Opus spicatum</i> más elevado. C. Id. más bajo. H I. Muro que divide ambos pisos. J K. Niveles del campo. E F. Ribazo. F G. Muro del <i>podium</i> . D. Restos de otro muro.....	65
35.—Fig. XI.—Sección parcial del <i>podium</i> . B. Muro que divide los pisos. (Fig. X, H I.) C D. <i>Opus barbaricum</i> . E G. <i>Opus signinum</i> . F. <i>Opus spicatum</i> . H. Conglomerado de cal, gravas y machaca de la misma naturaleza que B. I. Especie de hormigón de arcilla y cantos variados de caliza y rodeno.....	65
36.—Fig. XII.—Restos del muro S. W. del <i>podium</i>	66
37.—Fig. XIII.—Restos del <i>opus spicatum</i>	67
38.—Fig. XIV.—Sección del <i>puteus</i> y reconstitución hipotética del mismo. A. Muro de la <i>villa</i> . B. <i>Sucula</i> . C. <i>Cadus</i> . D. Brocal del pozo (fig. XVII). E. Camino del <i>Aljup de San Vicent</i> . F. Campo actual.....	69
39.—Fig. XV.—Planta del templo de la Fortuna Augusta de Pompeya.....	71
40.—Fig. XVI.—Reconstitución hipotética del <i>podium</i>	71
41.—Fig. XVII.—Vista del brocal del pozo.....	74
42.—Fig. XVIII.—Vista del <i>lacus</i> en vías de destrucción.....	76
43.—Fig. XIX.—Croquis del <i>lacus</i>	77
44.—Fig. XX.—Sección de la <i>paret</i> llamada <i>del Patriarca</i> . A. Muro. B. Campo. C. Camino del <i>aljup de San Vicent</i>	78
45.—Fig. XXI.—Vista de la <i>paret del Patriarca</i> por la parte del camino del <i>aljup de San Vicent</i>	79
46.—Fig. XXII.—Extremo NE. de la <i>paret del Patriarca</i>	79
47.—Fig. XXIII.—Acequia de Sagunto a su paso a nivel por el Palancia, cerca del lavadero..	82
48.—Figs. XXIV, XXV y XXVI.— <i>Pavimenta testacea</i> con ladrillos rómbicos.....	86
49.—Fig. XXVII.—Morfología cerámica. Las letras indican: a, ancho; d, diámetro; e, espesor.	87
50.—Monumento a Gonzalo Salvá, por la Escuela y Academia de San Carlos.—Obra de F. Paredes.....	95
51.—Busto de Sorolla modelado por Mariano Benlliure.....	95
52.—Estudio de velas (Playa de Valencia).—J. Sorolla y Bastida.....	96
53.—Puente de Triana (Sevilla).—J. Sorolla y Bastida.....	96
54.—Desnudo original.—J. Sorolla y Bastida.....	97
55.—Pescadoras valencianas (Playa de Valencia).—J. Sorolla y Bastida.....	98
56.—Después del baño (Valencia).—J. Sorolla y Bastida.....	99
57.—Retrato de Elena Sorolla, original de J. Sorolla y Bastida.....	100
58.—Estudio de casa Sorolla.....	101

SUMARIOS

- 1917.—N.º 2.—I. «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 15 ilustraciones).—II. «Doña Dolores Caruana y Berard», L. R. de la S. (Con cuatro ilustraciones).—III. «Un dibujo de Alonso Berruguete en el Museo de Valencia», L. T. B. (Con dos ilustraciones).—IV. «La Purísima Concepción de Juan de Joanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», L. Tramoyeres Blasco. (Con siete ilustraciones).—V. «El Altar de plata de la Catedral de Valencia», Vicente Castañeda. (Con una ilustración).—VI. «El arte ibérico valenciano en el Museo de San Carlos», F. Almarche Vázquez. (Con siete ilustraciones).—VII. «El Museo de Bellas Artes en 1917», X. (Con ocho ilustraciones).—VIII. «La familia Vergara». Nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio, y del pintor José», L. (Con cinco ilustraciones).—IX. «Epistolario artístico valenciano». D. Vicente Velázquez, pintor; D. Joaquín Marfínez, Director de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos y diputado por Valencia en las Cortes de Cádiz; D. José Ortiz, Deán de Játiva.—X. «Crónica académica». (Con una ilustración).
- 1918.—Número enero-diciembre.—I. «El pintor Nicolás Falcó», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 15 ilustraciones).—II. «Vidriería historiada medieval en la Catedral de Valencia», José Sanchis y Sivera. (Con una ilustración).—III. «Marcas alfareras de Paterna», Francisco Almarche. (Con 38 ilustraciones).—IV. «Castillos valencianos», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 31 ilustraciones).—V. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 64 ilustraciones).—VI. «Un tríptico de Joanes en Sot de Chera», B. Morales San Martín. (Con una ilustración).—VII. «Homenaje dedicado al pintor valenciano Francisco Domingo Márquez», T. (Con tres ilustraciones).—VIII. «La Seo de Urgel y el Obispo valenciano Dr. Benlloch», B. (Con una ilustración).—IX. «Epistolario artístico valenciano», D. Mariano Salvador de Maella. (Con una ilustración). El Marqués de Molíns. (Con una ilustración).—X. «Crónica académica».
- 1919.—Número enero-diciembre.—I. «La arquitectura gótica en el Maestrazgo. Morella, Forcall, Catí, San Mateo, Traiguera», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 64 ilustraciones).—II. «Hallazgo arqueológico en Borriol», J. J. Senent. (Con una ilustración).—III. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 25 ilustraciones y cuatro láminas).—IV. «El altar mayor de la Colegiata de Játiva», Ventura Pascual y Beltrán. (Con una ilustración).—V. «La capilla de los Jurados de Valencia», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 21 ilustraciones).—VI. «Hostiario gótico encontrado en Chera», B. Morales San Martín. (Con dos ilustraciones).—VII. «Legislación vigente en España sobre antigüedades monumentales y artísticas», L. T. B.—VIII. «ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO juzgado por el gran novelista don Vicente Blasco Ibáñez».—IX. Medalla conmemorativa del V centenario de la muerte de San Vicente Ferrer, anverso y reverso. (Dos ilustraciones).—X. «El Pallete». Proyecto de monumento al héroe popular de 1808. (Una ilustración).—XI. «Crónica académica». (Con siete ilustraciones).
- 1920.—Número enero-diciembre.—I. «Mestre Esteve Rovira de Chipre», pintor trecentista desconocido, F. Almarche Vázquez.—II. «Leonart y Domingo Crespi», miniaturistas valencianos del siglo xv, F. A. V. (Con cuatro ilustraciones).—III. «Cruz parroquial de Xérica». Ensayo de documentación. ¿Cuántas cruces parroquiales ha tenido Xérica?, J. M.ª Pérez. (Con dos ilustraciones).—IV. «Documentos para la historia del Museo de la Real Academia de San Carlos». Legado de D. Francisco Martínez Blanch. (Con 21 ilustraciones y una lámina).—V. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 48 ilustraciones).—VI. «La última obra pictórica de Domingo Marqués». (Con una ilustración).—VII. «Don Luis Tramoyeres Blasco». (Con una ilustración).—VIII. «Crónica académica».
- 1921.—Número enero-diciembre.—I. «La esmaltería valenciana en la Edad Media», José Sanchis y Sivera. (Con 24 ilustraciones).—II. «Discurso contestación», Gil Roger Vázquez. (Con seis ilustraciones).—III. «La Lonja», Luis Ferreres Soler. (Con 13 ilustraciones).—IV. «La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 68 ilustraciones).—V. «Crónica Académica». (Con seis ilustraciones).
- 1922.—Número enero-diciembre.—I. «Torre (mudéjar) de las campanas de Xérica», J. M. P. (Con ocho ilustraciones).—II. «Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos xiv y xv», José Sanchis Sivera. (Con vintiocho ilustraciones).—III. «Los sepulcros de Berwick en la Arciprestal de Liria», Domingo Uriel. (Con cinco ilustraciones).—IV. «La colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia» (continuación), Antonio de la Torre. (Con cincuenta ilustraciones y dos láminas sueltas).—V. «Crónica Académica».—VI. «Índice de materias».—VII. «Índice de ilustraciones».

CONSEJO DE REDACCION

SEMO. SR. D. GIL ROGER Y VAZQUEZ

Académico de San Carlos, ex Diputado a Cortes, ex Delegado Regio de 1.ª enseñanza, etc.

M. I. SR. D. JOSE SANCHEZ SUERA

Académico de San Carlos,
Correspondiente de la Real de San Fernando y de la Historia

D. FRANCISCO ALMARCHE VAZQUEZ

Doctor en Filosofía y Letras, Académico y Secretario general de la de San Carlos,
Vocal-Secretario de la Comisión provincial de Monumentos,
Correspondiente de la Real Academia de la Historia

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, de 1922, forma un volumen de 142 páginas, con 93 ilustraciones originales.

Precios: Valencia, 9 pesetas; resto de España, 11; extranjero, 13.

Colecciones de los años 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921 y 1922 a 12 pesetas cada una.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes y que sus autores o editores remitan un ejemplar.

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

Toda la correspondencia al Secretario de la Real Academia de San Carlos, D. Francisco Almarche Vázquez, Real Academia de Bellas Artes, Museo, 2, Teléfono n.º 263.