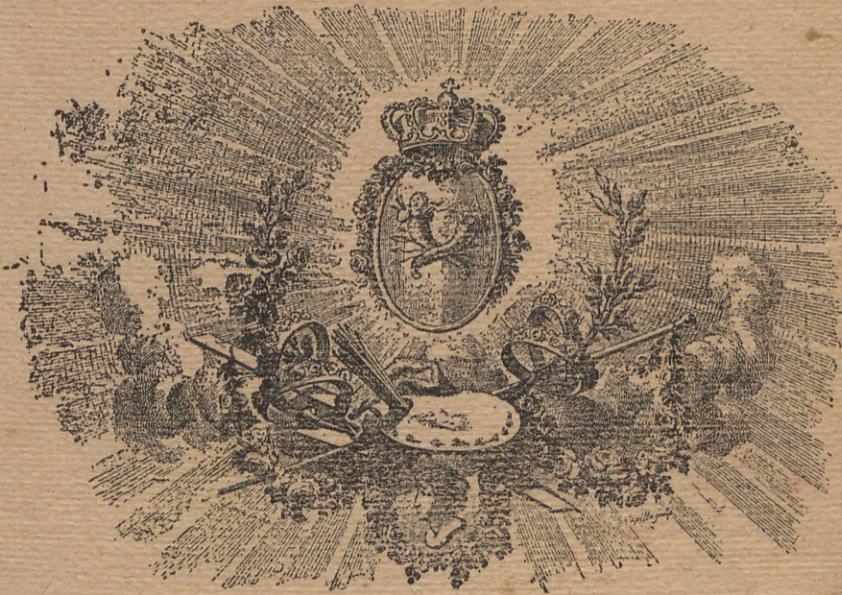




rchivo de Arte Valenciano



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

AÑO XII

VALENCIA
Enero-Diciembre, 1926

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 Cubells», 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 23 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 13 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 Bertheaux, 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 Alcahalá. (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.
- N.º 2.**—I. «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 13 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. Almarché Vázquez. (Con siete ilustraciones).—VII. «El Museo

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Año XII ♦ Enero - Diciembre

877

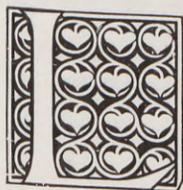
VALENCIA
MCMXXVI

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN

CERÁMICA MEDIEVAL VALENCIANA

EL PAVIMENTO

PREFACIO



LA cerámica española, y especialmente la de nuestra región levantina, ha tenido siempre una importancia capital; por ello ha de ser muy interesante la formación de una historia completa y documentada de su desenvolvimiento en todos los tiempos, con la determinación de sus características en cuanto a las influencias recibidas de algunos pueblos, y también marcando las derivaciones que su peculiar manera ha ejercido en otras regiones españolas y extranjeras.

Esta historia, verdadero monumento literario y gráfico, ha de ser obra de muchas actividades y de muchos años de paciente labor que, con las escasas referencias recogidas por unos pocos historiadores de otros tiempos, supla el casi general desprecio de las gentes hacia los objetos antiguos, máxime, si, como en la cerámica ocurre, en muchos casos se ofrece en forma de piezas incompletas o mutiladas, desdeñándose y destruyéndose aquel fiesto aportador, acaso, de una nueva forma cerámica o de un ritmo decorativo desconocido.

También ha sido circunstancia negativa para la formación de un índice documental cerámico, la distracción o indiferencia de aquellos investigadores que, en su rebusca por archivos y bibliotecas, dejaron de consignar, por no interesar a su objetivo presente, la aparición de apuntes y escritos que a la cerámica se refieren; porque la mayor parte de las veces, por no decir casi siempre, los documentos o las fórmulas más trascendentales en un aspecto de la investigación, son obtenidos, más que por la perseverancia y la actividad personal de los que por ellos se especializan, como dádivas de la veleidosa casualidad ofrecidas a quienes, como acabamos de decir, buscan con avidez otros derroteros.

Paciente tarea la de reconstituir el arte cerámico valenciano; fatigosa empresa

la de ir descubriendo y cimentando firmes sillares sobre los que apoyar la reconstrucción del derruido edificio, cuyas magnificencias han sido tan espléndidas como pocas, a juzgar por los *specimen* que subsisten, religiosamente conservados, y por los fragmentos y documentos hasta nuestro conocimiento llegados.

Desde hace escasamente veinte años, han dedicado su atención a esta labor tan repleta de dificultades algunos esclarecidos historiadores, valencianos los más y forasteros otros, pero casi todos, soslayando la total empresa, reducen la exteriorización de sus investigaciones a los pequeños límites de una conferencia, un discurso o un folleto.

No entra en nuestras pretensiones abordar de lleno tarea tan extensa, y tampoco el intento de sobrepujar con nuestro intelecto al de aquellos doctos escritores; convencidos de la propia insuficiencia, limitaremos nuestros escritos a ordenar, dándoles una forma de narración por orden evolutiva, las notas, documentos y gráficos que hemos podido reunir, constriñéndonos en el presente fascículo a cuanto se refiere a LA LOSETA VIDRIADA, FABRICADA DURANTE LA EDAD MEDIA EN EL ANTIGUO REINO DE VALENCIA, UTILIZADA PARA EL PAVIMENTO, Y EXCEPCIONALMENTE PARA LOS TECHOS Y PAREDES, pero siempre sometiéndolo a las rectificaciones y ampliaciones que la investigación posterior logre fijar.

En otros fascículos nos ocuparemos de las vajillas, tanto de uso común como de la de lujo o decorativa (*piatti di pompa*, así llamadas en Italia), fabricadas durante estos siglos medievales, en especial en Paterna y Manises.

Y es deducción obligada al solo hecho de citar los escritores que con preferencia han tratado en sus estudios de la cerámica española levantina durante este período de la Edad Media, escribir en lugar preeminente el nombre del Excmo. Sr. D. Guillermo J. de Osma, autor de los llamados por él modestamente *Apuntes para la historia de la cerámica morisca* (1), y que son hasta hoy el cuerpo documental más nutrido de cuanto se ha publicado sobre esta materia.

Síguele en importancia el escritor valenciano Rafael Valls con dos opúsculos sobre *La Cerámica*.—*Apuntes para su historia y su fabricación* (2). Más tarde, D. Joaquín Folch da a la imprenta un folleto titulado *Noticia sobre la Cerámica de Paterna* (3).

(1) G. J. Osma.—Los letreros ornamentales en la Cerámica Morisca del siglo xv. *Apuntes sobre Cerámica Morisca*, por G. J. de Osma.—Textos y Documentos valencianos.—Núm. I. La Loza Dorada de Manises en el año 1454.—Madrid, MCMVI.

Idem.—Núm. II.—Los Maestros Alfareros de Manises, Paterna y Valencia.—Madrid, MCMVIII.

Idem.—Núm. III.—Las Divisas del Rey en los pavimentos de «Obra de Manises» del Castillo de Nápoles.—Madrid, MCMIX.

Idem.—Adiciones a los Textos y Documentos valencianos.—Núm. II.—Madrid, MCMXI.

(2) *La Cerámica*.—*Apuntes para su historia*, por Rafael Valls David.—I.—Valencia, 1894.

La Cerámica.—*Apuntes para la historia de su fabricación*, por D. Rafael Valls David.—II.—Valencia, 1894.

(3) *Noticia sobre la Cerámica de Paterna i sobre els materials procedents de les excavacions de 1908 a 1911*, per Joaquín Folch i Torres.—Barcelona, 1921.

Después, D. José Sanchis Sivera, en su *Arqueología y Arte valenciano* (1), a más de las obras de Riaño (2) y los autores extranjeros Van de Put (3), Wallis (4), Edwn Adler (5), Otto von Falke (6), Fortnum (7) y otros.

Como documentación gráfica de esta historia constituyen un caudal importante, aparte de algunos restos anteriores al siglo xiv aún subsistentes, los numerosísimos azulejos de este siglo y el siguiente artísticamente decorados; «arte que no se parece a ningún otro, originalísimo, de simplicidad encantadora, de ingenuidad a veces infantil, pero de gran fuerza de expresión y a menudo de una firmeza de dibujo tan notable, que tal vez ningún otro le haya superado» (8).

(1) *Arqueología y Arte valencianos*, por el Dr. D. José Sanchis Sivera. (Publicado en la *Geografía del Reino de Valencia*).

(2) *Spanish Arts*.—Juan F. Riaño.—Chapman and Hall, 193, Piccadilly, 1879.

(3) *Hispano-Moresque ware of the XV century* by A. Van de Put.—London, 1904.

Hispano-Moresque ware of the fifteenth century by Albert Van de Put.—London *The Art Worker*, Quarterly, MCMXI.

(4) Wallis (H.) *Notes of some examples of early Pergian lustre vases*.—London, 1885-1889.

Idem.—*Pergian ceramic art in the collection of M. du Cane Godman*.—London Printed for private circulation, 1891-1893.

Idem.—*Typical examples of Pergian and Oriental ceramic art*.—London, 1893.

Idem.—*Pergian lustre vases*.—1899, Lerroux, París.

(5) *Hispano-Moresque pottery* by Edwin Arlec Barber Ph. D.—New York, 1915.

(6) Otto von Falke. *Majolica*.—Berlín, 1896.

(7) Fortnum *Catalogue of the Majolica*.—Museum.

Idem.—*Majolica*.—Oxford, 1896.

(8) Así escribe el catalán Font y Gumá, primer escritor especializado en esta materia, que a la vez que acumulaba datos para su obra, compraba azulejos e iba formando una colección que aún en vida pasó al Museo Municipal de Barcelona, a cambio de que la ciudad le restaurase un castillo propiedad del escritor arquitecto.

La primera colección de azulejos valencianos antiguos la formó el pintor Antonio Cortina (1841-1891), desgraciadamente dispersada a su muerte.

Puede decirse que este ilustre artista de la Escuela Valenciana de Pintura fué quien, antes que nadie, paró su atención en estos ladrillos pintados a mano alzada, porque «los unos no los conocían; los otros pudiera ser que, conociéndolos, no habían sabido ver toda la importancia que tenían», como escribe Font y Gumá*.

Grandes amigos de Cortina fueron los pintores también valencianos Juan Peiró (1847-1924) y Mariano García y Más (1858-1912), y de él se asimilaron esta nueva fase del coleccionismo, alcanzando sumo interés los dos grupos recogidos por estos artistas sobresalientes.

La colección de D. Juan Peiró abarcaba los azulejos valencianos de todas las épocas, y llegó a ser numerosísima (500 a 600 ejemplares); la de Mariano García sólo comprendía los azulejos de los siglos xv y principios del xvi, y se componía de unos cien ejemplares.

Pocos años antes de su muerte, el Sr. Peiró se desprendió de su colección, cambiándosela por unos muebles antiguos al restaurador Enrique Gomis, quien la descompuso vendiendo los azulejos sueltos a los aficionados y dispersándose de nuevo tan interesante grupo cerámico.

A la muerte de Mariano García y Más, por compra a sus herederos, pasan sus azulejos al Museo Municipal de Barcelona, para acrecentar la colección de Font y Gumá.

Con el estímulo de la reunión de tanto azulejo con variadísimas clases de escudos heráldicos y motivos ornamentales, surgieron otros coleccionistas de azulejos góticos, entre ellos D. José Manuel Cortina, arquitecto; D. Francisco Almarche, historiador regnícola; D. José Almenar, anticuario, y el que esto escribe.

(*) *Rajolas valencianas y catalanas* per Joseph Font y Gumá, Arquitecte.—Vilanova y Geltrú.—Oliva, impresor: Rambla de Ventosa, MCMV.

Todo esto nos confirma el interés creciente que en estos años se ha despertado por los estudios histórico cerámicos, interés justificado también hacia esta azulejería medieval por la contemplación de tanta pieza; más de mil variantes casi siempre decoradas con azul sobre la superficie blanca del barniz estannífero, con escudos, lacerías, figuras, etc., manifestaciones de un arte que se formó en nuestra región con la fuerza verdaderamente original de nuestra raza brava, sobria, exquisita, que supo observar y asimilarse elementos de aquellas civilizaciones con las que constantemente se relacionaba, venidas por los caminos italiano y francés, y especialmente al convivir y fundirse con la raza soñadora del Islam, educada en Bizancio y en Egipto, en Arabia y en Persia.

El historiador Sanchis Sivera escribe: «que el pueblo mahometano no es otro que el formado por los mismos valencianos que habían renegado de sus creencias, hábitos y costumbres, abrazando las novedades introducidas por los dominadores, por lo que el genio artístico de nuestro pueblo permaneció exhuberante, traspasando su producción artística, industrial e intelectual las propias fronteras, y llevando a todas partes el fuego sagrado de su cultura, de su habilidad y de su inspiración».

Bien fuese como dice el Sr. Sanchis Sivera, o que por el contrario, al llegar a la región valenciana los dominadores hijos de Mahoma, quedasen subyugados por la riqueza de su suelo, la luz esplendorosa y vivificante de su sol, la benigna temperatura de su ambiente y el exquisito sentimiento de belleza propia de sus moradores, el resultado fué que la convivencia social entre cristianos y mahometanos es intensa, su amor por el arte se funde en un común ideal, aportando cada cual su cultura e inspiración; y aquellos arrebatos de intransigencia religiosa que les obliga a llegar a la agresión y la pelea, puesto que ambas razas son de temperamento meridional, se torna en amable tolerancia ante las ornamentaciones de un tisú o una cerámica, un damasquinado en una espada o una panzuda ampolla esmaltada; y en los emblemas decorativos que emplean se cometen irreverencias y sacrilegios tan grandes que, vertidos con palabras, serían sellados con un duro castigo o la muerte.

Recordemos cómo el infante D. Felipe, hijo de Fernando III el Santo, fué enterrado con el *manto caballero* (hoy ofrecido al público en el Museo Arqueológico Nacional), brocado de seda y oro, de labor arábiga, en cuyas lacerías se mezclan con el oro las sedas azules y rojas, y en la fimbria o cenefa lleva unas inscripciones en caracteres arábigos en los que se repite la invocación koránica *Bendición, loor a Allah*.

El actual Director de la Real Academia de la Historia, Sr. Marqués de Laurencín, formó una colección de azulejos exclusivamente heráldicos, que en 1926 pasaron por compra a ser propiedad del Marqués de Viana; y en la ciudad de Valencia están formando colecciones de este mismo carácter el Barón de San Petrillo y D. José Luis Almunia.

Ante esta inestudiada fase de la espléndida cerámica valenciana de la Edad Media, D. Guillermo J. de Osma, poseedor de la mejor colección del mundo de cerámica española de esta época, también comenzó en 1900 a adquirir azulejos valencianos, pagándolos a buen precio, y formando, con la entusiasta ayuda de D. Antonio Vives, catedrático de Numismática de la Universidad Central, una de las notables instalaciones del hoy Instituto de los Condes de Valencia de D. Juan.



FIG. 1.—Plato del siglo XIV fabricado por los moros de Paterna, con destino a los cristianos, y, sin embargo, decorado con dos perdices que simbolizan los enemigos de Cristo.



FIG. 2.—Plato del siglo XIV, fabricado por los moros de Paterna, decorado con un pez, símbolo de los cristianos.



FIG. 3.—Plato del siglo XIV, fabricado por los moros de Paterna, decorado con un pez y un pavo; y, por lo tanto, confundidos los símbolos de Cristo y el de sus enemigos.

En la parroquial iglesia de San Agustín y Santa Catalina, mártir, de Valencia, se conserva una casulla de terciopelo rojo con adornos, recortes de riquísima tela árabe, con lacerías, alegorías y figuras orientales.

Por último, en multitud de inventarios hechos en visitas parroquiales por los Prelados de las diócesis de nuestro reino en pasados siglos, se hace constar en ellos la existencia de ornamentos sagrados adornados *ab llaborç moresques*.

En el campo cerámico, la confusión emblemática de ambas religiones es tan grande, que en la decoración de las piezas fabricadas por los moros de Paterna en los siglos XIII y XIV para uso de los cristianos, no sólo utilizan la flora y la fauna marcadamente oriental que aquél acepta sin protesta, sino que algunos platos ostentan, separados por el árbol de la vida, dos perdices encontradas, animal que marcadamente *simboliza los enemigos de Cristo*; y el artista que produce estas pinturas, desconocedor o indiferente a lo que simbolizan aquellos motivos que repetidamente copia, decora el mismo plato con el pez, emblema de los cristianos, y la perdiz, representativa de sus rotundos enemigos (figs. 1, 2 y 3).

Con la mano de Fatma o de Mahoma, se alterna el monograma de Cristo; con las llaves del Paraíso de las huríes orientales, las palabras del místico saludo del Arcángel Gabriel: *Ave María*.

Los mismos elementos decorativos de carácter floral ornán indistintamente cifras cristianas y símbolos mahometanos en azulejos que se colocan juntos en los interiores de las cúpulas de las iglesias y en los frontispicios de los edificios cristianos.

Así, en la cúpula del convento de la Concepción, de Toledo, la más espléndida manifestación que se conoce del arte azulejero de Manises en el siglo XV, muestra esta sucesión de enseñas cristianas y mahometanas.

Sus formas son todavía las de los *aliceres* (polígonos irregulares), y su conjunto, que ocupa en absoluto toda la concavidad de la cúpula, es de extraordinaria belleza.

Si fijamos nuestra atención en los azulejos figs. 4 y 5, bien claramente leemos en ellos la cifra de Jesús, escrita en caracteres góticos.

En uno, las letras están trazadas con azul cobalto y se destacan de un fondo blanco, adornado con alguna hoja de helecho, y en el otro, la cifra aparece en blanco sobre fondo azul.

Los azulejos figs. 6 y 7, que en la cúpula aparecen alternando con los anteriores, son de marcadísimo ritmo oriental, y ostenta, uno, el de la fig. 6, la mano abierta o de *jamza*, desde luego dibujada en forma estilizada y aplicable a la decoración, y en el de la fig. 7, la misma mano en posición inversa a la del azulejo anterior, y está flanqueada por las llaves del Paraíso de las huríes ofrecido por Mahoma.

Como se ve, no puede darse en una misma obra mayor mezcla entre elementos tan opuestos en su simbólica expresión.

De tan interesante monumento de la cerámica medieval valenciana nos ocupamos extensamente en su lugar apropiado de este fascículo.

Los azulejos núms. 8, 9 y 10, son de procedencia desconocida, la mayoría de ellos de gran fuerza de estilización y sentido decorativo de primer orden, y todos ellos ofrecen la mano, y alguna flanqueada por las llaves.

El núm. 8 se conserva en el Museo particular de Osma, hoy Instituto de Valencia de D. Juan, en Madrid.

Cubierto por otro pavimento, se halló en una casa particular de Manises una rica colección de losetas cuadradas, decoradas con

pájaros, conejos, ciervos, etc., y también con el monograma de

Cristo, azulejo número 11, y otro con la leyenda incompleta del *Ave María*, azulejo núm. 12.

El azulejo núm. 13, sólo en fragmento, copia igualmente el *Ave María*. Todavía se conserva en el piso de la capilla de Caffagiolo en la iglesia de San Jovani a Carbonara de Nápoles.

El azulejo número 14 es fragmento de uno que forma con otros

una cenefa con la inscripción repetida que dice: *Ora pro nobis*.

Y estos trabajos artísticos que fabrican los mahometanos por encargo de los cristianos, se producen mediante contrato otorgado solemnemente ante notario, y en ellos se aceptan como buenos y de efectos en derecho, los juramentos por Alah que los ceramistas hacen, y consignado queda en los protocolos, que lo hacían por la *Xara* o su ley civil y por las *Suras*, puesta la mirada hacia el Sur, o sea en dirección a la Meca.

.....
Pero llega un momento en que las luchas religiosas, irritadas con el cieno de



FIG. 4.—Azulejo del siglo xv con el monograma de Cristo, existente en la cúpula del convento de la Concepción de Toledo.



FIG. 5.—Azulejo del siglo xv con el monograma de Cristo, existente en la cúpula del convento de la Concepción de Toledo.



FIG. 6.—Azulejo del siglo xv con la mano de Fatma, existente en la cúpula del convento de la Concepción, Toledo.

interesada política, se hicieron más agudas en la capital del reino, y aún en otros muchos lugares; unas veces las provocaban los jóvenes cristianos penetrando agresivamente en los barrios de las morenías (1), y otras eran los mozalbetes mahometanos los que dispersaban a los cristianos en sus procesiones religiosas que escapaban al grito de ¡Moros venen!

Como ejemplos de estas mutuas agresiones de cristianos y moriscos, copiamos los extractos de un documento conservado en el Archivo Municipal de Valencia y de otro que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid (2).



FIG. 7.—Azulejo del siglo xv con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de las huris, existente en la cúpula del convento de la Concepción de Toledo.

e ab creus bermelles e encara ab creus de canyes vingueren prop los portals de la Morería (hoy casa núm. 5 de la calle de Salinas), y penetrando en ella obligaban a los *moratells* que encontraban a arrodillarse en tierra y adorar la cruz, agrediéndoles con las manos y las cañas y amenazándoles con la muerte si no se bautizaban.

Los moros se quejaron ante el Justicia Criminal que a poco acortó a pasar por allí, mandando encarcelar a algunos alborotadores; y como llegase la hora de la puesta del sol y no fueran libertados, se congregó alrededor de la cárcel compacto grupo de gente.

Allí acudieron el Gobernador, el Justicia y los Jurados, intimando a los grupos para que se disolvieran; y como algunos de ellos persistieran en su actitud levantisca *en moltes parts escampats en lo circuit de la dita Morería, se feren portar moltes borches enseses e los dits Jurats se vestiren les gramalles dels Jurats* para ser reconocidos y reverenciados como tales. Los oficiales mandaron *fer crides ab veu de trompeta per los lochs circunvehins a la dita Morería*, obligando a todos bajo la amenaza de grandes castigos se retirasen a sus casas.

Llegada la noche, aquellos revoltosos, en grupos numerosísimos formados por *strangers, macips e homens vagabunts*, arrojaron piedras e hirieron a algunos oficiales y penetraron tumultuo-

(1) El barrio de la Morería en Valencia «puede limitarse por una línea que desde frente al *alfondec*, en la actual calle Alta, cortando la manzana de casas, iría a parar detrás del horno de la Cadena, situado en la misma calle, esquina a la plaza de Mosén Sorell; de este lugar, cerca del cual se abría una de las puertas del barrio, formando un ángulo bastante abierto, llegaba hasta la mitad de la calle de la Corona, donde probablemente se abría otra de las puertas; desde aquí, cortando transversalmente la manzana de casas por junto al huerto de Pelaires, llegaba al entonces llamado *camí de Quart*, y por este camino, ahora calle de Cuarte, después de pasar por el *Toçal* y plaza de San Jaime, torciendo a la izquierda, iba a cerrar el circuito frente al *alfondec*, donde se abría otra puerta». «La Urbe valenciana en el siglo xiv», por José Rodrigo Pertegás. Valencia, 1924.

(2) Ejemplo de agresión de los cristianos, el robo de la Morería, que tuvo lugar el *diugmenge, primer día del mes de Juny e día de la Santa Trinitat del any de la nativitat de nostre Senyor Jhuxpt Mil CCCCLv, dos hores apres mig jorn poch més o menys en que una companya de fadrins e minyons ajustada en les partides dels tints major—* hacia lo que hoy es plaza de Mosén Sorell—, *en nombre de vint o trenta poch més o menys, ab alguns penonets grochs e banderetes e senyals de tiars de papa per la nova elecció de nostre sant pare papa Calixte terç*



FIG. 8.—Azulejo del siglo xv con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de las huris, encontrado en Manises y hoy en el Instituto de Valencia de Don Juan.

Tal estado de cosas terminó con la resolución definitiva de expulsar de España a los moriscos en 1609, para de esta manera llegar a la unidad religiosa, como se había llegado ya a la política y territorial de la Península.

Aquella orden de expatriación que, naturalmente, alcanzaba a los moriscos ceramistas, tanto decoradores como fabricantes, fué la sentencia de muerte para un arte que ya con tanta inquietud y zozobra vivía decadente.

Porque, aunque parafraseando la tesis de nuestro admirado amigo D. José Sanchis Si-

samente en la Morería, haciendo *molts portells e forats de la dita Morería, e encara romperen les portes e portals de aquella hoc encara derrocaren moltes parets de les cases dels dits moros; e en la casa del alcadí meteren foch e cremaren aquélla per entrar a robar la dita casa*, saqueando todos los domicilios particulares y matando algunos de sus moradores.

El tumulto adquiría gran importancia a pesar de las altas horas de la noche, por lo que las autoridades recurrieron a los remedios que les eran posibles.

Cerraron los portales de la ciudad para que nadie escapase, y así estuvieron algún tiempo, guardados por los *guayles*, acompañados cada uno de diez o doce hombres con armas, tanto de día como por la noche.

Al siguiente día del tumulto, por la mañana se reunieron en Concejo en la casa de la Ciudad los lugartenientes de Gobernación y de Justicia, junto con los jurados, declarando que el caso *era abominable a la Senyoría divinal e humana*, acordando escribir a D. Eximeno Pérez de Corella, Conde de Conçentaina, General Gobernador de todo el Reino de Valencia, suplicándole que regresase de Elda, donde a la sazón se encontraba.

También reunieron a doce hombres de los más honrados de la ciudad, seis caballeros y seis ciudadanos que, revestidos de toda clase de atribuciones, habían de recorrer la ciudad *ab bastó en la má cascú de aquélls, de día a caball en la forma que acostuma de anar la Justicia Criminal, e de nit molt acompa-*

yats, para guardar en ella el orden.

Los oficiales pregonaron la obligación de todo aquel que hubiese tomado o recibido objetos de la Morería de restituirlos en algunas de las salas destinadas para ello en la casa de la Ciudad, así como también el deber de denunciar a quien retuviese *robes, joyes e bens mobles dels dits moros*.

Por último, escribieron y mandaron un mensajero al Rey Alfonso V, a la sazón en Nápoles, para que viniese a Valencia personalmente o autorizase a su consorte la Reina D.^a María de Castilla, que se hallaba en Daroca, lo hiciese en su nombre y administrase ejemplar justicia. Tales juicios reales se difirieron hasta Mcccclviii, en cuyo año, muertos D. Alfonso y D.^a María, vino su sucesor D. Juan *vinguem personalment en la ciutat de Valencia, en la cual benaventuradament entrant nos e la Illustrísima Reyna doña Johana, cara muller nostra, ab los Illustres Infants don Iherrando, doña Johana e doña Marina, fills nostres molt cars*.

Fueron recibidos con singulares festejos, bailes, danzas, justas y corridas de vaquillas, que duraron ocho o diez días, transcurridos los



FIG. 9.—Azulejo del siglo xv con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de Mahoma, procedente de Manises, en colección particular.



FIG. 10.—Azulejo del siglo xv con la mano de Fatma, procedente de Manises, en colección particular.



FIG. 11.—Azulejo del siglo xv decorado con el monograma de Cristo, aparecido en un piso, Manises.

vera, antes expuesta, pudiéramos decir que también ahora la mayoría de los moriscos «renegaron de sus creencias, hábitos y costumbres, abrazando las modalidades impuestas por los dominadores», sin embargo, enmudecieron desde entonces apellidos como los de *Almurci* que, formando estirpe de expertos ceramistas, contratan unas veces con el propio monarca aragonés Alfonso V, otras con la reina Doña



FIG. 12.—Azulejo del siglo xv decorado con la palabra *ave*, aparecido en un piso de Manises

cuales se celebraron Cortes en la Catedral, presentes los brazos eclesiástico, militar y real, e *tots els prelats e persones e collegis ecclesiastichs, richs homens, baróns, caballerç e persones generoses e los sindichs de la dita Ciutat de Valencia e de les altres ciutats, viles e lochç Reyals de dit Reyne*, resolviendo algunos procesos, y quedando en suspenso estos juicios porque tuvieron los reyes que salir precipitadamente de la ciudad y reino al haberse presentado una fuerte epidemia que duró siete u ocho meses.

Pasado algún tiempo, el Rey tomó, entre otros, como argumentos para *mitigar la ley*, la merma de la población, tanto por la mortandad de la epidemia, como por la gran cantidad de fugitivos que para esquivar la acción de la justicia se ausentaron de la ciudad, y *per les instants e continues supplicacions a nostra majestat fetes per lo noble, magnífich e amat conseller e camarlench nostre don Pedro de Urrea, portant veus de general Governador en lo dit nostre Regne de Valencia; entonces, liberalment e graciosa ab aquest nostre edicte e carta per tot temps irrevocablement valedora de certa nostra sciencia e expressament volem provehir e manam que dels culpables del dit robo e insult resten sens sperança de alguna venia e Remissió, els remetem, abçolvem, perdonem, deffinim e relaxam...*

(Primer libro de *Cartas Reales*, folio 183.—Archivo Municipal de Valencia).

Ejemplo de agresión de los moriscos, la referencia manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, sección de manuscritos, legajo O. O. en el que se consigna como en la procesión del Corpus del año 1587 los *moratells* salieron de la Morería hacia la calle de Caballeros dispersando a sus acompañantes y teniéndose que refugiar la Custodia en un portal de la misma calle.



FIG. 14. Fragmento de un azulejo del siglo xv destinado a formar una orla o cenefa con la frase *ora pro nobis* repetida, perteneciente a la colección del autor.

loch de moros circumvehins de la ciutat que fonch cosa mes divina que humana pendre asossech e repos lo dit moviment.



FIG. 15.—Fragmento de un *alfardó* decorado con el saludo *ave maria*, todavía solado en el piso de San Jovani a Carbona, Nápoles.

También en el documento que acabamos de extraer se consigna que a los pocos días de ocurrir el robo de la Morería, o sea el 5 de junio, se celebró la fiesta del Corpus y cuando la solemne procesión de los acompañantes de *lo sagrat e precios cor de nostre Senyor Deu Shuxpt* discurría por la acostumbrada carrera, *fonch nafrat en brega hun hom per les quals nafres se dejá aquell esser mort*; y creyendo algunos que esta muerte se había ocasionado como venganza por el robo reciente de la Memoria, comenzaron a dar voces de *moros venen* suponiendo hasta que entraban por los portales de la ciudad.

El pueblo entero se conmovió *en tant fort e tan stranya manera prenent armes e anant per los carrers de la dita ciutat armats de diverçes armes offensives, volent anar als*

María de Castilla, su esposa, y también con nobles catalanes como D. Galcerán de Requeséns y con toda la nobleza valenciana.

Los de Suleyman y Annajar, moros de Valencia y de Manises, a quienes en las



FIG. 15.—Plato valenciano del siglo xv, decorado con un pájaro estilizado según el arte gótico.

(Colección del autor).

escrituras cristianas siempre se les designaba con el calificativo de *mestres de obra de Malecua*.

Los de Cahat Almalí, de Harmet Suleiman, de Habrafin, Alcaxon... y tantos otros cuyos nombres encontramos en los notales y contratos de varios siglos.

El mar se llevó los últimos idólatras de Mahoma, y quedaron tan sólo los amadores de la fe de Cristo; y coincidiendo con el momento de la expulsión, también se fue-

ron los últimos destellos de aquel esplendoroso éxito cerámico de los siglos xiv, xv y xvi, admiración de Papas y de Reyes.

Entonces las decoraciones cerámicas se empobrecen y casi se anulan; las águilas



FIG. 16.—Plato valenciano de fines del siglo xvi, decorado con un pájaro de estilo renacimiento.
(Colección del autor).

de elegante e irreprochable silueta, que en aquellos siglos enriquecían tetones y braseros, han sido suplantadas desde el xvii por el chavacano *pardalot*, de negativo dibujo, y las rosas, culantrillo, cardos y perejil de sus filigranados fondos, sustituidos por claveles pintados sin el menor rudimento de arte decorativo.

Sólo persiste, tanto en la loza como en las azulejos, el esplendor del brillante oro, ahora más encendido, más cobrizo, más fuego.

Como ejemplo de esta evolución negativa, he aquí tres ejemplares de platos, figuras 15, 16 y 17, cuyo motivo esencial en su adorno es el pájaro; todos ellos fueron pintados en Manises, separados por más de un siglo en la ejecución de cada uno.



FIG. 17. - Plato valenciano del siglo XVIII, decorado con un pájaro al estilo llamado popular.
(Colección del autor).

Pertenece el primero a los años medios del siglo XV, época del cabal desarrollo de la cerámica morisca; nada turba entonces la tranquila existencia del artista alfarero, su pulso es firme y copia desenvuelto el modelo, obra concienzuda de un espíritu decorador de gran impulso.

El segundo fué pintado en la última mitad del siglo XVI, cuando el inquieto vivir de los moriscos no deja reflexión para el espíritu; ya no piensa el artista en idear mode-

los que lleven novedad a la belleza de sus platos y sus tazas, el renacimiento aborrece las estilizaciones, el estilo del ceramista ya no es fuerte, se copia, se repite, apenas quedan rasgos de su pasada juventud.

Es el tercero obra de los artífices cristianos de Manises de los siglos xvii y xviii; ya sólo queda en su decorado una inocente imitación del arte que fué. Es el paso inseguro del niño que ha perdido el equilibrio al quitarle un apoyo e intenta andar... a gafas..., como puede.

Y decimos que es un pájaro (*pardalot*) la figura principal que decora el plato, por su forma parecida, con una cola que más parece un cuerno de Amaltea, con unas alas y unas patas pequeñas hasta lo inverosímil, sin el más ligero vestigio de dibujo correcto y con absoluta carencia de ritmo en los motivos que completan la decoración del plato.

Habremos de tomar como fuentes de nuestro estudio sobre la *loseta vidriada para el pavimento* tres orientaciones, imprecisas, incompletas todas, y cuyos elementos, de muy heterogénea especie, se encuentran disgregados y esparcidos.

Una consistirá en el examen de las piezas cerámicas aún subsistentes, que fueron hechas por encargo de magnates o señores de los reinos cristianos, conservadas todavía en sus mansiones señoriales, solando los pisos de los salones o en vitrinas de Museos, luciendo unas y otras, en los centros de sus decoraciones, escudos o divisas, privilegiadas referencias para obtener, en el inquieto rebuscar del arqueólogo, determinadas fechas.

La segunda será la referencia de notas propias o facilitadas por amables colaboradores, cuyos nombres consignaremos gustosos, referidas a textos, piezas defectuosas de horno, etcétera; que la casualidad va deparando, ya en los derribos de vetustos edificios o en el remover de escombreras o vertederos, cerca de los lugares donde estuvieron emplazados los hornos y las fábricas medievales.

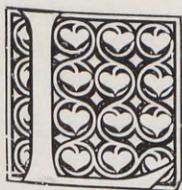
Y será, por último, la fuente más firme y más documentada, la lectura de aquellos notales y libros de contratación que en los archivos se conservan y en donde pueda existir alguna referencia, así como el examen y consignación de cuanto hasta la fecha se haya escrito por competentes publicistas.

Y si la suerte nos depara ocasión propicia de hermanar una cita con un fiesto, será un jalón fijado en la demarcación extensa del campo de la historia de los barros vidriados levantinos.



FIG. 18 - Sintética estilización de la mano de Fatma en un azulejo diminuto.

INICIACIÓN DE LA LOSETA DE BARRO EN EL PAVIMENTO



LA historia de la loseta cocida aplicada al pavimento, por necesidad ha de desenvolverse paralelamente a la evolución que durante el transcurso de los siglos, y con la constante atención del ingenio del hombre, siempre ávido de mejoras y de novedades, ha seguido gradualmente la cerámica en su plástica derivada del cilindro, forma primordial que imprime el alfarero a la pella de barro colocada sobre el recién inventado torno; aprisionándola unas veces con las dos manos para que se eleve y adopte la forma de una columna, o abriéndola con la presión de sus pulgares e índices y adopte entonces las formas campaniformes de la copa y sus derivados, o, por último, aplastándola para dar lugar a la baja cacerola con sus infinitas variantes.

Si la cerámica, en sus formas rudimentarias, tiene su origen junto al del discurrir humano para la satisfacción de las necesidades primordiales y perentorias de su vida doméstica, inmediatamente, después de aseguradas éstas, persigue la complacencia de las de carácter espiritual que igualmente siente, porque el hombre será el eterno amador de la belleza.

Aquellos objetos cerámicos ideados ya para retener o conservar líquidos o para resolver la necesidad de su uso imprescindible en graves enfermedades, los enriquece con adornos más o menos complicados en sus decoraciones, según la inferior o superior intuición artística de quien los ejecuta.

Y cuando apenas descubre las elementales reglas constructivas levantando paredes y cubriendo sus chozas, la misma argamasa compuesta de cal y guijarros que utiliza para asentar unos sobre otros los enormes bloques de piedra que hoy nos admira cómo pudieran moverlos y elevarlos, la utiliza para extenderla sobre el piso en los resguardos más íntimos destinados al reposo y fabrica allí una superficie tersa y lisa, por donde sus pies descalzos no sufran al contacto con la movediza tierra suelta, en el descanso del rudo caminar por los riscos o del trabajo en las tierras que pesadamente va roturando.

Esta primera manifestación del pavimento, tan sencilla y tan práctica, persiste a través de todas las civilizaciones, y hoy, al cabo de algunos miles de años, aún la vemos utilizada en la mayoría de las casas de labranza.

Y si el ibero adorna su cuerpo con sartas de gruesas cuentas de vidrio o de barro

cocido (fusayolos), no es extraño deducir que, algunas veces, y llevado de esa intuición decorativa, asiente sobre aquella argamasa tierna, que vierte para hacer el piso, discos de canto rodado o grandes guijas ligeramente pulimentadas en sus bordes (a manera de teseras), de trecho en trecho, formando alguno de los sencillos ritmos que su fantasía le llevó a desarrollar con los pinceles en las superficies de las vasijas.

Trozos de esta clase de mortero o estuco, con algunos de estos cantos erráticos incrustados guardando cierta simetría, los hemos hallado en lo que fué ciudad ibérica de Bisgargis (Castellón).

Otra forma ibérica del pavimento, significativa de un importante adelanto en la alfarería, consistía en solar aquellas habitaciones íntimas y aun las replazas exteriores de las casas, con unas grandes atobas de barro cocido de más de veinte centímetros de espesor, por 50 ó 60 de lado, obtenidas por cochura a fuego libre o directo (1).

Resuelta por estos medios la relativa comodidad interna de sus casas, apenas distrae en ello su atención el despejado ingenio del levantino primitivo.

Atráenle otros menesteres más importantes: la canalización de las aguas para el riego, las artes de la guerra para dirimir sus incompatibilidades con las tribus limítrofes, y, en último caso, la propia vasijería, más en armonía con los goces de la mesa, para sí y ante la presencia de algún extranjero.

Y en estas vasijas precisamente es donde hemos de hallar la influencia cerámica de otros pueblos y otras artes, si bien, como escribe M. Pottier, «cuanto más se multiplican los descubrimientos, mejor se comprende que el dibujo primitivo se desarrolla siguiendo reglas que son las mismas en todas partes, y que prueban, ante todo, la fuerza y la unidad del alma humana».

Porque aquellos ritmos lineales y aun la manera de comprender los alfareros valencianos la decoración y la simplificación de los objetos para copiarlos sobre los barro, son tan parecidos con los de pueblos apartadísimos, egipcios, asirios, pelasgos, griegos primitivos, etc., que necesariamente había de admitirse la relación comercial y la convivencia con ellos o sus intermediarios.

Y como los datos más sólidos que se tenían eran los referidos al pueblo fenicio, a quien su espíritu comercial hacía recorrer todo el mundo conocido en el tiempo que comienza nuestra historia, él representaba la obligada solución a cuantos problemas se presentaban ante la aparición en nuestras tierras de algo que a pueblos apartados se refería, siendo en tiempos modernos cuando se admite la posibilidad de irrupciones o invasiones africanas en períodos prehistóricos (2).

(1) Es noticia que debo a mi amigo D. J. J. Senent, quien ha visto restos de estos pisos en edificaciones destruidas en lugares de emplazamiento de ciudades ibéricas en el Maestrazgo (Castellón).

(2) «La antigua tradición, relativa a la inmigración que efectuaron diversos pueblos a nuestra Península antes del gran período de la dominación romana, va obteniendo por días más serias confirmaciones, una vez que los estudios arqueológicos suministran a la Historia materiales de indudable veracidad, a fin de reconstituirla sobre cimientos los más firmes y perdurables». — *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*, por José Gestoso y Pérez. Sevilla. Tipografía la Andalucía Moderna, 1903.

Aquellas novedades cerámicas que a las costas levantinas llegan, aguza más y más la observación de sus moradores, y cuando llega el pueblo romano a sojuzgar nuestras tierras y exterminar o arrojar de ellas a otras colonias extranjeras, el arte cerámico de la vasija en toda España apenas tiene que aprender del romano.

Las pinturas de sus cerámicas ocre sobre barro que parecen directamente micenia-

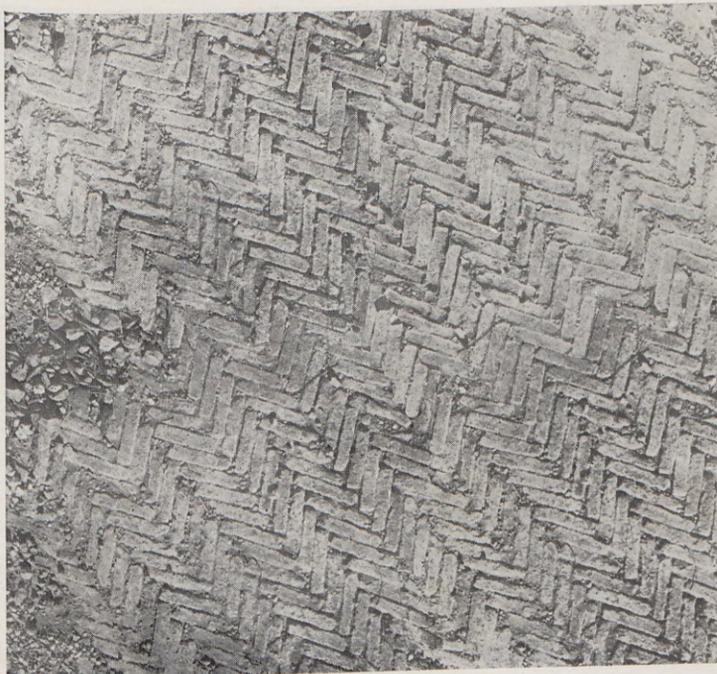


FIG. 19. — Piso formado por losetas rectangulares colocadas de canto en largas series, formando unas con otras ángulos de 90°, por lo que recibía el nombre de *opus spicatum* o piso en espinilla.

(Fotografía del piso hallado en Játiva en 1891, al verificar algunas obras de desmonte cerca de la iglesia de San Félix.)

nas con caracteres y modalidades ibéricas, y también la escultura de barro cocido y la aplicación de relieves a sus vasos.

Y llegamos al momento de una modificación cerámica en el pavimento, el de la pella de barro seccionada en pequeñas porciones de forma regular geométrica obtenidas por conducto de la civilización romana, seguramente aprendido y aplicado de las civilizaciones orientales conquistadas.

Conocido es de todos el señoril boato de la vida de aquellos ciudadanos del inmortal imperio de Roma, y, entre otras múltiples riquezas de que se rodeaban, recordemos que una de tantas consistía en solar sus viviendas con mosaicos de vidrios, *opus tessellatum*, algunos tan famosos como el de la casa del Fauno de Pompeya (1).

(1) Según Plinio, en su libro 36, dice que los colocaban en los pisos de los edificios y en los revestimientos de las bóvedas y de los muros.

Al venir a las tierras levantinas los romanos, como llegaron antes los fenicios, los griegos y tantos otros pueblos como hemos indicado que la investigación va descubriendo, animados todos del deseo de explotar las riquezas naturales; trajeron, inconscientes, su superior vivir, sus ciencias y sus artes, los preceptos de su derecho, que aún perduran, las enseñanzas de su gusto de arte, y con sus esculturas y sus bronce,

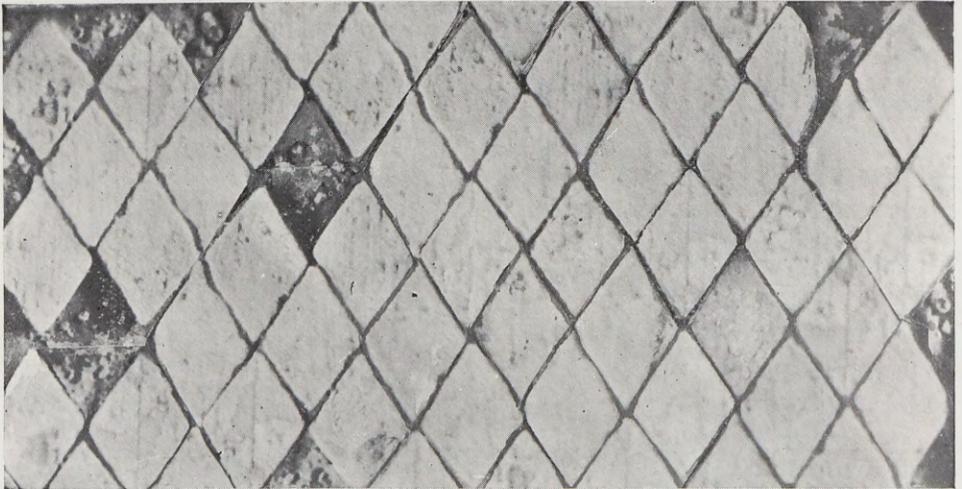


FIG. 20. —Piso formado por losetas en forma de rombo de 6 centímetros de lado, colocadas en series completamente lineales, todas en la misma forma de colocación.
(Fotografía del piso hallado en el cauce del río de Valencia en 1899, frente a las tenerías, formando seguramente el pavimento de alguna balsa para curtir pieles, en el período romano de nuestra historia).

sus telas y sus joyas que educaron a su criterio el de los iberos, también se asimilaron éstos el hermoso recreo de los mosaicos de sus casas.

El arado del labriego o la piqueta del albañil, descubren a menudo restos de tales magnificencias.

Un día es en Elche, otro en Sagunto, después en Denia, ahora en Liria, más tarde en Moncada y Aldaya, aparecen ejemplares admirables de aquellos diminutos cubos de mármoles o vidrios de diversas coloraciones, combinados en dibujos que, al cruzarse y entrelazarse en cenefas, circundan composiciones mitológicas de un buen conjunto decorativo.

Mas no eran sólo éstos los pisos adoptados por la civilización de los romanos, que siguieron los levantinos aun después de algunos siglos que aquéllos terminaron su hegemonía en nuestro suelo.

También se utilizaban grandes losas de mármoles de colores o simplemente de piedra ordinaria, recortadas en forma de cuadrados, paralelogramos, polígonos o círculos.

Estos pavimentos eran destinados a las salas de grandes dimensiones que habían de recibir a diario afluencia o concurso de gente, y en donde hubiera peligrado la duración del piso de mosaico.

En las habitaciones de más ajeteo diario o de uso o menesteres más comunes, utilizaron también aquel rudimentario pavimento de cal y grava a que nos hemos referido, no tomado de los iberos, pero sí en natural coincidencia (*opus barbaricum*), y también otros derivados de la loseta de barro cocido que, como acabamos de indicar, conocían admirablemente de la civilización caldea-babilónica.

Unas veces, la loseta de barro ordinario, sin ninguna selección de pastas, adopta

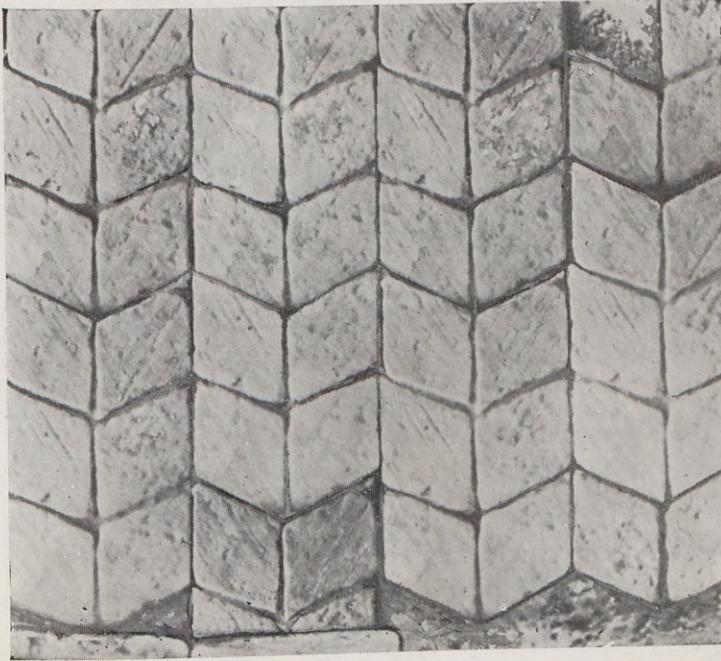


FIG. 21.—Piso formado por losetas en forma de rombo de 9 centímetros de lado, colocadas en series completamente lineales, encontradas los de cada serie.

(Fotografía de un trozo de piso hallado en 1899 en la Alcudía de Elche, junto con unos mosaicos de vidrio).

la forma de un paralelogramo o rectángulo de 10×5 centímetros de superficie y 2 de espesor, y otras de rombos de 9 a 6 cent. de lado por 4 cent. de espesor.

El primero se asentaba colocando las losetas de canto en largas series y formando unas con otras un ángulo de 90 grados, por lo que recibía el nombre de *opus spicatum* o piso en espinilla).

La loseta en forma de rombo ya admitía mayor variedad en su colocación, pudiendo seguir ésta; o una rítmica uniformidad, por series completamente lineales todas en la misma forma de colocación; o ya encontradas los de cada serie; o formando ensambles de estrellas de seis puntas.

Ejemplo de piso en espinilla u *opus spicatum*, el hallado en Játiva en 1891 al verificar algunas obras de desmonte cerca de la iglesia de San Félix, que se reproduce en la figura núm. 19.

Pisos parecidos se hallaron en la Cenia de Museros y en la villa *Pouaig* de Moncada en 1920.

De los pavimentos formados con losetas romboidales, también podemos ofrecer algunos ejemplos; la figura núm. 20 copia un fragmento del piso de una balsa para curtir pieles descubierta en Valencia en 1899, cauce del río Turia, frente a las actuales

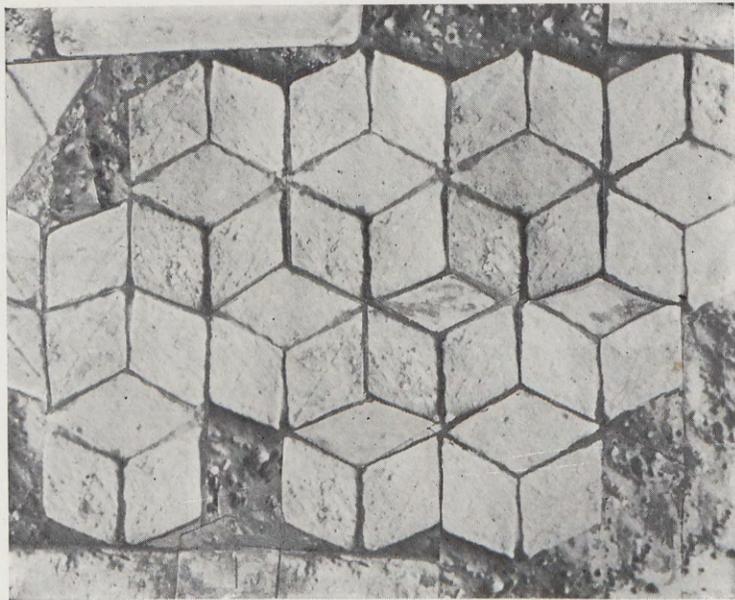


FIG. 22.—Piso formado por losetas en forma de rombo de 9 centímetros de lado, con ensambles de estrellas de seis puntas.

(Fotografía del fragmento encontrado al derribar la casa de la plaza de la Almoyna, número 4, en 1905).

tenerías, y adopta en la colocación de las losetas la forma de series lineales todas idénticas.

En Ademuz, en Maimona (Liria), en Burjasot y en *Bisgargis*, hemos visto, aunque muy mutilados, restos de esta clase de pavimentos.

Del tipo de piso formado por losetas colocadas en series lineales, encontradas las de cada una, es el aparecido en la Alcudia de Elche en 1899, junto con unos mosaicos de vidrio representando lacerías, un círculo con una estrella central y otro con una escena de caza (un perro persiguiendo a una liebre). También en Valencia se hallaron fragmentos de esta clase de piso en 1899 y 1900 al practicarse los cimientos de algunas casas en la calle de la Paz.

Y, por último, al derribarse la casa núm. 4 de la plaza de la Almoyna en 1905, aparecieron interesantes restos de una basílica cristiana, y entre ellos, aunque muy maltrecho, el piso que se reproduce en forma de estrellas ensambladas de seis puntas. Hubo necesidad de reconstituirlo agrupando la mayoría de las piezas para obtener la fotografía que se reproduce del Sr. Fárvaro (Oraw-Raff.).

LOS SIGLOS LLAMADOS VISIGODOS



PERTENECE al conocimiento general de la Historia, el concepto de que al empuje formidable de las doctrinas renovadoras del Cristianismo, tambaleóse el extenso imperio de los césares, que al fin hubo de derribarse por la embestida despiadada y brutal de la invasión de los bárbaros; y con la pérdida de las organizaciones públicas, también se diseminaron las suntuosas exquisiteces de muchas artes decorativas.

Sin embargo, apenas devastado el campo de la cultura estética, tanto en Italia como en los demás pueblos occidentales, comienza de nuevo a germinar entre los vencidos, y aún también con los vencedores, pero en forma balbuciente, torpe, imprecisa, apegada a la tierra, como desconfiando de su propia estabilidad; porque los ingenios allí nacidos, se hallan muy apartados de aquel Centro de Cultura oriental, en donde se rehacen con fuerte cohesión las ciencias y las artes; y Constantinopla, la capital populosa, el puerto de la felicidad de los turcos, la ciudad imperial de los esclavos, llega, al fin, a un espléndido desenvolvimiento con el Emperador Justiniano, quien acrece con un entusiástico espíritu de renovación las voluntades y las inteligencias que le rodean.

En la península ibérica apenas se ha podido llenar la laguna histórica del desarrollo artístico desde el siglo v al viii, pues como dice la *Guía histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*: «La Arqueología visigoda no ha llegado todavía a constituir un cuerpo uniforme de doctrina en que se hallen clasificados los escasos monumentos que hasta ahora se han hallado de este período de la historia patria, por lo que es de singular importancia ir aportando cuantos elementos sean posibles para llegar al apetecido progreso de las ciencias históricas».

Las tierras levantinas parece han de ser exceptuadas del movimiento social germánico que desde los Pirineos se esparce en todas direcciones; aquéllas siguen puesta su mirada preferente en el azul del *Mar latino* y, como en tantas ocasiones, de allí esperan recibir su cultura y su progreso.

El ilustre cronista valenciano D. José Martínez Aloy, también duda respecto de la fecha del comienzo de la época goda en Valencia referida a la de toda España, fundándose, entre otras razones: «en que el pontificado del obispo Justiniano (531 a 546) no deja adivinar dependencia ni conexión alguna con la monarquía goda; en que los

restos monumentales de la basílica restaurada por dicho obispo, contienen una espléndida decoración influenciada exclusivamente por el arte bizantino, y en que entre los nombres de los seis obispos componentes del Concilio de Valencia del año 546, no se conserva una sola radical de origen germánico».

Y en nota referida a los restos visigóticos pertenecientes a aquella basílica restaurada por el obispo Justiniano, hallados en una casa de la plaza de la Almoyna, añade: «la palmilla de los griegos y las flores de lis de los persas, no pudieron venir en aquellos tiempos por conducto de los godos, sino por el de los bizantinos, bien fuese de manera directa, bien teniendo por intermediarios los imperiales de Occidente».

Por lo que a Cerámica se refiere, tras la irrupción de los bárbaros comienza a andar a ciegas el investigador, que anhela conocer fijamente, no sólo el desarrollo de la cerámica aplicada al pavimento, sino también a todos los aspectos de estas artes.

Dice Riaño en su *The industrial arts in Spain* (pág. 145): «Durante la monarquía visigoda, después de la caída del imperio romano, la cual fué destruída por la invasión de los árabes en la octava centuria, el mismo estilo de industria cerámica copiado de los romanos continuaba en España. Juzgando por el gran número de fragmentos de loza, fabricada para usos domésticos, que constantemente se encuentran en las ruinas del período visigodo, no cabe duda que esta loza continuaba siendo fabricada en España».

Y abundando en el mismo criterio, el Sr. Gestoso y Pérez escribe lo siguiente en la *Historia de los barros vidriados sevillanos*:

«Pero los invasores (los bárbaros) carecían de propia cultura de arte, y fueron ellos los vencidos en la esfera intelectual aceptando las tradiciones artísticas, y en sus usos y costumbres como en los monumentos, en todo se reflejaba influencia latina y bizantina, perdurando desde el siglo v al viii».

En efecto, la llegada de los griegos imperiales en el siglo vi da más fuerza a estas enseñanzas e influencias, cada vez más firmes, más profundas de aquel arte de Bizancio.

Disputado el trono de España entre Agila y Atanagildo, éste pide auxilio al emperador Justiniano, quien, deseoso de rehacer el imperio romano, halla propicia la ocasión y envía al patricio Liberio con un ejército numeroso que, en 554, toma posesión de la costa española desde Guadix hasta Valencia, penetrando hasta el valle del Guadalquivir y el del Segura.

«Estos imperiales—dice Pérez Pujol—no eran los romanos de Occidente, cuyo solio se había derrumbado, sino los griegos de Constantinopla», y ya no abandonaron estas tierras y, por lo tanto, sus constantes relaciones con su metrópoli, hasta que Suintila, en 624, consigue la unidad geográfica y política de España que apenas duró cien años, hasta los comienzos del siglo viii, con la invasión agarena.

Resulta, por lo tanto, según parece colegirse de los párrafos transcritos de Riaño y Gestoso, un período muy extenso de tres siglos sin progreso cerámico para nuestras

tierras; muchos años de absoluto anquilosamiento alfarero español, si tenemos presente, entre otras circunstancias que moverían a su evolución, las modas, los derro-

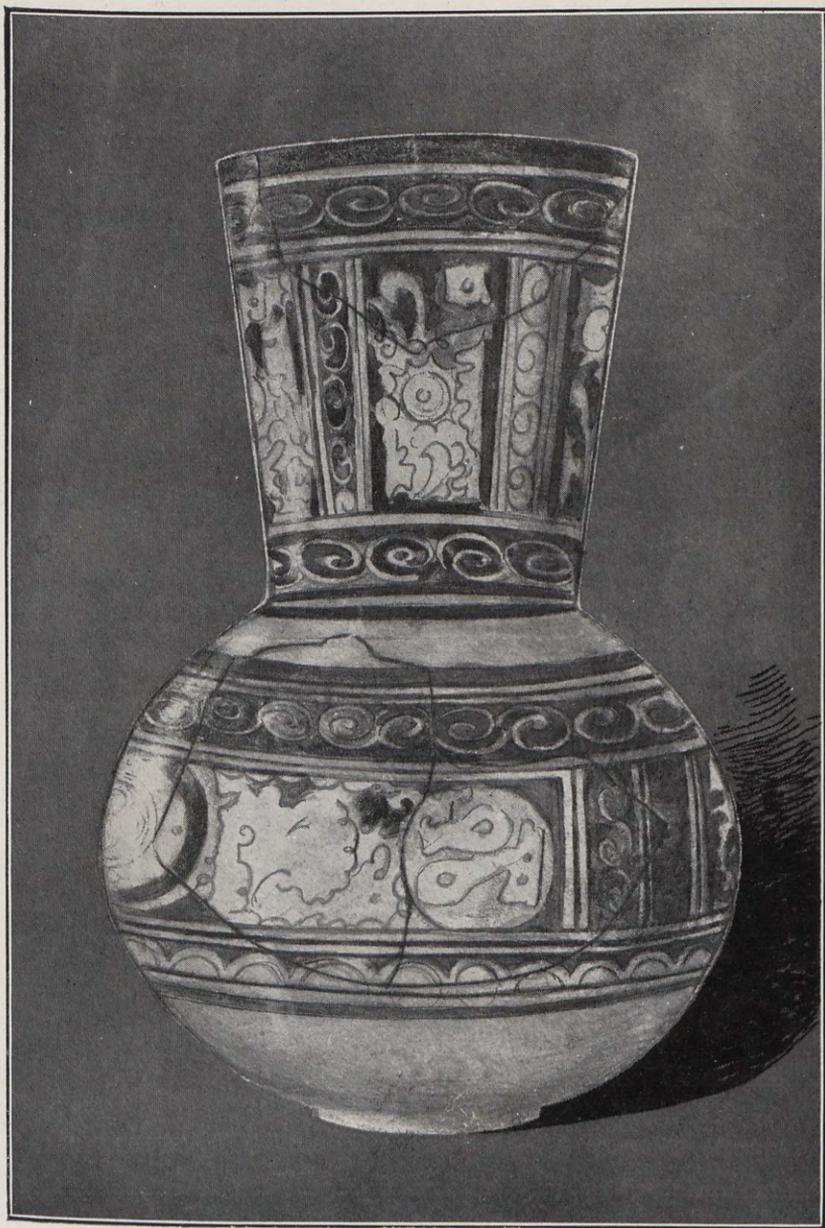


FIG. 23.—Reconstitución de una vasija con decoraciones de óxido de hierro, a base de unos tiestos hallados en los solares del actual Mercado Central de Valencia. (Colección del autor).

teros más o menos innovadores en el arte y en la industria, originales o traídos de fuera (la variedad es uno de los atributos de la belleza), etc.

La fabricación cerámica es de técnica fácil, de reglas elementales y de una gran ingenuidad, y, por lo tanto, muy apropiada para recibir cualquiera innovación en sus formas y en sus decoraciones, incluso la popular de un modesto obrero; y si el que la produce es ingenioso, observador de la modalidad que en todas las cosas impone el



FIG. 24. —Vasija de barro rojo decorada con incisiones de buril y barnizada, en algunos trozos, con un silicato alcalino (color melado) y otros, con álcali y óxido metálico (color verde). (Colección del autor.)

momento artístico que vive..., la imitación..., la moda..., necesariamente se reflejará al tornearse la pella de barro o al colocar el pincel sobre la superficie de la vasija ya formada.

Bien es aplicable a este razonamiento el siguiente concepto de H. Saladin referido a la arquitectura árabe:

«La evolución de las modas arquitectónicas en Oriente ha estado sometida cons»

tanamente a la influencia simultánea del talento de cualquier genial artista y a la forma del lujo preferida por algún fastuoso soberano».

«Así se explica el carácter particular de los monumentos de Turquestán elevados por Tamerlan; obras de arquitectos persas, decoradas por los ceramistas chinos y siguiendo un programa grandioso dictado por el príncipe mongol, Selim I (1).

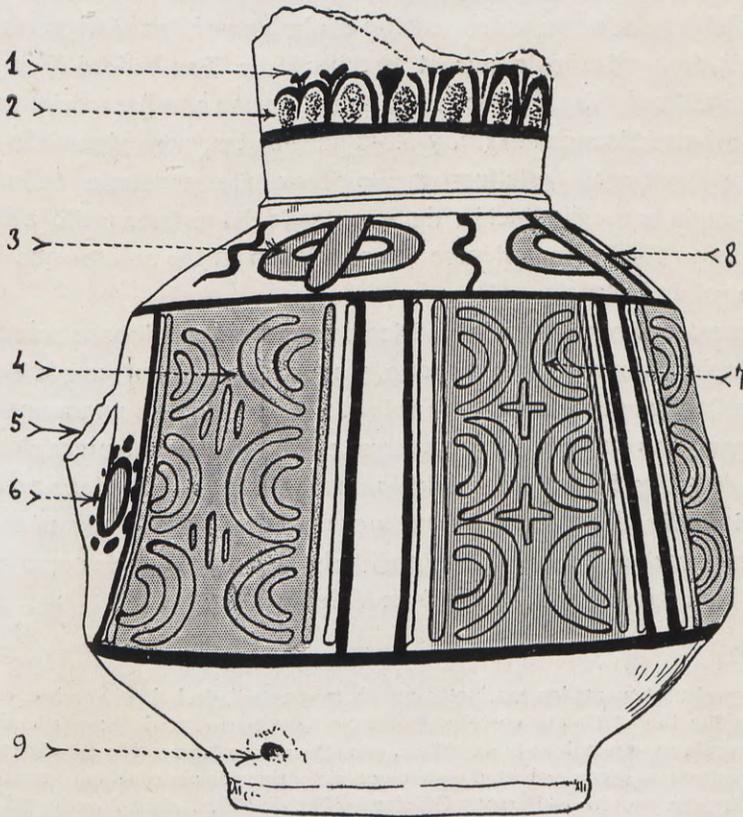


FIG. 25.—Dibujo de la anterior vasija de barro rojo, decorada, en algunas zonas, con silicato alcalino (color melado) y otras, con el mismo silicato y óxido de cobre (color verde).

- 1.—Perfil horizontal y arcos decorados con manganeso sobre el barro bizcochado.
- 2.—Cabujones verdes (silicato alcalino con óxido metálico) encerrados por los adornos de manganeso.
- 3 y 8.—Broches o fibulas decoradas: una (núm. 3), en melado, y la otra (núm. 8), en verde.
- 4.—Zona barnizada en melado (silicato alcalino con potasa o sosa).
- 5.—Arranque del asa.
- 6.—Cabujón verde con el contorno y puntos de manganeso.
- 7.—Zona barnizada en verde (silicato alcalino con óxido metálico).
- 9.—Pequeño taladro circular.

Para mayor claridad del lector, lo que aparece blanco en el dibujo es bizcochado en la vasija; la media tinta de puntos, el barnizado color melado, y la media tinta rayada verticalmente, el barnizado en verde.

Recordemos también que, en estos siglos, la vidriería tampoco permanece estacionada, y ésta, como la esmaltería y la cerámica, todas son hijas de las artes de la tierra (2).

(1) Manuel d' Art Musulman-I, L' Architecture par H. Saladin, París, 1907, pág. 5.

(2) «La industria del vidriero tiene estrechas relaciones con la del ceramista. No se sabe a cuál de

Traído por los fenicios (en el siglo VII antes de Jesucristo ya realizan una excursión, *periplos* alrededor de Africa y a la península ibérica protegidos por Neco, rey de los egipcios) o por los romanos, el arte de vitrificar el barro (1) era conocido por el levantino a la llegada de los pueblos del Norte.

Comprobado se halla por los hallazgos de tiestos barnizados, singularmente de los siglos romanos en distintos lugares de la península (2); y, por lo tanto, tras la invasión de los bárbaros, sigue la fabricación cerámica por los derroteros ibero-romanos preestablecidos; así consta por el testimonio de San Isidoro († en 636) en el libro XX de sus *Etimologías*. Por lo tanto, unas, serían con decoraciones de óxido de hierro sobre el barro bizcochado (3), y otras barnizadas, pero siguiendo ahora en sus decoraciones el carácter del arte fuertemente ornamental y vistoso de los bizantinos.

La fig. 23 copia la reconstitución de una vasija del primer estilo a base de unos tiestos hallados en 1920 al practicarse excavaciones en los solares que hoy ocupa el Mercado Central de Valencia.

Síguese en estos tiestos la técnica ibérica de cenefas ferruginosas sobre el barro fiero, ahora completamente macizas de tono, y sobre ellas con un punzón se han rascado motivos de estilo bizantino de confuso deletreo, como obra de una mano poco erudita en los temas y ritmos de aquel estilo, aunque sí educada en sus preceptos y reglas.

La vasija de la fig. 24 está reproducida directamente de la pieza cerámica que en esquema copia la fig. 25; es de un interés excepcional, por lo que nos detendremos un poco en su descripción; ha perdido casi todo el cuello o parte superior, pero en lo restante está bien conservada; se halló en Valencia el año 1926.

las dos atribuir preferentemente los productos que hemos estudiado bajo el nombre de loza egipcia o tierra esmaltada. Por la materia que constituye el cuerpo son tierras cocidas; por la delgada capa del esmalte que lo recubre y que colorea la superficie, es vidrio». «La fabricación del vidrio procede quizás del Egipto, hallándose en plena actividad en tiempos del primer imperio tebano, cuando las naciones fenicias no habían aún nacido». —Perrot y Chipier.—*Hist. de l' Art. dans l' antiquité*, tomo I, Egipto, págs. 732 y 733.

(1) En las figurillas halladas en Egipto hay que reconocer verdaderas tierras barnizadas, en las cuales la técnica es debida a la industria del vidriero. Llevan en sí dos elementos muy distintos: una pasta blanca arenosa trabajada por el alfarero y un barniz vitrificable, compuesto de sílice y de sosa adicionados de una materia colorante, que toma con la cocción el aspecto de un esmalte.—Rayet y Collignon.—*Hist. de la Ceramique Grecque*.

(2) En un campo del término de Paterna y próximo a Burjasot, descubrimos los restos de un horno ibero-romano con moldes y fragmentos de vasijas con relieves, y entre ellos una barnizada en amarillo y verde.

(3) En cerámica se da el nombre de *bizcocho* o *bizcochada* a toda pieza cerámica, cualquiera que sea la clase de arcilla de que se componga, que ha sufrido la primera cochura y se halla en condiciones para recibir el esmalte; si bien el verdadero *bizcocho* se refiere a la pasta fina y tierna del caolín que se halla en aquellas condiciones.

Parece ser que la primera vez que aparece esta palabra es en un documento italiano conservado en Deruta, de 1361, referido a *Giovani dai bistugi*.

Esta fase de la cerámica recibe en habla valenciana el nombre de *socarrat*, que, además, ha quedado como propio de unos grandes ladrillos pintados y utilizados hasta el siglo XVI para los *entabacats* (ladrillo por tabla). De ellos nos ocuparemos en capítulo aparte.

Su contorno o silueta puede apreciarse, mejor que con una descripción más o menos extensa, con la reproducción directa, según se ofrece en la lámina. La vasija es de barro rojo y obtenida su forma con el torno; pero recién torneada y todavía tierna, sufre la presión de los dedos del alfarero, produciendo seis depresiones verticales perfectamente distribuidas, acentuadas aún más con cuatro surcos también verticales, en cada una de ellas hechos con un hierro; este hierro ha ser-



FIG. 26.—Piedra labrada que formaría parte de un templo cristiano; fué hallada en Liria, y está adornada con dos delfines y unos rosetones con estrellas de seis puntas.

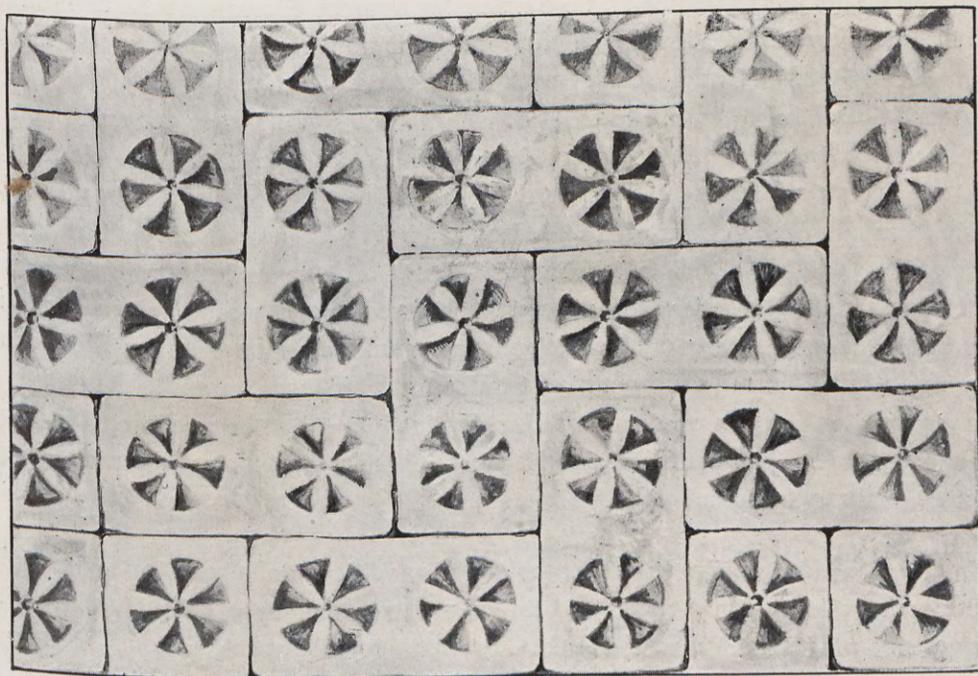


FIG. 27.—Reconstrucción de un piso perteneciente a los primeros siglos de la Edad Media, a base de un fragmento de losa hallada en las excavaciones verificadas en 1916, en los terrenos que ocupa el actual Mercado Central de la ciudad de Valencia.

vido igualmente para decorar las zonas no deprimidas (en la figura 25 están cubiertas con la cuadrícula o media finta, núms. 4 y 7) con unos dibujos incisos, consistentes en tres series de medias circunferencias concéntricas colocadas a uno y otro borde verticales (núms. 4 y 7 de la indicada figura), y en los huecos libres entre ellas se ha grabado una cruz o tres incisiones verticales.

Luego, a punta de pincel, y con óxido de manganeso, se han pintado tres a modo de broches o fíbulas, compuestas de un aro con un vástago que la cruza de arriba a bajo (núms. 3 y 8 de la repetida figura); también se han trazado otros perfiles limando las secciones decoradas a punzón.

Dos de estos anillos o broches, como tres de estas secciones, se recubrieron después de la primera cochura con un silicato alcalino, tal vez arena con potasa o sosa o también galena o barniz de alfarero (núms. 3 y 4 de la figura indicada), y el tercer anillo y las tres restantes secciones se barnizaron también con este mismo silicato, al que se le adicionó un óxido metálico, tal vez cobre o aquella galena con pirita de cobre (núms. 7 y 8 de la figura repetida).

Cocido de nuevo el cacharro, el manganeso quedó fijo; las partes barnizadas tan sólo con el silicato alcalino, aparecieron vitrificadas, tomando un color melado por transparencia con el rojo estructural de la arcilla, y las decoradas con el mismo álcali con óxido metálico, aparecieron también vitrificadas, pero con tonalidad verdosa.

En una de las zonas verticales no barnizadas aparece el arranque del asa (núm. 5 de la figura 25), y a sus lados dos a modo de cabujones, uno verde y otro melado (núm. 6 de la figura indicada), con el contorno y puntos de manganeso

Por último, el trozo de cuello que conserva la vasija, aparece decorado con un perfil horizontal, surmontado por arcos (núm. 1 de la figura citada), todo de manganeso, que encierran otros cabujones verdes (núm. 2 de la figura 25). En la parte inferior del cacharro aparecen dos pequeños taladros circulares (núm. 9 de la repetida figura).

El interés de esta vasija que reseñamos, estriba en que su industria pertenece a una técnica arcaica (1) desarrollada incipientemente en España durante el período romano, y que ahora se ofrece admirablemente ejecutada, con gran suntuosidad y riqueza de ornamentación y con el dominio de todas las prácticas cerámicas bizantinas de estos siglos. Por ello nos atrevemos a clasificarla como originaria de los años en que se enseñorean de nuestras tierras los griegos orientales, seguidores de aquellos que enviara el emperador Justiniano.

En la edificación urbana, las casas no sufren modificación alguna en estos siglos llamados visigodos y aún menos para darles aspecto suntuoso; luchas políticas, intertransigencias religiosas, guerras de razas, inquietan repetidamente el solar hispano, y ello es ocasión poco propicia para refinamientos del gusto.

Pero junto con los ritos religiosos arrianos, judaicos y cristianos; los planes guerreros y conquistadores y los fueros e instituciones de los políticos y legistas, el comercio pone en relación constante a los vecinos occidentales del mar Mediterráneo con los orientales de este mar *interior*; y si no con una profusión constante, por lo

(1) Mr. Layard halló en *Birs Nimrud*, en Babilonia, un vaso vidriado, recubierto de un verde azulado alrededor del cuello, y de un amarillo muy vivo en la panza.—Perrot y Chipier.—*Hist. de l'Art dans l'antiquité*. Tom. II. Caldea y Asiria.

menos ocasionalmente llegan destellos de las riquezas constructivas de Constantinopla.

«Los bizantinos — dice Gastón Migeon — vulgarizaron con el nombre de *opus græcum* o *græcannum* un género de mosaico compuesto de pequeños cubos de pasta y de barro coloreados y dorados que se encuentran en Italia durante el siglo v y en el vi

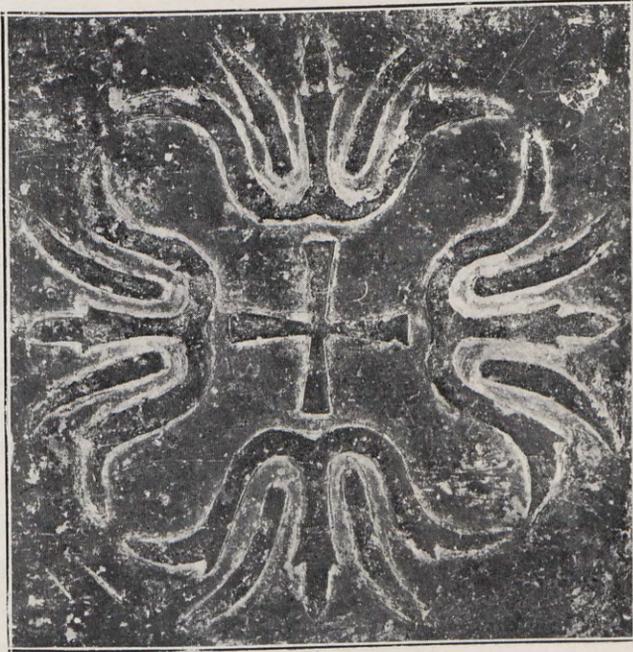


FIG. 28. — Loseta con altorrelieve, decorada con unos tallos y una cruz *paté*, hallada en Valencia. (Colección del autor.)

(en el mausoleo de Gala Placidia y de San Apolinar en Rávena) en Venecia, en Monte Casino, en Sicilia y en Lombardía (1)».

Algunas aplicaciones llegarían a nuestra región, hasta ahora perdidas o por descubrir, si es que en alguna ocasión, al aparecer, no se han tomado por mosaicos romanos.

En los pisos valencianos, sin salirse todavía de la loseta de barro moldeada y cocida a fuego libre, presenta ya sensibles modificaciones.

En las extensas excavaciones verificadas en los terrenos destinados para la edificación del Mercado Central en la ciudad de Valencia, y a las que nos hemos referido ligeramente al tratar de los fragmentos que reconstituídos se ofrecen en la fig. 23, se han encontrado tiestos de tan variada fabricación, que su examen es indispensable para la formación de la Historia de la Cerámica Valenciana. Muchos de estos tiestos emigraron con los contratistas forasteros de las obras; otros los tiene en depósito el

(1) *Les arts plastiques et industriels*, por G. Migeon. París, 1907, pág. 79.

Cronista de la Ciudad; algunos pertenecen en propiedad a la Real Academia de San Carlos, y unos pocos forman parte de nuestra colección cerámica.

Por estos terrenos discurría uno de los dos brazos (el derecho) en que se bifurcaba el río Turia al llegar a la *Petxina* (1), cosa que ocurría hasta bien entrada la Edad Media, y sabido es cómo el cauce del río ha sido y es siempre el lugar acostumbrado en donde se vierten toda clase de basuras y escombros.

Entre los muchos fragmentos que vimos en poder de los contratistas de las obras del Mercado referido, había un trozo de loseta de piso del que, al llamarnos la atención, obtuvimos un dibujo; era poco más de media, y sus dimensiones 7 cent. por 14 aproximadamente, de barro bizcochado, parecida en su estructura a las que los romanos utilizaban para asentarlas de canto formando el *opus spicatum* o piso en espinilla (fig. 19). Ahora se colocan planas, y como la superficie que presentan ya tiene un tamaño mayor, el alfarero la adorna con labores incisas a punzón cuando el barro aún está tierno, a la manera de la vasija copiada en la fig. 24 y de los ladrillos asirios y caldeos en muchas centurias anteriores.

Y si para lograr la uniformidad de tamaño en estas losetas, construye un cajón de madera o molde en donde coloca el barro para que adopte una configuración siempre igual, en su deseo decorativo labra sobre el fondo, bien inciso o en relieve líneas en zig-zag, cruzadas, estrellas, palmetas, etc., y al echar allí el barro tierno y ser prensado con las manos, ofrecerá al sacarlo la superficie exacta referida al hueco del cajón y labrados en el fondo aquellos mismos motivos decorativos pero en forma invertida.

La loseta del Mercado de Valencia presenta moldeados en hueco (en el molde estarían en relieve) dos círculos que ocuparían los dos centros de la loseta si ésta se dividiese en dos secciones iguales, e inscrita en cada uno de estos círculos una estrella de seis puntas, distribuidas simétricamente por el procedimiento sencillo de utilizar para ello la abertura del compás con que se trazó.

La presencia de este fragmento nos trajo a la memoria una lápida cristiana (figura 26) hallada hace unos años en Liria, en un ribazo de la partida de *Barbasequia*, con capiteles y fustes tal vez restos de una basilica; cuando la vimos estaba en propiedad de nuestro llorado amigo el competente arqueólogo D. Teodoro Izquierdo (fig. 26).

Los adornos circulares que descansan sobre los lados del triángulo no pueden ser más parecidos a los de la loseta hallada en el Mercado de Valencia, por lo que nos inclinamos a clasificarla como perteneciente a los primeros siglos de la Edad Media. La

(1) Seguía por el ahora Jardín Botánico, llegaba a la actual calle Baja después de ser utilizadas sus aguas por el molino de *En Revel* (más tarde *Na Robella*), y por la de Salinas, Caballeros, Caldererías y Bolsería, bajaba al Mercado, donde se formaba una extensa ribera junto a la vieja muralla, siguiendo luego por la plaza de Cajeros, Bajada de San Francisco (*), corrales de la *Jamorra*, ermita de San Jorge, calle de *Granotes*, plaza de las Barcas, y se unía en la Glorieta con el otro brazo del río.

(*) Al excavar el piso de esta calle en 1926 para la colocación de los cables de la telefonía automática, se veía hacia una profundidad de metro y medio una faja de cincuenta centímetros de pequeños cantos rodados o piedras de río e inmediatamente otra zona sin fin de arena finísima.

figura 27 representa una distribución ideal de losetas de esta clase colocadas de idéntica manera a como se sigue en la actualidad.



FIG. 29. — Loseta de barro cocido, decorada con relieves e incisos, que forma parte del pavimento de la basílica del siglo VII de Burguillos (Badajoz).

Otra loseta también hallada en Valencia, y que se copia en la figura 28, es cuadrada, de barro rojo, de diecisiete centímetros de lado por cuatro y medio de alto, y ofrece en relieve cuatro a manera de brotes de cinco hojas, correspondiendo a los brazos de una cruz de forma *Paté* (1) colocada en el centro de la loseta.

El Museo Arqueológico Nacional posee un gran trozo de piso de este carácter en extremo original y rico en decoración.

Procede de una basílica del siglo VII que hubo en Burguillos (Badajoz), y, por lo tanto, no pertenece a nuestra región; ello no obstante, lo historiamos como referencia comparativa, intere-

(1) O *Patada*, cruz de extremidades ensanchadas. Las hay muy interesantes, como la pastoral en oro hallada en las Catacumbas de San Laurencio, la de Justiniano en el Vaticano, en muchas lucernas cristianas, etc.



FIG. 30. — Piso de losetas de barro cocido perteneciente a una basílica del siglo VII que hubo en Burguillos (Badajoz), conservado en el Museo Arqueológico Nacional.



FIG. 31.



FIG. 32.



FIG. 33.



FIG. 34.



FIG. 35.

FIGS. 31 a 35.—Losetas de barro cocido decoradas con relieves, a excepción de la fig. 34 que lo está con incisos producidos con un hierro de cuatro puntas, que formaron parte del pavimento de la basilica del siglo VII de Burguillos (Badajoz).

santísima para el caso de futuros hallazgos de cerámicas de estos siglos tan escasos de argumentos concluyentes e indiscutibles.

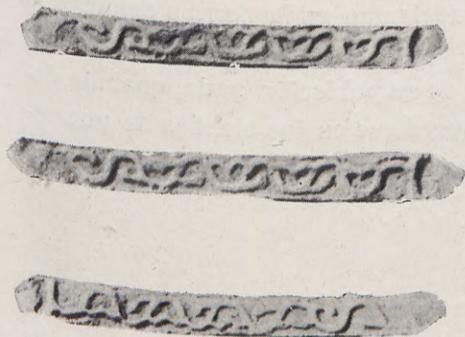


FIG. 36.—Molduras de barro cocido con adornos en relieve, que circundan las losetas anteriores, del piso de Burguillos (Badajoz).

Las losetas presentan aún la forma romana de rombos, ahora con adornos en relieve incisos en el molde (recordando los que aplicaban a sus vasijas los ibero-romanos), pero ofreciendo la novedad en el piso de ir recuadradas por estrechas fajas también de barro cocido y con relieves. La figura 30 presenta el conjunto del piso, y las figuras 20 y 31 al 36 varias piezas sueltas del pavimento.

Por último, también el Museo Arqueológico de Madrid guarda unos ladrillos en relieve hallados en Ronda y Cartama; uno (fig. 37) lleva

la inscripción *Bracari vivas cum tuis* flanqueando el Crismon, y el otro (fig. 38) el mismo Crismon, equivocado al grabarlo en el molde, con rica ornamentación a su alrededor; «y por hallarse repetida aquella inscripción en todos los ladrillos encontrados en Ronda y en Cartama, se supone que fueron de carácter emblemático, para servir de distintivo de los edificios que ocupaban los católicos, los paganos o los arrianos después de haber sido arrojados de las comarcas meridionales los griegos imperiales» (1); idea semejante a la tradicional valenciana de haberse colocado la cruz sobre el vértice de las cubiertas de las barracas cristianas a la expulsión de los moriscos en 1609; sin embargo, también pudieran ser lápidas sepulcrales, pues en las Catacumbas de Roma se ve en las lápidas de algunas sepulturas la palabra *vivas*.

«Tienen los astrólogos por constante principio de su doctrina, que son las conjunciones magnas, pregoneras de



FIG. 37.—Ladrillo en relieve (21 × 33) de carácter funerario hallado en Ronda y conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

(1) «Guía Histórica y descriptiva del Museo Arqueológico Nacional», op. citada, pág. 120.

trastornos y mudanzas de reinos y religión, y así dicen lo fué la séptima de la desgracia de España y entrada de los moros en ella.»

«Los vicios de los reyes son cometas que se adelantan en la tierra a anunciar la caída de sus monarquías» (1).

«Empero, Valencia contempló la desaparición de su población goda, que, sin dejar memorias de su existencia en la capital, fué a perderse en las oleadas de guerreros que el Asia y el África arrojaron a nuestra Península, descendidos del Yemen y del Hojar» (2).

(1) Gaspar Escolano. «Década primera de la historia de Valencia». Primera parte. Libro II, capítulo XV.—Valencia, 1610.

(2) Vicente Boix. «Crónica general de España-Valencia», pág. 27.—Madrid, 1867.



FIG. 38.—Ladrillo en relieve (25 × 43) con el crismon invertido, hallado en Cartama y conservado en el Museo Arqueológico Nacional.

ALTA EDAD MEDIA

I

VALENCIA MAHOMETANA ⁽¹⁾



Nos azarosos para las tierras valencianas y también para su civilización fueron los inmediatos a la instauración en ellas de los pueblos orientales denominados vulgarmente con el nombre común de *árabes*, aunque no lo fueron tanto como para aquellas regiones del guerrear constante entre los pocos españoles replegados en las oquedades de las montañas nortéñas y los pueblos venidos de Oriente, ansiosos de abarcar la posesión de toda la Península.

Cuando, en el gobierno del emir Asama (719-721), comienza la expansión musulmana por el sur de las Galias, parece que las rápidas correrías de Tarik, de Muza y de los primeros emires nombrados por los Califas de Damasco, habían sometido toda la Península. Sin embargo, conservaba cierta autonomía una porción no bien determinada de la región levantina, cuyo duque, el godo Teodomiro, había obtenido una capitulación muy ventajosa de Abdelaziz, hijo de Muza.

El historiador árabe Addahabí nos ha conservado el texto del tratado, por el cual el magnate godo era reconocido como jefe en las ciudades de Auriuela, Valentila, Licant, Mula, Bicastro, Eyyo y Lorca, dejándole amplias libertades y sin otra señal de sumisión que un tributo irrisorio (2). Suele hoy reducirse mucho la importancia y la

(1) Los pueblos que siguen la religión de Alah son designados con los nombres de *Sarracenos*, derivados de *Sarchia*, Oriente; *Agarenos*, de *Agar*, esclava de Abraham; *Ismaelitas*, de *Ismael*, hijo de Abraham; *Muslimes* y *Musulmanes*, de creyentes; *Mahometanos*, de seguidores de la religión de Mahoma; *Moros*, los de la Mauritania, y *Mogrebinos*, los del *Mogreb*, tierra del Norte.

(2) La única fuente cristiana contemporánea, el llamado «Anónimo de Córdoba», hace mención de la victoria de Teodomiro. El Sr. Fernández Guerra (Regiones antiguas del Sudeste de España) asigna gran extensión al supuesto principado de Teodomiro. Más recientemente, restringen los dominios del duque visigodo los Sres. Saavedra y Gaspar y Remiro (Historia de Murcia musulmana; Zaragoza,

extensión de esta autonomía, cuya duración fué muy efímera; sin embargo, el arabista Simonet afirma que comprendía, juntamente con una porción considerable de las actuales provincias de Murcia y Alicante, la ciudad de Valencia, a la cual un famoso códice canónico arábigo llama *Valencia Todmir* (1).

Esta supervivencia política o territorial de carácter gótico-cristiano en las tierras levantinas durante los años de las guerras encarnizadas en toda la península, no ya de mahometanos con cristianos, sino de aquéllos consigo mismos, ansiosos de arrebatarse las mejores regiones hispanas, joyas del botín muy superior a lo que antes de la invasión supusieran, no permaneció siquiera hasta el año 755, en que el joven Abd-er-Rahman funda en España el Emirato de Córdoba independiente de Damasco, maravilla de civilización en el momento en que el resto de Europa estaba aún sumida en la barbarie (2).

Y se pregunta el arabista francés Migeon: «¿De dónde le venía tal genio organizador a este pueblo a quien el destino le había marcado la misión de vagar por el desierto? Alguien ha dicho que tenían consejeros griegos y españoles. Lo bien cierto es que su gobierno nada tenía que aprender de los godos. La población autóctona bien pronto se dió cuenta de que nada perdía cambiando de directores; ella conserva sus leyes, sus jueces, sus gobernadores, sus cobradores de impuestos, pero la mayoría se hizo musulmana discurriendo las ventajas materiales que encontraba en ello» (3).

En efecto, la fuerza cultural bajo todos los aspectos era predominio de la raza hispana, probándolo, entre otras razones, el que «por los estudios realizados acerca del habla romance, se tiene la seguridad de que el pueblo musulmán español hablaba en romance muchos siglos después de la invasión árabe»; y «por consiguiente, los musulmanes valencianos emplearon en su vida familiar la lengua romance, hasta tiempos poco anteriores a la conquista del Rey D. Jaime (4)».

La ponderación de las bellezas de las huertas valencianas hechas con los más encomiásticos elogios por el famoso Er-Razi, atrajo hacia ellas la ambición de algunos prestigiosos conquistadores para desempeñar su waliato, especie de gobierno regional que, como los demás, se concedían a perpetuidad, constituyendo espléndidos

1905), el cual afirma que las ciudades comprendidas en la capitulación fueron Orihuela, Villena, Alicante, Mula, Begastro, Ojós y Lorca, y que el pacto tuvo un carácter esencialmente económico. Parece que el sucesor de Teodomiro, Atanagildo, perdió estas ventajas en las guerras civiles, que precedieron a la venida de Abderramen I.

(1) Historia de los mozárabes en España; Madrid (1897-1903). La mayoría de los historiadores del siglo pasado traducen Valentila por Valencia, y últimamente apoya esta opinión D. Roque Chabás.

(2) «Está por estudiar el influjo de la arquitectura cordobesa en la románica francesa y en la formación de la gótica. Se ha querido olvidar que Córdoba era el *Berlín*, el *Londres*, el *Oxford* y el *Heidelberg* del siglo X, y que allí aprendió Europa todo lo que le sirvió para desarrollar su cultura y su arte.—Nota del arquitecto D. Román Loredó en las páginas 576 y 577 del tomo I de la «Historia del Arte», de K. Woermann.

(3) «Les Arts Plastiques et Industriels», por G. Migeon, pág. XLIX-París, 1907.

(4) «De Historia Arábigo-Valenciana», por D. Julián Ribera y Tarragó, pág. 17.—Valencia, 1925.

señoríos; y la explotación de sus riquezas sólo se perdía, o por intrigas políticas, o por la fuerza de las armas de algún ansioso de poseerlas.

¿Cómo no había de ser deseada Valencia si «ha en sí la bondad de la mar, et de la tierra, et es tierra llana, et a grandes sierras en su término, et a otro si grandes villas fuertes et castillos, et con grandes términos?»

Aquellos berberiscos (primitivamente mauritanos) que formaron casi por completo el primer núcleo de invasión, gente de enorme vivacidad de temperamento, pero de oscura inteligencia, eran de una manifiesta inferioridad para el cultivo de las industrias decorativas; porque como escribe el Sr. Gómez Moreno, «la inferioridad de las artes plásticas musulmanas quizá deba referirse, antes que al Alcorán, a un instinto de raza rebelde contra toda impulsión de genio artístico» (1); y si en los siglos del albor histórico sus cerámicas habían recibido, como las de todos los pueblos de las costas mediterráneas, influencias fenicias, griegas y principalmente ibéricas (2), tras el desorden social de las irrupciones bárbaras que marca el comienzo de la Edad Media seguidas de las correrías árabes, sus industrias todas, faltas de la dirección del pueblo latino, quedan estacionadas, decadentes.

El mar, hasta entonces común a pueblos europeos y africanos, se ha convertido en fuerte barrera para la religión y para el arte; apenas llegan a las playas berberiscas las obras del ingenio cristiano, como tampoco los ecos de las ricas civilizaciones que se desarrollan en los pueblos orientales.

Abandonados a su propia iniciativa, empobrecidos el gusto y la cultura, son las características de sus cerámicas; la reproducción tosca y grosera de aquella ibérica de adornos ferruginosos y la otra ateniense de pegar tierras coloreadas sobre la vasija de arcilla en crudo; y estas orientaciones son las únicas que traen consigo al establecerse precipitadamente en nuestras tierras.

El muzárabe levantino, ajeno a las constantes luchas de bandería que en sus tierras se desarrollan entre los mahometanos fanatizados por los Kalifas (3), siguen pacientes sus artes y sus industrias (4), y el alfarero busca fuertes elementos progresivos en su propósito de dar brillantez a sus barros, manifiesta ya en la exquisita pieza hispano-bizantina de las figuras 28 y 29. «El origen del arte musulmán no

(1) Manuel Gómez Moreno. «Estudios de erudición oriental». Zaragoza, 1904, pág. 259.

(2) «Planteado está el problema de que la cerámica peninsular eneolítica no tuvo rival en todo Occidente, como lo demuestra lo hallado en Ciempozuelos, que constituyó materia de importación e imitación en otros países». — Manuel Gómez Moreno—Cerámica Medieval—Barcelona, 1924.

(3) «Valencia no mostró fuerte y vigorosa personalidad política ni guerrera en tiempos musulmanes; en la época árabe estuvo sujeta casi siempre a la autoridad extraña de Córdoba o de otros centros políticos». — «De Historia Árábigo-Valenciana», por D. Julián Ribera Tarragó, pág. 24.

(4) «Lo interesante de la historia de Valencia en aquellos siglos mahometanos, no son las proezas militares, ni su genio político, sino su vida interior, su cultura: el ingenio de sus naturales, la habilidad de sus artistas, el valor intelectual de sus sabios, historiadores y literatos». — Julián Ribera, obra citada, pág. 24.

es más que una variación especial del arte local a la usanza de los musulmanes» (1).

La cerámica levantina, tanto cristiana como mahometana que se desarrolla a partir del siglo IX hasta la novedad del barniz estanífero que se produce probablemente coincidiendo con la llegada almohade, se ofrece en variadas técnicas y decoraciones, siendo algunas de estas últimas de exquisito gusto artístico, a cuyo desarrollo no debió ser ajeno el grado de cultura logrado por los industriales del reino valenciano al llegar al kalifato Al-Haquem II (961-976), en cuyo momento histórico, un moro insigne hijo de Valencia, llega a inmortalizar su nombre, precisamente bajo este aspecto de la erudición y la cultura.

Escuchemos al arabista D. Andrés Piles: «No pequeña parte de la gloria de Al-Haquem II alcanza a Valencia, pues que valenciano fué su maestro. Las sabias lecciones de Ozman el Moshafi sacaron a un aprovechado discípulo, el más ilustrado y benéfico de los kalifas españoles. Contribuyendo en no poco la educación del príncipe, y gracias también al natural desarrollo de los acontecimientos políticos, es lo cierto que las artes de la paz tuvieron una protección que hasta entonces no se les había dispensado, y el efecto de esta preciosa labor, por lo que atañe a las letras, pudo en nuestra región palpase durante el reinado del indefinible Hixem II.

»No tuvo en olvido la canalización para el riego, y fueron abiertas, como en otras provincias, acequias en la de Valencia (2). Este buen Rey trocó en rejas de arado y en azadones las lanzas y las espadas.

(1) H. Saladin.—«L' Architecture Musulmana, pág. 16.—París, 1907.

(2) «El vulgo, al ver una muralla, una torre, un objeto antiguo, todo se lo aplica a los moros y dice: es obra de moros. Siguiendo ese criterio, algunos historiadores regionales, al saber que las ordenanzas del riego, tras la venida del Rey D. Jaime, seguían en la misma forma en que se habían usado en tiempo de los moros, no han dudado en sostener que los musulmanes construyeron las acequias, distribuyeron metódica y ordenadamente su caudal, e incluso fundaron el tribunal de las aguas para resolver los conflictos.

»Como no había información taxativa de cuándo se establecieron los riegos y de cómo se las gobernarían para distribuir las aguas, es fácil adjudicar el mérito al último poseedor.

»Pero el estudio de las instituciones de los varios pueblos que históricamente se han sucedido en nuestra tierra, nos proporciona un medio indirecto para resolver esos problemas con bastante fundamento o evidencia.

»El que se haya dicho que los riegos de la huerta continuaron tras la conquista como antes en tiempo de los moros, no autoriza a creer que los moros construyeran las acequias, ni mucho menos que se administrara la distribución de sus aguas tan democrática o popularmente, como luego ha sido la norma o costumbre. El criterio individualista y aristocrático de las obras públicas de los imperios árabes y la unipersonalidad de los cargos de su administración, no consienten admitir que los musulmanes de Valencia construyeran las acequias de su sistema de riegos, ni menos que en el régimen de las aguas se decidieran las cuestiones por un tribunal colegiado.

»Eso no se concibe en organización política que se mantenga dentro de las tradiciones musulmanas.

»Y, en efecto, se sabe ya, por testimonios auténticos que, en los tiempos de los musulmanes, toda la máquina de los riegos de la huerta de Valencia, dependía de una autoridad unipersonal de gran categoría y de prestigio, por los rendimientos del cargo, puesto que se beneficiaba con los crecidos gajes que al oficio iban inherente». (Julián Ribera.—«De Historia Árabe-Valenciana», op. citada, páginas 15 y 16).

»Bendito sea el valenciano Ozmar, que supo formar tan noble corazón en el nobilísimo Al-Haquem (1)».

Vamos a reseñar sucintamente las características que ofrecen las cerámicas salidas de los alfares valencianos mulladies o muzárabes en estos siglos, si bien aquéllas



FIG. 39.—Anfora biz:ochada, de grandes dimensiones, con leyendas ornamentales formando doble fila de adornos con otras tres filas de flores y lacerías.
Fué hallada en la cimentación del Mercado Central de Valencia en 1919 y llevada a Madrid.

para nada atañen a la composición de sus arcillas que, salvo algunas excepciones, según acabamos de exponer, siguen estando mal coladas y llenas de impurezas calizas, por lo que al someter los cacharros a la acción del fuego, con frecuencia estas impurezas revientan y suelen agrietar las superficies de las cerámicas.

Las arcillas adoptan coloraciones diferentes que le prestan los materiales ferrosos o metálicos que con el arrastre de las aguas se le mezclaron; y según el hidrato férreo que poseen, con la cocción toman el color amarillo pajizo, pardo o rojo pardo, más subido de rojo cuanto mayor ha sido la temperatura del horno; y si ésta pasa de 1.000 grados llega al color negro y a formarse una masa vítrea o escoria.

(1) «Valencia Arabe», por Andrés Piles Ibors.—Valencia, 1901, págs. 123 y 124.

Las arcillas *figulinas*, si tienen óxido férrico, son fuertemente coloreadas.

Los perfiles que los torneros desarrollan en sus jarras, ollas, cántaros, cazuelas, botijos, etc., siguen de continuo la tradición arcaica de la panza esférica con macizo repié y ahora un alto y ancho gollete o cuerpo de cono invertido sin pico alguno, no

faltando las asas de gran tamaño sin adornos o filigranas.

También las escudillas suelen ser de poca altura, con los bordes de ancha curva hacia afuera y sin asas.

Las características aludidas necesariamente se referirán: una, a los adornos incisos o en relieve con que revestían las superficies de las cerámicas ya torneadas para quitarles la vulgaridad del barro cocido liso; otra, a la cubierta coloreada o vítrea con las que lograron revestirlas para ganar en limpieza y belleza.

Adoptemos para mayor claridad en la relación de las distintas clases de cerámicas y de las variedades ofrecidas en cada una, sin marcar fecha taxativa para ellas, un orden correlativo de menor a mayor calidad y riqueza de aquéllas,



FIG. 40.—Fragmento de ánfora de grandes dimensiones decorada con dibujos producidos con un molde de madera sobre el barro tierno, hallado en el Castillo de Sagunto.
(Propiedad de la Real Academia de San Carlos).

ajustado, como acabamos de decir, principalmente a los adornos que las decoran, prescindiendo de las cerámicas que, destinadas a los menesteres ordinarios, carecen de decoración.

PRIMER GRUPO

CERÁMICA BIZCOCHADA CON ADORNOS INCISOS O EN RELIEVE

En este grupo incluimos las piezas en las que, recién torneadas y por lo tanto con el barro aún muy tierno, eran decoradas con un punzón o aplicándoles repetidamente moldes de madera o de barro cocido en donde se habían tallado incisas o en relieve, el Crismon o círculos, estrellas y otra clase de motivos, en su mayoría orientales, leyendas del Corán o nombres propios.

Cocidas luego por primera y única vez, quedaba terminado aquí su simple proceso alfarero, y era procedimiento que se empleaba para piezas de gran tamaño: v. g., brocales de pozo, tinajas para aljibes o depósitos de agua, etc.

La figura núm. 39 reproduce una tinaja de esta técnica cerámica encontrada en las excavaciones del Mercado de Valencia, puesta a la venta en una casa de antigüedades y por último llevada a Madrid; en ella se ven, circundando la parte superior de su panza, una faja como de margaritas, separada por cuatro filetes de otra de estrellas de seis puntas y separadas siempre por series de cuatro filetes, hay dos cenefas con letreros árabes de carácter ornamental repetidos y otras dos con lacerías curvilíneas.

La figura núm. 40 copia un fragmento en donde aparecen grabados con moldes estrellas de seis puntas, dobles círculos concéntricos, triángulos, etc., que perteneció



FIG. 42.—Dos fragmentos de ánfora decorados, uno con marca árabe repetida y otro con círculos y estrellas hallados en Bélgica (Albaida) por D. Mariano Jornet.



FIG. 41.—Fragmento de ánfora de grandes proporciones, decorada con trabajos incisos a punzón.

(Propiedad de D. Miguel Martí, de Valencia).

a una ánfora de grandes proporciones a juzgar por el espesor de la misma; la figura núm. 41 reproduce otro interesante fragmento decorado a punzón, resto de otra pieza perteneciente a este grupo y es propiedad de D. Miguel Martí; por último, la figura núm. 42, copia otros fragmentos decorados, uno con círculos y estrellas, ha-

llado por D. Mariano Jornet en la partida de *Suagres*, de Bélgida (Albaida), y otro con marca árabe, repetida, hallado también por D. Mariano Jornet en la partida del *Tosalet*, también de Bélgida (Albaida).

SEGUNDO GRUPO

CERÁMICA DECORADA CON MANGANESO

La vasija, después de terminada de torno, se ha dejado secar en paraje resguardado del sol directo (a esta operación se someten todas las cerámicas), y luego, antes de llevarla al horno, se le han pintado con manganeso o almazarrón adornos

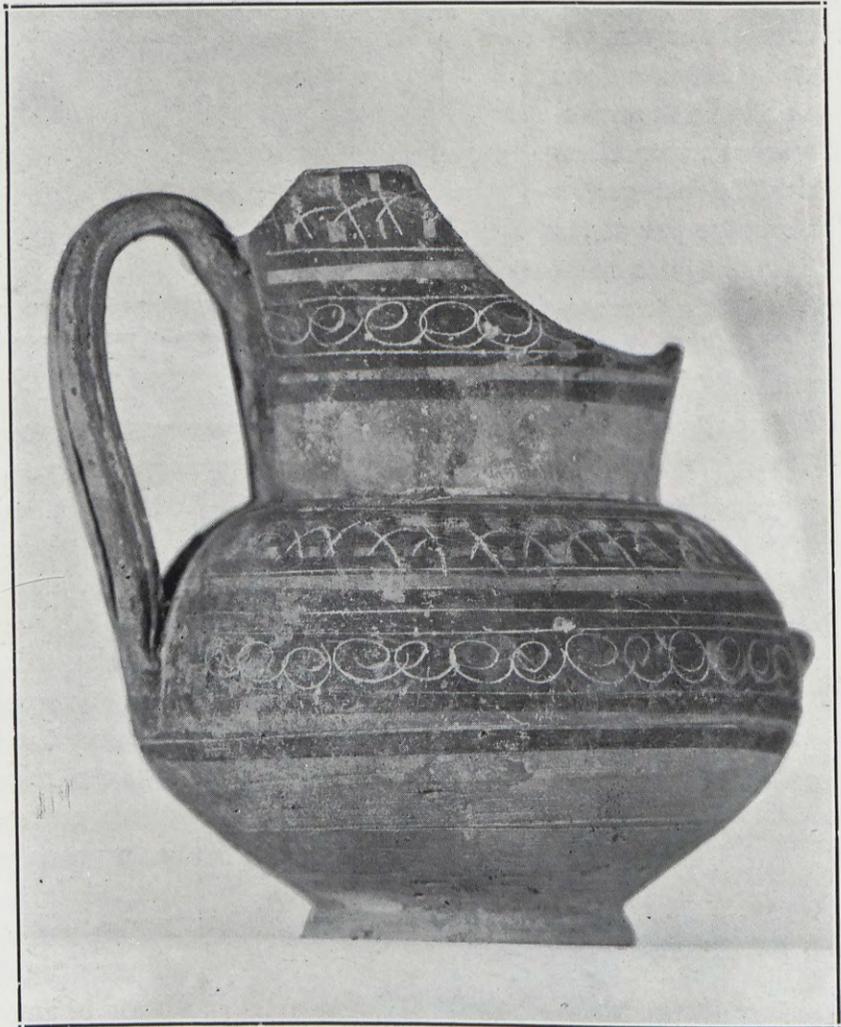


FIG. 43.—Vasija bizcochada y decorada con fajas ferruginosas horizontales, sobre las que se han grabado, con un estilete, algunos adornos.
(Propiedad de la Real Academia de San Carlos),

producidos con un pincel grueso o también con un mango provisto de tres, cuatro y hasta cinco pinceles más finos, que producen a la vez otras tantas rayas paralelas, rectas u onduladas, según el movimiento que se le dé al pulso (1).

Es la cerámica más inmediatamente derivada de aquella de los siglos primitivos;

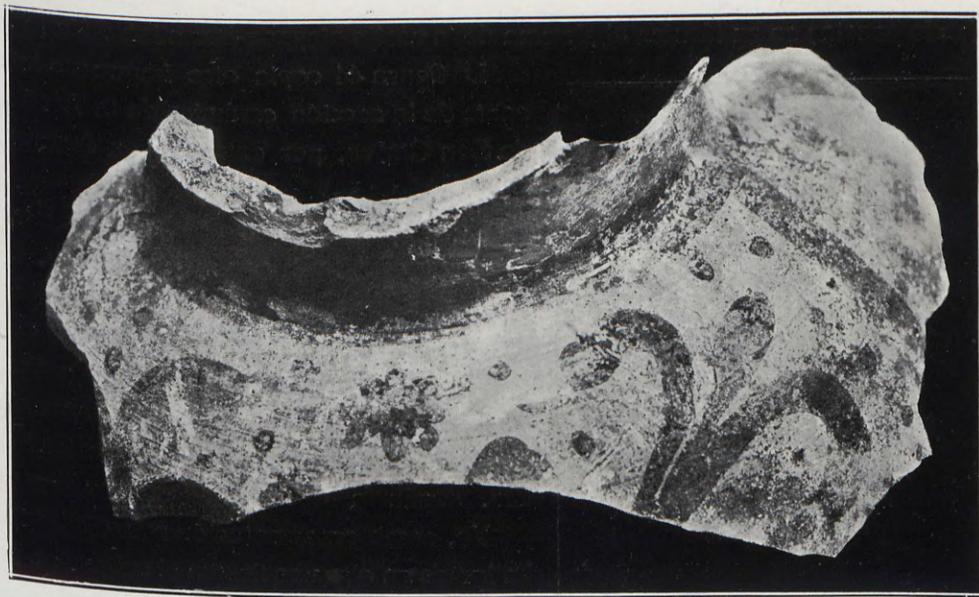


FIG. 44. — Fragmento de ánfora decorada con unas lises ferruginosas, procedente de lugar desconocido de la Región.
(Propiedad de la Real Academia de San Carlos).

pero, como llevamos dicho, con decoraciones menos artísticas, más vulgares; algunas hasta sirviéndose del dedo índice como pincel.

La figura núm. 43 copia una interesante vasija, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; su forma, la primitiva de una jarra con dos asas, fabricada con el barro ordinario de las ollerías valencianas (2) y decorada exclusivamente con

(1) Una excepción ocurre referente al secado de la obra tierna con las ollas y cazuelas, porque terminan en su parte inferior en forma de casquete esférico.

Al efecto, puesta la pella de barro sobre el torno y después de haberle dado la forma cilíndrica, el alfarero la cierra por arriba en la forma dicha de casquete esférico algo apuntado y después se lleva al sol, cuidándose de ir rodando la vasija para que se seque por igual.

Cuando se ha endurecido la parte superior se lleva de nuevo al torno, colocándola invertida y dándole entonces al resto del cilindro la forma especial y característica que corresponde a las orillas de las ollas y cazuelas, y entonces ya se pone a secar como las otras piezas cerámicas en parajes resguardados del sol directo para que completen la evaporación del agua.

(2) D. Fernando Porta, acreditado contratista de obras públicas, nos dijo que al construir las casas de la calle de Salvá, núm. 12, esquina a Miñana, en la zona hoy acera y arroyo, apareció un horno cerámico. Como por allí pasaba la muralla, que persistió hasta 1356, puede asegurarse que este horno estaría muy próximo a ella y en las inmediaciones del lugar en que a fines del siglo XIII se abrió el portillo de En Esplugues. También por estos siglos la partida dels Orriols se llamaba de las Ollerías.

unas fajas ferruginosas horizontales, que se han pintado auxiliándose de la *rodeta* (1).

Luego, y con un estilete o punzón, se han grabado, rayando en el negro de las fajas, temas sencillos y populares repetidos, con objeto de aligerar la pesadez y monotonía de aquéllas; es un recuerdo deficiente de las exquisitas cerámicas ibéricas, y siguiendo exactas en su técnica el sistema de la vasija hispano-bizantina de la fig. 23.

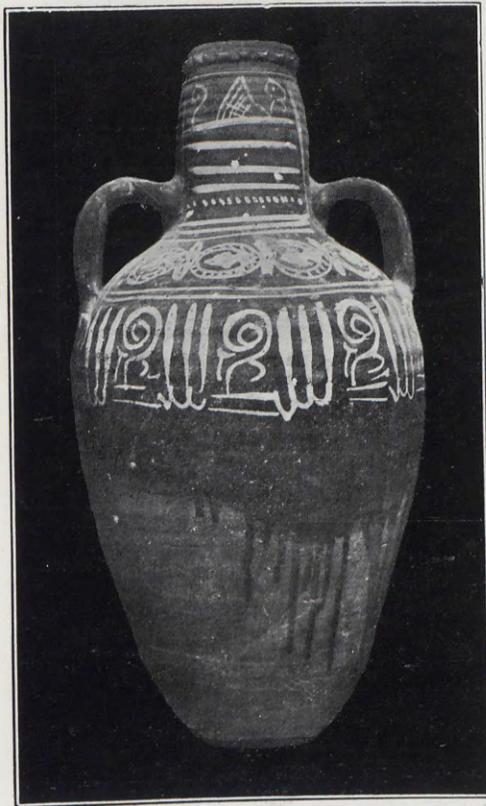


FIG. 46. — Anfora con *engobe* negro y sobre él letreros ornamentales y otras cenefas en blanco, conservada en el Museo Nacional de Palermo.

La figura 44 copia otro fragmento interesante de la sección cerámica de la Academia de San Carlos, por entrar en su decoración las lises.

Algunas veces, estas decoraciones ferruginosas se sustituyen con otras hechas con almazarrón, las que siempre tienen un carácter más elemental y basto (núm. 2 de la fig. 45-tricromía): pinceladas sueltas, patas de gallo, rodeando rítmicamente las panzas de las vasijas.

El almazarrón ofrecía diferentes tonalidades, según la localidad de donde se extraía.

Ya, como ornamentación más distinguida, hallamos en algunos tuestos el colgante o piñera (núm. 6 de la figura 45-tricromía), que de manera en extremo artística y decorativa interpretarán con reflejo metálico los alfareros de los siglos xiv y xv en sus alfares de Paterna y Manises.

Buscando novedad a sus jarros y sus platos, los alfareros idean combinar algunas veces los dos tonos, ocre y manganeso.

Hagamos indicación ahora, puesto que al caso viene, que estos y otros conceptos que

iremos consignando, reflejan el convencimiento íntimo de un criterio formado por el consecutivo examen de muchísimos tuestos hallados en castillejos derruidos, palacios señoriales y alquerías, tan pródigamente distribuidos por nuestra región sin que podamos precisar el momento de su edificación o destrucción, pero sí que ya lo estaban levantados en las postrimerías de estos siglos que historiamos o inquiridos; y

(1) Consiste *la rodeta* en una superficie circular de madera, perfectamente equilibrada, que en su centro inferior tiene una oquedad revestida de hierro que recoge un espigón o eje enclavado en el plano superior de un taburete. Al empujar con la mano la superficie circular, girará más o menos vertiginosamente, según el golpe recibido, y con ella la vasija que se le haya colocado. Si a la vasija se le aplica entonces el pincel empapado en color, producirá rápidamente una faja circundando la vasija.

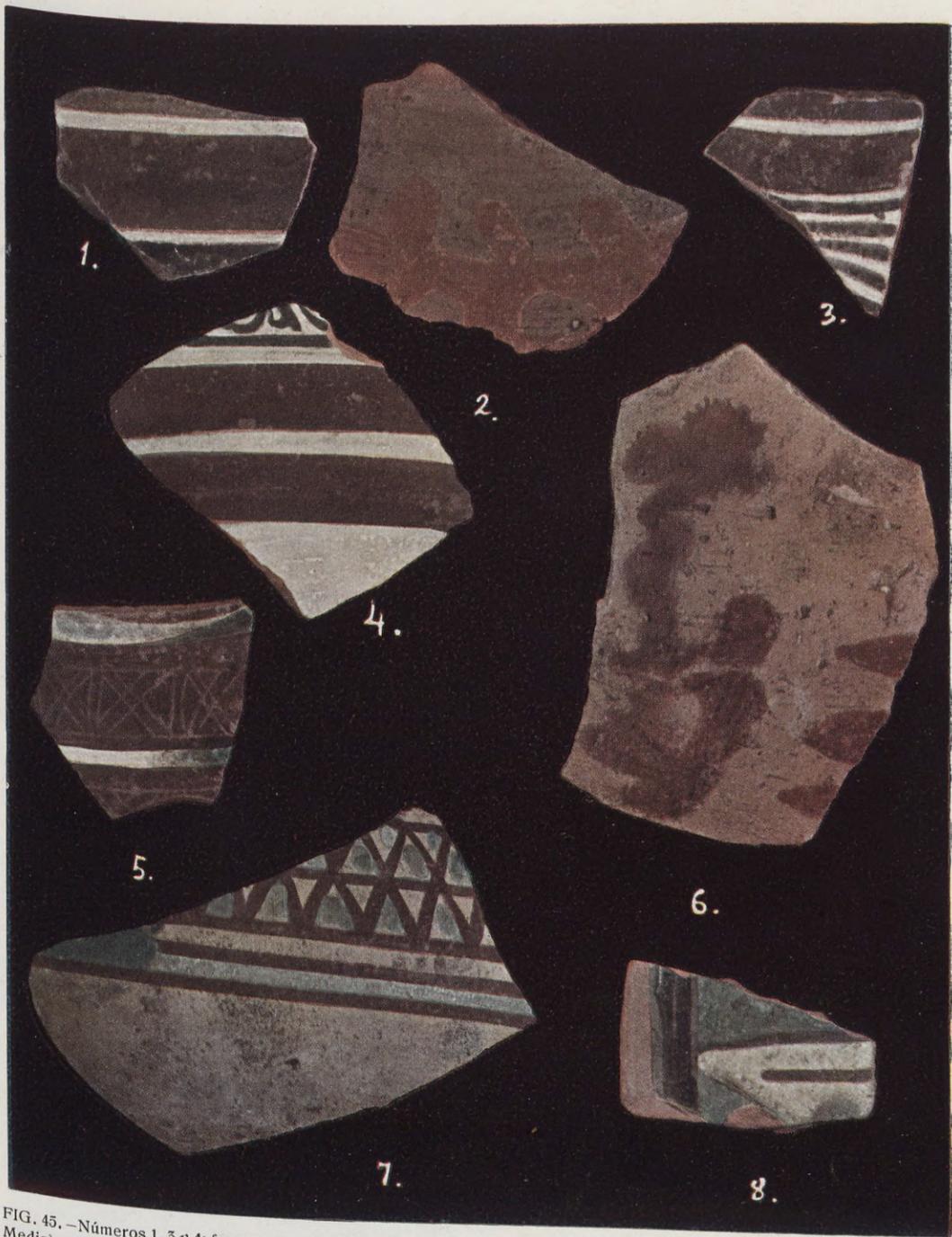


FIG. 45. —Números 1, 3 y 4; fragmentos de vasija decorados con adornos rojos y negros sobre engobe blanco (alta Edad Media). —Números 2 y 6; fragmentos de vasijas decorados con almazarrón sobre barro bizcochado (Edad Media). —Número 5; fragmento de vasija adornado con fajas de almagro con ritmos incisos y entre aquéllas otras fajas de engobe blanco (alta Edad Media). Número 7; fragmentos de vasija decorada con esmalte verde pálido y rayas geométricas de almazarrón (baja Edad Media) —Número 8; fragmento de vasija decorada a la cuerda seca (Edad Media).

también en las mondas de pozos añejos o en parajes tan extraños como la cueva de Alimaimón, de Olocáu, mandada tapiar por el Papa Calixto III, para terminar un culto mágico y una superstición.

TERCER GRUPO

CERÁMICAS DECORADAS CON ENGOBES

La palabra *engobe* es una palabra técnica, que no se halla aceptada por el Diccionario de la Academia Española ni por otros diccionarios enciclopédicos, por lo que daremos unas ligeras notas sobre en qué consiste para aquellos de nuestros lectores no profesionales en la materia.

Reciben el nombre de *engobes* unas sustancias terrosas que se diluyen en el agua, y que, además, no son vitrificables por la acción del fuego.

Se utilizan de la manera siguiente:

Moldeada o torneada la pieza cerámica, y cuando en términos alfareros está *verde*—esto es, semiseca—, se le sumerge unos segundos en un depósito conteniendo un líquido espeso formado con la tierra del *engobe*, mezclada con agua, con lo cual queda recubierta de una ligera capa de esta mixtura.

De nuevo se deja secar la cerámica, y cuando ha evaporado casi toda el agua, se mete en el horno y adquiere entonces la consistencia definitiva consiguiendo además la adhesión completa del *engobe* a la arcilla, ofreciendo la vasija la particularidad de ser de un color por dentro—el natural del barro cocido—y otro por fuera, el del color del *engobe* en que se le ha bañado.

Este *engobe* puede colocarse también con pincel, para que de este modo la cerámica ofrezca dos tonos en su superficie o aspecto exterior; el natural de la vasija y el de los adornos trazados sobre ella con el pincel mojado en la mixtura de *engobe*.

Según las tierras que se utilicen para el *engobe* éste adoptará un color u otro, pu-



FIG. 47.—Fragmento de vasija de barro rojo con impurezas calizas, recubierto de un *engobe* gris con adornos en negro, procedente de la cueva de Alimaimón (Olocáu, provincia de Valencia). (Colección del autor).

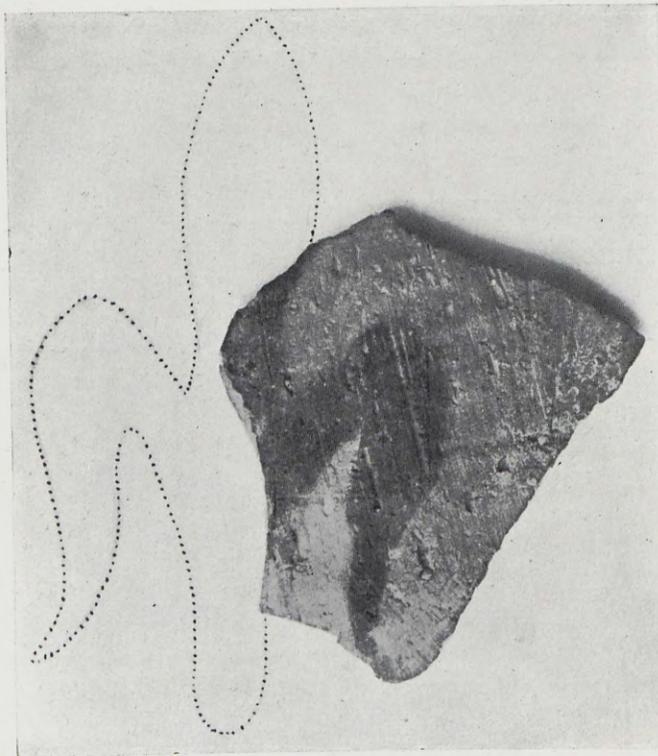


FIG. 48.—Fragmento de barro rojo recubierto de *engobe* negro y sobre él, pintada con ocre rojo, al parecer, una flor de lis. Hallado en las estratificaciones del Castillo de Morella (Castellón).

Para el *verde*, se utilizan frituras azules y amarillas con tierra blanca.

Por último, el *engobe negro* se consigue mezclando cinco partes de manganeso calcinado y limaduras de bronce y una vigésima parte de tierra blanca.

Por la sola enunciación de sus componentes y la relativa dificultad para conseguir sus mezclas, se explica que no utilizaran todos estos colores en sus combinaciones, o, por lo menos, no hemos tenido la fortuna de encontrar fiestos decorados con todos esos *engobes*.

diendo, con la combinación de varios *engobes*, obtener piezas de un fuerte carácter decorativo.

Para el *engobe blanco* se utiliza, la llamada por los ceramistas, *tierra de pipa* o kaolín.

Para el *rojo*, el ocre rojo o almazarrón.

Para el *violeta*, se mezcla una parte de arena con dos de potasa y un sexto de parte de manganeso.

Para el *amarillo*, se mezcla una parte de arena con dos de potasa y una de amarillo de Nápoles.

Para el *azul*, se mezclan seis partes de carbonato de cobre a cuatro fuegos (cuatro calcinaciones), con media de minio y doce de tierra blanca.

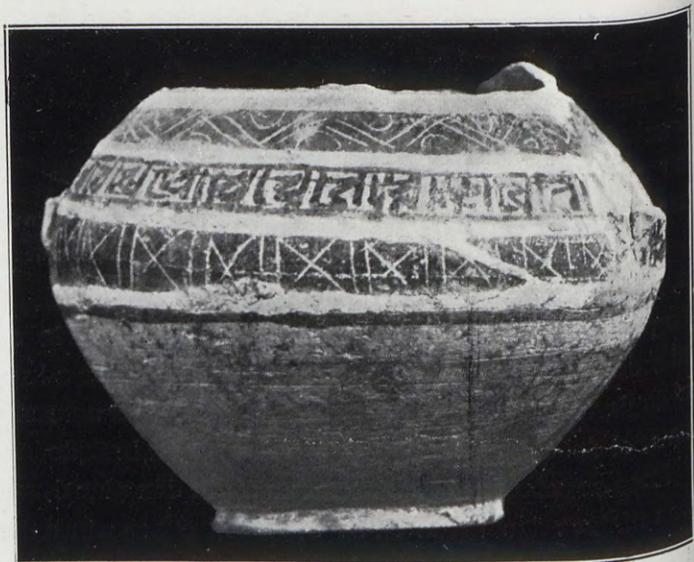


FIG. 49.—Vasija bizcochada, incompleta, decorada con fajas de adornos ferruginosos y entre ellas otras de *engobe* blanco, procedente de los solares del Mercado Central de Valencia.
(Propiedad de la Real Academia de San Carlos).

Unas veces, la vasija quedaba terminada con solo una cochura y sus *engobes* de color mate; pero en la mayoría de los casos, y formando una interesante variante, se les recubría de barniz plumbífero, llamándosele a la total operación *engubiatura*, porque su origen para Italia es lo bizantino y coetáneo al procedimiento seguido especialmente en Gubbio.

Nuestra investigación sólo ha logrado hallar las siguientes variantes de pinturas sin barnizar:

En el Museo Nacional de Palermo y en la sala árabe vimos un ánfora recubierta de *engobe* negro y decorada con unos letreros árabes en blanco, de la que obtuvimos la fotografía que se reproduce en la figura núm. 46 (1).

De la cueva de Alimaimón, de Olocáu, poseemos pequeños fragmentos, con algunas variantes, cuales son: uno, con *engobe* gris, y sobre él unas motas alargadas negras (figura núm. 47); otro, con *engobe* gris, con adornos de almazarrón superpuestos, que parecen un trozo de lis (figura núm. 48).

De estos dos fragmentos el primero es de mayor visualidad, pues en el segundo el rojo terroso apenas sobresale del fondo.

Por último, hallamos unos fragmentos pequeños, pero de inestimable valor, de unas vasijas que fueron decoradas exteriormente con un ligero *engobe* blanco, que da un tono sonrosado por transparencia del barro rojo, y sobre aquella capa se pintaron *engobes* rojos formando fajas horizontales y armonizando con ellas arabescos negros; siguen el mismo sistema que la variante que apuntamos en la segunda clase de cerámica, página 46, pero aquí, en lugar de ser sobre barro natural, lo es sobre el *engobe* blanco, núms. 1, 3 y 4 de la figura 45 (tricromía) (2).

Hemos dicho que estos fragmentos los hallamos en la cueva de Alimaimón, de Olocáu, distante apenas diez kilómetros de Liria, y tanto en el término de esta ciudad como en el del Villar se hallan grandes yacimientos de kaolín, entonces tomados sólo como tierra blanca y que en la actualidad se encuentran en explotación importante, principalmente para las fábricas de mayólica de Manises.

Tal circunstancia nos lleva a presumir si estas cerámicas, a base de *engobe* blanco, serían, en la provincia de Valencia, obra principal de Liria o Paterna.

Ya veremos como siglos más tarde estos *engobes*, junto con los estucos y los mármoles, forman riquísimos y artísticos pavimentos.

Una vasija, también incompleta (figura núm. 49), propiedad de la Academia de

(1) «También se reproduce un fragmento de esta clase hallado en Medina Azzahra en la lámina XLVIII de la *Memoria presentada a la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas* por D. Ricardo Velázquez, *Arquitecto, sobre el Arte del Califato de Córdoba—Medina Azzahra y Alamiriya*, publicada en MCMXII.

(2) Igualmente se reproducen en la figura primera de la lámina XXXIX y en la segunda de la lámina XLIV de la citada Memoria del Sr. Velázquez, fragmentos decorados con *engobes* blancos sobre el barro cocido.



FIG. 50. — Plato pequeño decorado con negro y recubierto de barniz plumbífero verde, procedente del castillo derruido de Artana (Castellón).
(Colección del autor).

San Carlos, nos ofrece una curiosa variante de fusión o mezcla de las características que nosotros aplicamos al segundo de estos grupos y a este que estamos describiendo.

La cerámica fué decorada según los preceptos o reglas historiadados en el segundo grupo; esto es, con fajas ferruginosas horizontales macizas, si bien esta vasija lleva una faja de signos árabes ininteligibles, como pintados por alguien desconocedor de la lengua, pero que recuerda el dibujo de la escritura; y como novedad curiosa, entre esas



FIG. 51. — Números 1, 2, 5 y 7; fragmentos decorados con ritmos de esmalte verde y adornos ferruginosos (baja Edad Media). — Número 3; fragmento de un plato decorado sobre el barniz crudo con manganeso, óxido de cobre y antimonio (Edad Media). — Número 4; fragmento decorado en negro sobre el barro bizcochado y recubierto de barniz plumbífero verde (Edad Media). — Número 6; fragmento de un plato decorado con manganeso y óxido de cobre recubierto de barniz plumbífero transparente (Edad Media).

fajas se han puesto otras de *engobe* blanco o de kaolín, variante colocada por nosotros en este tercer grupo de cerámica.

Ello parece demostrar la coexistencia de ambos procedimientos cerámicos.

También el núm. 5 de la figura núm. 45 (tricromía), copia un pequeño fragmento de vasija de barro muy bien colado, de color pajizo y de tres milímetros de espesor,



FIG. 52. — Reconstitución de un plato a base del fragmento núm. 6 de la figura 51 (tricromía) decorado con fajas de encadenado manganeso y verde que parten de un escudo y barnizado con plumbífero trasparente.

adornado con fajas de almagra con ritmos incisos y entre aquellas fajas otras de *engobe* blanco.

CUARTO GRUPO

CERÁMICA CON BARNIZ PLUMBÍFERO

Los platos y los jarros se recubrían por completo con el baño vítreo o plumbífero impermeable, señalando un momento capital en la historia cerámica, pues si con el uso del plato sólo bizcochado, al contacto de cualquier grasa, era absorbida por los poros y lo hacía poco menos que inservibles para otras ocasiones, so pena de *empegun-*

tarlo (1) (cubrir de pez interiormente) así como las finajas para aceite, vino, miel, jabón, etc., ahora, con el barniz plumbífero, la vajilla, después de haber servido para



FIG. 53.—Fragmento de una vasija decorada con esmaltes verdes a la cuerda seca sobre el barro bizcochado.
(Propiedad de la Real Academia de San Carlos).

aquellos usos, podría ser completamente fregada sin la más pequeña huella de substancia grasa.

El alfarero, sin salirse de los recursos químicos conocidos, cambió el empleo de la galena, de frituración muy elemental, por el uso del plomo puro, cuya calcina-

(1) En los comienzos del siglo XIV aun seguían esta costumbre, demostrándolo el siguiente bando o *cria* mandado publicar por los Jurados de la ciudad de Valencia:

«Die veneris kalendas octobris (1.º de octubre de 1311).

.....
Encara establiren e hordenaren que null hom privat o estrany de qualque condició o ley será no gos vendre ne comprar alcunes jerretes en les quals meten e usen de metre així com mel o sabo en les quals capia menys duna roba de mel o de sabo ne encara les dites jerretes no pasen mes de XVIII l. cascuna mes menys sisbolran. E qui contra aso farà serán trencades les dites jerretes e pagará de colonia II. diners per cascuna jerreta, etc.

Encara establiren e hordenaren que null hom de qualque condició o ley será no gos enpeguntar he fer enpeguntar alcuna jerra gran o pocha sino ab pregunta de Castilla. E qui contra aso farà perdra les jerres e pagara de colonia V solidos per quantes que vegades contra fasa, etc.

De les quals colonies damunt dites sera lo ters del senyor rey lo ters del comu de la ciutat e lo ters del acussador.»

Manual de Concels, 1 A. Archivo Municipal de Valencia.

ción es operación costosa; para ello el mineral hay que introducirlo en un horno de reverbero, que aun recibe el nombre de *armele*, palabra árabe que significa arena; porque en efecto, a 700° de calor se convierte aquél en una sutil arena amarilla—óxido de plomo—que si la temperatura llegó a 1.000° el plomo se transformó en minio.

El óxido de plomo o *acercó* se mezcla con arena y sal y cocidos se vitrifican, por lo que hay que moler este vidrio y refinarlo antes de aplicarlo a la cerámica bizcochada, que, con la nueva cochura, adquiere un brillante barniz casi trasparente.

Los colores siguen siendo los ya conocidos, verde, negro y morado, que, en sus platos, distribuyen un conjunto serio y armonioso, en donde aparecen unas veces decoraciones únicas en el fondo, una estrella, un pájaro, etc., pintado

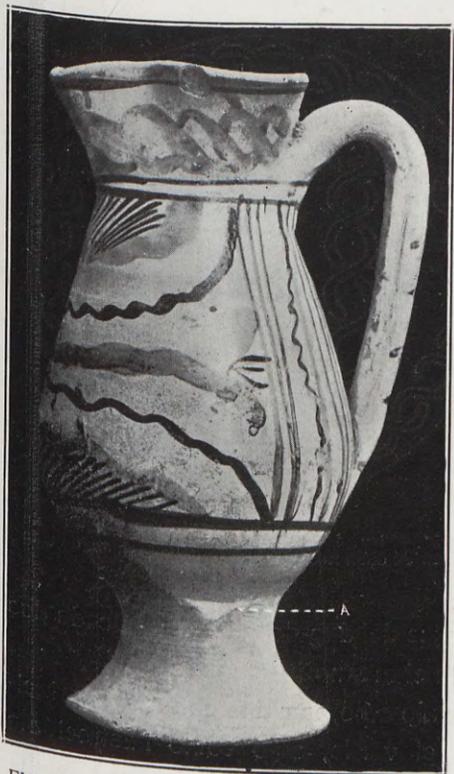


FIG. 54.—Cerámica de Orvieto, pintada con manganeso y óxido de cobre sobre *engobe* blanco y barnizada con plumbífero. La letra A indica un trozo de *engobe* que quedó sin cubrir de barniz.

(Colección del autor).

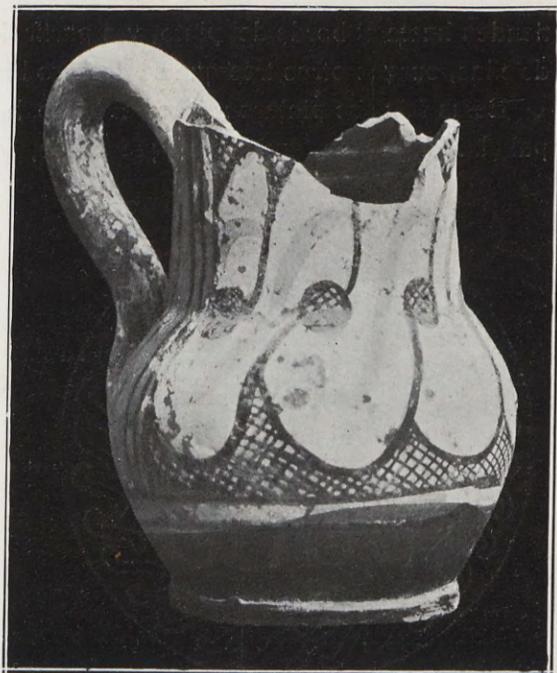


FIG. 55.—Cerámica de Orvieto pintada con manganeso y óxido de cobre sobre *engobe* blanco y barnizada con barniz plumbífero.—(Colección del autor).

con manganeso fuerte y recubiertos luego de barniz melado o verde, como se ve en el plato de la figura núm. 50 y en el fragmento número 4 de la figura 51 (tricromía), ambos procedentes del derruido castillo de Artana (Castellón); en ocasiones la decoración es más complicada; sobre el barro bizcochado se pinta con manganeso una especie de trenzado, del que se hacen ingeniosas y ornamentales combinaciones.

A base de un fragmento de los repetidos solares del mercado de Valencia, decorado con estos temas (número 6 de la figura 51 tricromía), hemos reconstituído un plato que copia la figura núm. 52.

La combinación de un solo elemento ornamental aparece admirablemente distribuido en este plato; en efecto, partiendo de un triángulo curvilíneo, tres fajas se ex-

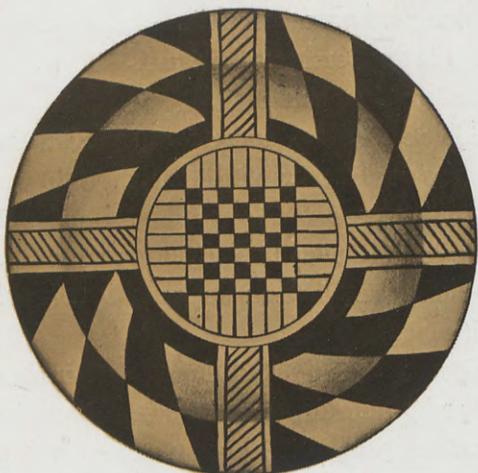


FIG. 56.—Pisa. Iglesia de San Francisco. Plato de 20 cms. de diámetro colocado en la fachada de esta iglesia.

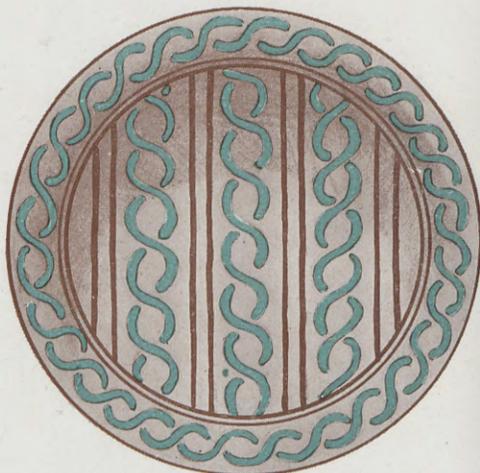


FIG. 57.—Pisa. Iglesia de Santa Cecilia. Tazón de 20 cms. de diámetro colocado en la fachada de esta iglesia.

tienden hasta el borde del plato, y a partir del vértice del ángulo que forman cada dos de ellas, surgen otras tres que se desarrollan hasta el mismo borde del plato.

Estas fajas se pintaron sobre el barro bizcochado sólo con dos colores, el principal el manganeso, que es el que define, y otro el verde, sólo como ilustración a

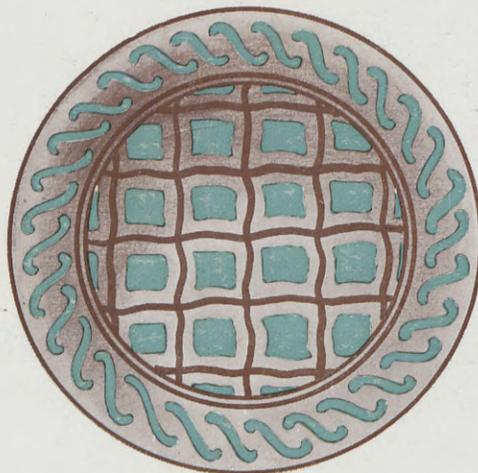


FIG. 58.—Pisa. Iglesia de Santa Cecilia. Tazón de 20 cms. de diámetro colocado en la fachada principal de esta iglesia.



FIG. 59.—Pisa. Iglesia de Santa Cecilia. Braserillo de 20 cms. de diámetro colocado en la fachada principal de esta iglesia.

aquél, y el motivo o tema desarrollado es una cadena o trenza dibujada muy desen-

vuelta en el centro de la faja, y para hacer resaltar estas cadenas, se fueron al-

ternando el color de sus fondos, en unas morado (manganeso) y en otras verde (óxido de cobre).

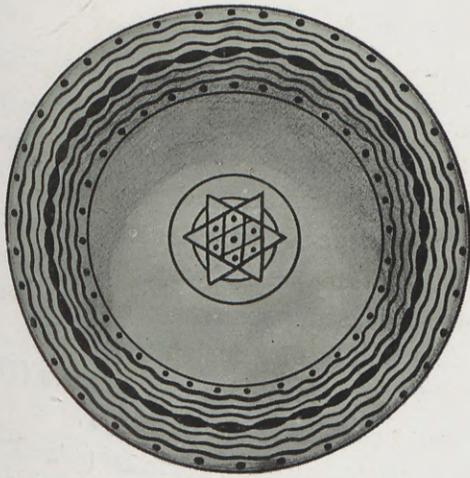


FIG. 60. — Pisa. Iglesia de Santa Cecilia. Plato hondo de 25 cms. de diámetro colocado en la fachada de esta iglesia.



FIG. 61. — Pisa. Iglesia de Santa Cecilia. Braserillo de 15 cms. de diámetro colocado en la fachada lateral derecha de dicha iglesia.

Por último, todo el plato se sometió al barniz melado, que le da un aspecto serio en la belleza y como de materia sólida en su consistencia.

También las vasijas decoradas a punzón o con relieves, que hemos clasificado como pertenecientes al primer grupo de este orden cerámico, las recubren ahora por completo con este barniz plumbífero y hasta se permiten combinarlas bañándolas

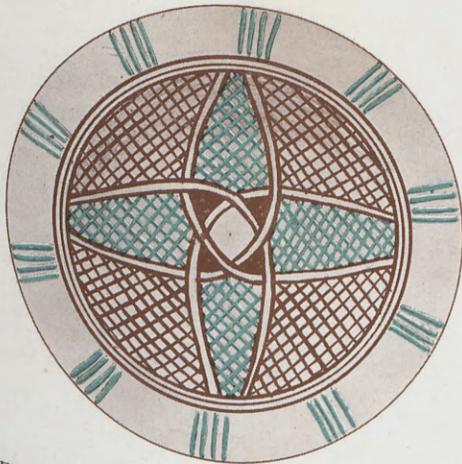


FIG. 62. — Pisa. Iglesia de San Martín. Plato de 20 centímetros de diámetro colocado en la fachada lateral izquierda.

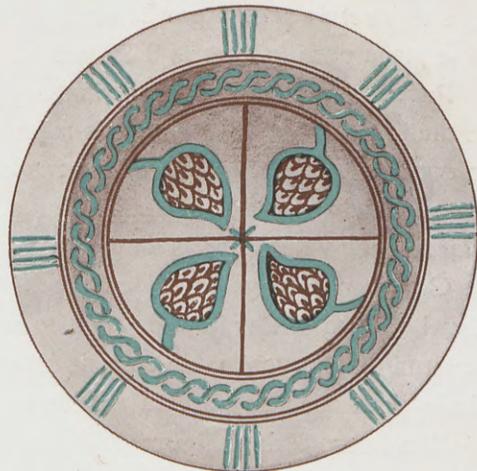


FIG. 63. — Pisa. Iglesia de San Martín. Plato de 25 centímetros de diámetro colocado en el friso de la fachada lateral derecha de dicha iglesia.

sólo con barniz en el interior y con aquel mezclado con óxido por fuera cuando no armonizan los dos tonos en la superficie, según el gusto o iniciativa del ceramista.

QUINTO GRUPO

CERÁMICA DE CUERDA SECA

Tal vez la imprevisión de un operario cogiendo una vasija con las manos sucias de grasa o el propósito de perfeccionar la aplicación del esmalte dando contornos exactos a sus dibujos, pudo ser en siglos remotos, y en Oriente, el origen de esta cerámica, cuya manifestación alcanzó en los siglos medios una fuerza decorativa de las más suntuosas que renace en la actualidad, desarrollándose según la técnica siguiente:

Dibujado sobre la vasija o plato bizcochado el adorno que se preparó al efecto, casi siempre trasportado allí, sirviéndose de estarcidos, se repasan sus contornos con un aceite (en la actualidad de linaza) que lleva disuelto un color cualquiera.

Preparados en varios pocillos hay diferentes óxidos mezclados con *cubierta* (1), de los que se toman porciones para rellenar los huecos dejados por el dibujo.

Metida en el horno la vasija, tras la segunda cochura, quedan, como en todas las cerámicas, vitrificados aquellos óxidos y aquella *cubierta*; aquí, perfectamente contorneados, porque la raya o *cuerda* grasa del dibujo negro, mate, *seco*, no deja correr la mezcla vítrea que queda como en alto-relieve sobre el bizcochado.

Este procedimiento tuvo su desarrollo principalmente en los alfares andaluces, en los de Ibiza y en los valencianos; y el nombre de *cuerda seca* con que se le denominaba en el siglo XVI, fué hallado por el Sr. Gestoso y Pérez en el siguiente asiento consignado en el libro de *Carga y Data* de la Catedral sevillana, perteneciente al año 1558, que dice: «A Roque Díaz por 550 holambres de azulejos y 74 alizares y 52 azulejos de *cuerda seca* y por 24 verduguillos que hasta oy se han traydo para el solado de la pieça para la librería 2422 mrs.»

Pueden consignarse dos variantes de *cuerda seca* en su aspecto decorativo que no atañe a su técnica, siempre la misma: una, la de envolver toda la vasija con la red de *cuerda seca* y rellenos sus huecos con esmalte; otra, la distribución aislada de las ornamentaciones, encadenados, flores, pájaros, etc., esmaltados y contorneados de *cuerda seca* y destacados de grandes trozos de fondo de la vasija bizcochada.

Como en la mayoría de las veces el fuego volatiliza el aceite y el color que lleva disuelto, para obviar la poca estética del color esmalte sobre el bizcochado, después de terminada la vasija, se ensucia la *cuerda seca* con un color al óleo, el más apropiado para dar una perfecta unidad de entonación a toda la pieza cerámica.

El número 8 de la figura 45 (tricromía) copia un pequeño fragmento del estilo correspondiente a la primera variante, en donde se ve cómo la *cuerda seca* separa esmaltes blancos, morados y verdes.

(1) La *cubierta*, como se llama en término alfarero en Manises al vidriado plumbífero, consiste en la mezcla de óxido de plomo (*acercó*) diez partes, sílice (arena) otras diez y sal tres.

Fué hallado por nosotros en el castillo árabe de Corbera (Valencia), como igualmente otros de idéntica técnica en Villavieja y en Jérica (Castellón).

De la segunda variante de este grupo ofrecemos la vasija de la figura 53 con las asas y el gollete rotos, propiedad de la Real Academia de San Carlos. Está decorada en su panza con una faja verde con encadenado de eslabones blancos, que, a la vez, encierran círculos verdes. Otra faja de adornos más imprecisos rueda su incompleto gollete.

Procede de las excavaciones hechas en los solares del Mercado Central de Valencia.

Discurriendo sobre la antigüedad de este procedimiento, dice el Sr. Gestoso y Pérez, refiriéndose a los azulejos:

«Desde fines del siglo xv, a no dudarlo, data la invención del azulejo de cuerda seca» (1), aceptándola como una simplificación de los trabajos de *alicatados*.

En cambio, el Sr. Gómez Moreno le atribuye mayor antigüedad, pues decía en Barcelona en 1924:

«Otra técnica, de la que quedan pocos fragmentos en Elvira, Azahara e Ibiza: la llamada *cuerda seca*» (2).

Y como Azahara se destruye a principios del siglo xi, es una diferencia de cinco siglos de mayor antigüedad la que fundadamente le da nuestro ilustre amigo el sabio profesor de la Universidad Central, y siendo nuestro criterio de absoluta conformidad con el suyo, es razonamiento que justifica la colocación de esta cerámica de *cuerda seca* entre las incluídas en los siglos de la *Alta Edad Media*.

SEXTO GRUPO

CERÁMICA CON ENGOBE BLANCO, DECORADA SOBRE ÉL CON VERDE Y MORADO Y RECUBIERTA DE BARNIZ PLUMBÍFERO

Incluimos en este grupo las cerámicas, en las que se fueron asociando los conocimientos técnicos y artísticos, que más o menos aisladamente se desarrollaban en las variantes que hemos ido describiendo en los grupos anteriores.

El ingenio, el deseo constante del ceramista de ofrecer mayor bondad en los objetos útiles y más exquisitez de gusto en sus decoraciones acució su discurso, y recordando cada uno de los claros y rotundos éxitos logrados en los constantes ensayos y seguido laboreo en el taller y en los hornos, los combina y armoniza en estas cerámicas colocadas por nosotros en el sexto grupo.

(1) Historia de los Barros Vidriados sevillanos, por D. José Gestoso y Pérez.—Obra citada, página 108.

(2) «Cerámica Medieval española» por el Dr. Manuel Gómez Moreno.—Barcelona.—1924.—Obra citada.

Consistía el procedimiento en recubrir exteriormente el jarro o vasija después de torneada, y cuando se hallaba a medio secar o *verde*, con *engobe blanco* (kaolín) y someterlo a la primera cochura, para luego, ya bizcochado, trazar con el pincel sobre el engobe adornos verdes o morados (óxido de cobre y de manganeso); introducida luego por completo la vasija en el barniz plumbífero y sometida a la segunda cochura, al salir la pieza del horno ofrece en su exterior una blancura impermeable, sobre la que se destacan aquellas decoraciones verdes y moradas.

En su interior o en el reverso, como el barniz cayó sobre el barro natural, queda también impermeable, pero como en las cerámicas del grupo anterior, transparentando el color de la tierra.

Esta novedad, tal vez granadina, o acaso de origen bizantino, pronto llega a las fábricas valencianas, obteniendo un éxito tan grande, que se exportan a los reinos cristianos españoles y aun allende los Pirineos.

Hasta tal punto, que se dió repetidas veces el caso curioso de que llegaran los productos levantinos hasta el Oriente, originario manufacturero de estas cerámicas, compitiendo con ellas.

Entre los motivos principales de su decoración, en la variante que estamos estudiando, está el mismo trenzado del fragmento núm. 6 de la figura 51, reconstituído en la número 52.

Este motivo del trenzado es muy arcaico y lo vemos idéntico en algunos fragmentos cerámicos de similar técnica, hallados en las excavaciones de Medina Azzahra (1).

Aprendida su técnica por los mahometanos de Mallorca e Ibiza, en sus fábricas producen abundantes estas cerámicas, que, según la tradición aceptada por muchos historiadores italianos, despertó la admiración de los toscanos, cuando conquistaron estas islas en justa revancha por las incursiones y saqueos hechos por los intrépidos isleños, terror del Mediterráneo, a las órdenes de Muchehid y sus sucesores.

En agosto de 1114 salía del Arno en Pisa aquella famosa expedición investida con los honores de Cruzada y compuesta de trescientos buques entre taridas, gorabas, currabias y galeras, con gentes de Roma, Luca, Sena, Volterra, Pistoja, Florencia, de toda Lombardía, de Córcega y Cerdeña, y a la que quiso la mala fortuna perdiera el rumbo a causa de espantosa tempestad y diera, sin saberlo, en las costas de Cataluña, poniéndose entonces al frente de la expedición el Conde de Barcelona D. Ramón Berenguer III el *Grande* acompañado de su gente.

Y dice el historiador regnícola D. Fernando Fulgorio: «Tomaron los nuestros la Inda a primeros de abril (1115), siendo para la iglesia de Pisa los muchos cálices, patios y ornamentos sagrados que los moros habían allegado en sus piraterías».

Con estos ricos botines llevarían grandes cantidades de esta cerámica (¿por qué

(1) Figura 30 y núms. 1 y 5 de la lámina XLIII de la Memoria del Sr. Velázquez Bosco.

no aceptar la tradición mientras no se demuestre lo contrario?), seguramente desconocida, cuando en tanta estima se la tiene, que más que por ser valiosos trofeos de guerra, por su vistoso arte los colocan en las fachadas de sus campaniles y templos.

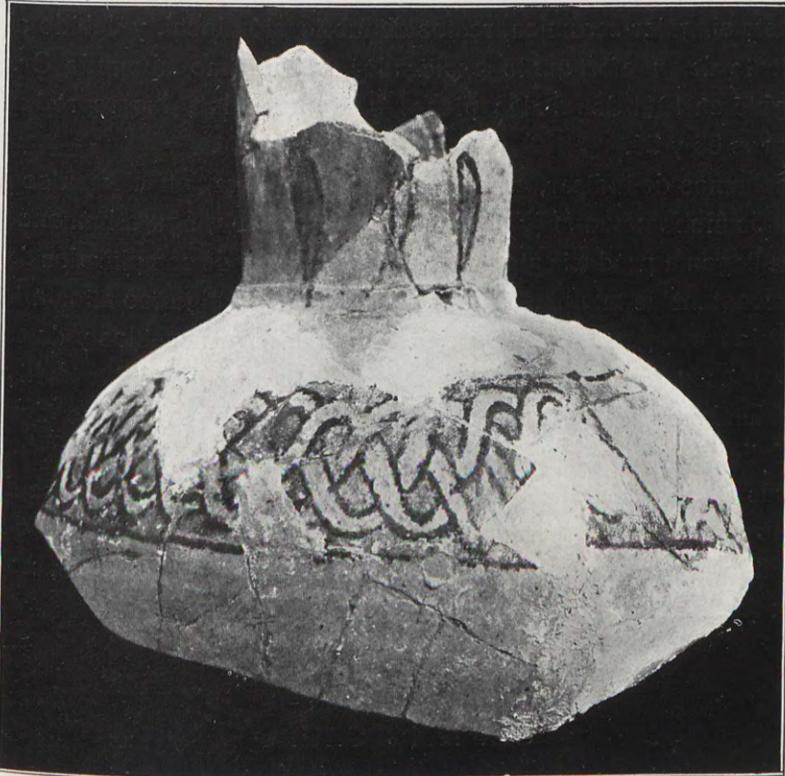


FIG. 64. —Fragmento de vasija decorada con un trenzado negro y verde sobre el bizcochado y recubierta con barniz estannífero, hallada en Bélgica (Albaida). —(Propiedad de D. Mariano Jornet).

Luego se esfuerzan en aprender su técnica y su decoración, y acaban por construir, seguramente dirigidos por alfareros levantinos, fábricas (1), en donde producen

(1) «Es tradición que los discos cóncavos de forma de platos que decoran las torres de las iglesias de Pisa habían sido traídos de las islas Baleares en 1115 por los pisanos vencedores. Sin embargo, no puede negarse que la existencia de estos discos o platos de tradición oriental decoran la torre octógona que envuelve la cúpula de la iglesia de San Teodoro y son contemporáneos de su edificación, que debe datar del siglo XIII, no obstante ser de medio punto todos los arcos, pues esta iglesia se parece a otras iglesias pisanas, cuya data de consagración es conocida. La más antigua de éstas es San Pietro, *in ciel d' oro*, consagrada en 1132, y la más reciente San Laufranco, que le fué en 1236, y a ésta es a la que más se acerca San Teodoro por la torre de su cúpula.»

Camilo Brumbilla, en su *Cerámica de Pavía*, habla de un fragmento de éstos de San Teodoro, que él pudo examinar de cerca, y también de los discos de otra iglesia, San Lázaro, edificada en 1190, y los cree productos locales, de barniz plumbífero.

Sin embargo, es de creer que obreros mallorquines llevaron sus recetas a algún taller italiano—

«Alfredo Darcel—Gacete des Beaux Arts»—1 febrero, 1892.

Passeri, en su *Istoria delle pitture in majolica*, al referirse a la arquitectura italiana de los si-

cerámicas similares a las españolas y en las que desarrollan temas variadísimos mezclando aquellos elementos orientales y genuinos de los mahometanos con los propios, que al igual de los muzárabes valencianos tienen fuerte raigambre bizantina.

En Orvieto, ciudad de la Toscana, se hallaron en los años 1906 y 1907 abundantes testares de esta singular cerámica, restos de fabricación local, y debido al espléndido desprendimiento de su afortunado explorador, el cultísimo abogado Sr. D' Angelo, que nos regaló en 1911 dos de las piezas allí aparecidas, las reproducimos en las figuras números 55 y 56.

Como acabamos de indicar, en su decoración se mezclan elementos decorativos del país con los mahometanos (geométricos, flora, fauna, figura humana y hasta heráldica), y se llegan a producir piezas de grán tamaño y de complicadas decoraciones.

Estas circunstancias manifiestan su posterioridad en algunos años a las pequeñas cerámicas de los campaniles, que por sus decoraciones sencillas y de escaso estilo determinado ofrecen todas las características de un arte incipiente cultivado con temor e incertidumbre, y cuyas primicias se dedican a seguir el uso destinado a las traídas de Mallorca, es decir, para adorno de las fachadas.

Las figuras números 56 al número 63 reproducen dibujos de algunas de estas piezas obtenidas por nosotros a mano alzada, ya que por su altura, 15 a 20 metros y el pequeño diámetro de los platos y tazones, de 15 a 20 centímetros, no pudo utilizarse otro procedimiento.

SÉPTIMO GRUPO

CERÁMICA CON RUDIMENTARIO BARNIZ ESTANNÍFERO

En la clasificación que vamos haciendo de la cerámica levantina medieval, es muy interesante la que se caracteriza por el empleo en su barniz de la casiterita, mineral el más importante para la extracción del estaño, conocido ya en la antigüedad, particularmente por los fenicios y utilizado por éstos para la fabricación del bronce, siendo las islas Casiteritas el punto principal de donde se surtían, por lo que se le conoce con este nombre.

Con el uso de la casiterita sustituyendo al plomo, o mejor dicho, mezclándola con la galena (dos partes de casiterita con cuatro de galena y tres de arena todo bien triturado), se obtenía un barniz blanco ligeramente pajizo, cuya característica era la opacidad.

glos XII y XIII, dice que entonces se comenzó a adornar las fachadas y las torres de las iglesias con platos o tazas de tierra vidriada en colores. Estos platos votivos «pueden llamarse las primicias del arte de Mayorica, la cual tiene un carácter distinto de la antigua figulinaria, porque en ésta se introduce una nueva manera de barnizar no conocida en tiempo antiguo.»

La vasija bizcochada era sumergida un instante en un recipiente conteniendo aquel barniz mezclado con agua, sufriendo después la segunda cochura, de la que aparecía la vasija revestida de una capa cristalina blanca muy opaca.

Por este procedimiento, la coloración originaria del barro o la que tomaba después de bizcochada la vasija, desaparecía por completo debajo de aquella cáscara brillante, y las piezas sumergidas en la misma composición ofrecían todas el mismo blanco, pudiéndose formar, por lo tanto, vajillas uniformes de gran número de piezas.

La coloración de este barniz apenas resultaba blanco puro, porque la casiterita se empleaba tal y como salía de la mina, casi siempre mezclada con plata, hierro, plomo, azufre, etc., lo que le daba entonaciones más o menos irisadas y blancas si abundaba la plata; amarillentas, si predominaba el plomo; anaranjadas, si el hierro, y amarillentas, más vivas, si el antimonio.

En la actualidad, al utilizar este barniz estannífero en Manises, pero no fabricado con la casiterita, sino con el estaño, tal como se vendé en el comercio, se le añade una parte de arsénico para que el blanco resulte más opaco.

Persistiendo en la economía de precio, se fabrica un barniz con ausencia absoluta de estaño, esto es, compuesto de arsénico y creolita (fluoruro doble de aluminio y sodio), lo que da a los azulejos y a las vasijas un blanco muy opaco, pero no tan brillante como con el barniz de estaño.

El efecto de la cerámica estannífera, después de su segunda cochura, era el mismo que el de la decorada con engobe blanco, recubierto de barniz de plomo; pero como las manipulaciones para su fabricación eran más breves, por ello esta loza de barniz estannífero es la que, perfeccionada años más tarde—su uso ya data del siglo x—, constituye una variedad fundamental en el desarrollo histórico de la cerámica, que llega idéntica, hasta nuestros tiempos, tanto para la loza como para la azulejería más popular y resistente.

Respecto a su ornamentación, apenas utilizan otros colores que el negruzco amortiguado y el verde; ordinariamente, siguen la técnica tradicional de pintar sobre la vasija bizcochada y la opacidad del barniz amortigua la viveza de aquellos colores, especialmente del verde, que, además, por la acción del fuego se fusibiliza y dilata, dejando muy imprecisos los contornos de sus decoraciones.



FIG. 65.—Fragmento de vasija decorada con negro y verde sobre barniz estannífero crudo.—(Colección del autor).

Para que se pierda menos aquella vivacidad de los óxidos, la capa de barniz con que se recubre la vasija suele ser de poca *marca* (1).

El color pardusco, era obtenido casi siempre de la limonita, resultando tanto más intenso el negro cuanto mayor era la cantidad de manganeso que la limonita pudiera llevar en su mezcla natural.

El AZUL se conseguía mediante el contacto de trozos de cobre con orujo de uvas, *farga* en valenciano (*acetato cúprico monobásico*), y el VERDE colocando trapos impregnados de vinagre entre las planchas de cobre o simplemente rociando las planchas con vinagre caliente (mezcla de poco *acetato cúprico bibásico* y mucho *acetato cúprico semibásico*).

Para usar este cardenillo como color cerámico se desprendía, rascando con un cortante, de aquellos trozos de cobre, y bien triturado en un mortero, ordinariamente de piedra, se diluía en agua, de donde se recogía con el pincel para decorar las vasijas.

También se vertía el cardenillo en el barniz crudo en mayor o menor cantidad, según la intensidad del tono que se preparaba, con lo que las vasijas recubiertas con esta mezcla adoptaban un brillante azul o verde, según la calidad del cardenillo utilizado.

Sin embargo, para que el azul tuviera una calidad definida, al que se le llamaba azul egipcio, por recordar en su composición la fórmula seguida por los alfareros de aquella civilización, se obtenía por una mezcla de arena con el cardenillo azul, tierra de greda, carbonato de sodio y cenizas vegetales (potasa).

La figura 64 copia un fragmento interesante de una botella barnizada exterior e interiormente con barniz estannífero puro.

Su decoración consiste en una faja de trenzado pintada horizontalmente y circundando la panza de la vasija, además de unos motivos ornamentales colocados en sentido vertical en el cuello de la misma. El trazado de estos adornos lo fueron sobre el barro bizcochado, y en casi todo su conjunto con limonita muy densa, rellenándose los huecos del encadenado con cardenillo verde. La *marca* del barniz que se empleó es de escaso espesor, por lo que apenas tiene brillo la vasija y apareciendo en todo su vigor la decoración que se le puso.

Procede tan interesante fragmento de los restos de unos silos árabes del Alto del Atarcó, en Bélghida, y es propiedad de D. Mariano Jornet.

Hasta aquí las decoraciones se pintan bajo barniz, o sea sobre el bizcocho antes de ser barnizado; pero con objeto de precisar un poco los contornos de las ornamentaciones en verde, también producen sus decoraciones sobre barniz crudo, esto es, sobre la pieza bizcochada y barnizada, pero antes de someterla a la segunda cochura.

(1) Se llama *marca*, en términos alfareros, al espesor de barniz crudo que queda sobre la pieza bizcochada, después de absorbida el agua en que aquel está disuelto.

Con esta técnica se consigue la absoluta claridad del color limonita o manganeso utilizados para definir aquellas decoraciones—preferentemente el último—y también mayor viveza en el verde que las realza y embellece.

Los fragmentos reproducidos en las figuras 65 y 66, hallados en las excavaciones del Mercado Central de Valencia, son testimonio de esta técnica, que tanto esplendor ha de lograr en los alfares de Paterna.

El fragmento núm. 3 de la figura 45 (tricromía) ofrece una curiosa novedad: sobre la pieza barnizada en crudo se pintó, con trazo libre, un encadenado—ornamentación tan repetida en estas cerámicas de la Alta Edad Media—, encerrándole dentro de unas fajas verdes, recortadas de manganeso, a la manera de como aparece en el fragmento plumbífero núm. 6 de la misma figura.

Pero en este fragmento núm. 3 hallamos, por vez primera utilizado, un amarillo opaco que rellena los centros de la cadena, color escasamente utilizado en la fabricación valenciana de estos siglos, y cuya obtención se conseguía con la mezcla de antimonio con galena.

En la actualidad se sustituye el antimonio por bicromato de potasa.

El pavimento de estos siglos en Valencia apenas refleja en sus baldosas, cuando se utilizan de barro cocido, todas estas novedades y exquisiteces que de modo tan brillante van desarrollándose en la vasijería.

Iniciado por el siglo x al xi en las construcciones árabes el uso decorativo del ladrillo—ya veremos más adelante cómo en lo cristiano, la influencia del ladrillo, venida del Norte, había sido constante en tierras levantinas—, la irradiación cordobesa se deja sentir, tanto por el suntuoso arte desarrollado en su mezquita, como por la fantástica riqueza derramada por Almanzor a manos llenas en su palacio de Alamiyia.

Ahora bien, las baldosas de uso común, cuya fabricación se extiende hasta el siglo xiv, son de gran tamaño, cuadriláteras y de regular espesor; su barro, el ordinario de la localidad en donde se producen, pues carecen en absoluto de labor diferente a la de los ladrillos y las tejas llamadas árabes.

Estas baldosas quedan sumamente cocidas, rojas o pajizas, según la calidad más o menos ferruginosa de las tierras, llegando al negro si la temperatura es extremada.

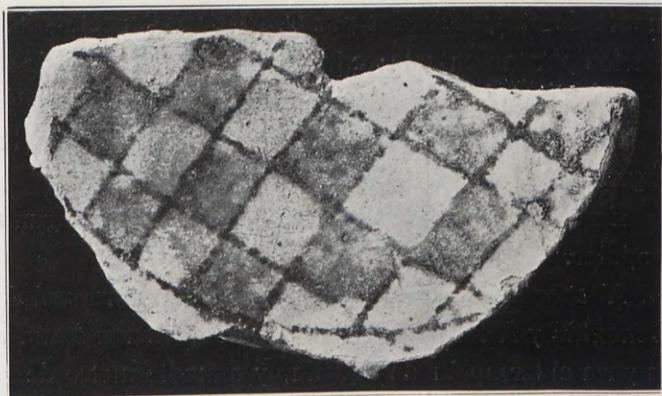


FIG. 66.—Fragmento de vasija decorada con morado y verde sobre barniz estannífero crudo.—(Colección del autor).

Ningún propósito estético ofrecen, y entonces, como ahora, para obtener la igualdad de todas en sus proporciones, se servían de marcos de madera con la altura de sus lados apropiada. Colocados estos marcos en el suelo y en posición horizontal, se iban rellenando de barro bien amasado, que permanecía allí de un día para otro.

Para suavizar las irregularidades de sus bordes, producidas por el roce con el molde al extraerlas, se pasaban por ellos los dedos mojados en agua.

Su uso preferentemente era para los pisos de los silos, pues sabido es cómo los mahometanos cuidaban de conservar perfectamente los granos, base de toda alimentación.

La figura 68 copia una de aquellas baldosas de barro cocido junto con un fragmento de otra, halladas por D. Mariano Jornet en uno de los restos de silos descubiertos por tan entusiasta investigador en el alto de Atarcó (Bélgida).

En ellas pueden observarse las incisiones digitales a que nos referíamos.

Sus dimensiones son 0'285 m. de lado por 0'05 m. de grueso, y su peso siete kilogramos.

En el pueblo de Benegida (1) debió existir alguna fábrica de cerámica de carácter popular.

Al construirse en 1914 el trozo de carretera real desde Alberique y Gabarda hasta Benegida y Alcántara del Júcar, se sacó tierra de un campo de la partida de la Torreta para el terraplén de aquélla, y a medio metro de profundidad se hallaron los restos de un horno cerámico repleto de tejas curvas y planas y tiestos de vasijas.

Nosotros recogimos fragmentos barnizados, unos en blanco y otros en azul aturquesado.

Sirviendo de guardacantón en la esquina de la calle de la Torreta y plazuela del mismo nombre hay una muela, tal vez procedente de aquella alfarería; cerca de este lugar un trozo de pared de hormigón árabe y, por su proximidad, el cauce destruido de la acequia que llevó el nombre de Abadía.

Las posibles magnificencias constructivas levantinas durante estos siglos, no ya de los pavimentos, sino, en general, arquitectónicas, inspiradas, como hemos dicho, en el exquisito arte granadino; si las hubo, nada nos resta de ellas; su destrucción ha sido completa; ningún hallazgo puede servirnos de insignificante referencia en que apoyar posibles suposiciones.

Si—como escribe el Sr. Gómez Moreno—«ladrillo y vajilla (productos arquitecturales y escultóricos) son cosas distintas por completo, pero con marcha paralela, con unidad de materia y aun de decoración pictórica» (2), ¿cómo no suponer alguna exquisitez constructiva, ya en los pisos de las mezquitas suntuosas o de los palacios de algunos grandes próceres?

(1) Benegida sólo dista pocos kilómetros de Cárcer, población citada por Eximeno como centro cerámico importante en los siglos xiv y xv.

(2) «Cerámica medieval española», por el Dr. Manuel Gómez Moreno.—Pág. 6, obra citada.

Contemporáneo de Almanzor, que construye aquel soñado palacio de Alamiriya, de un lujo fastuoso, trasunto de un cuento de *Las mil y una noches* (1), es el levantino Ahmed-ben Al Khattab-ben Dagim, de la ciudad de Tadmir (véanse las páginas 37 y 38), que tuvo el honor de hospedar en su casa más de trece días al famoso guerrero, y «durante ellos, el hajib, los caballeros y caudillos y los jinetes y peones de los mismos tuvieron abundante comida, y jamás, por segunda vez, se presentó en la mesa del ministro manjares de que ya hubiese comido ni vajilla de que ya hubiera hecho uso.

»La esplendidez de Aben Khattab llegó al extremo de servir delicados baños de agua de rosa y con profusión de aromas a los principales caudillos.

»En blandos lechos de preciosos paños de seda entretejida con oro se entregaban al sueño.

»Por más que Almanzor estuviese acostumbrado al lujo, causóle admiración el que Ahmed había desplegado.

»De ahí que exclamara, ante sus caudillos y caballeros: —En verdad que Ahmed no sabe aposentar gente de guerra: yo me guardaré de enviar por aquí tropas de alghid ni fronteros; para quien sus arreos son las armas, y el descanso, el pelear. Pero también es cierto que no ha nacido para vulgar pechero un hombre de tan generosa condición: y así, en nombre de nuestro señor, el rey Hixem, yo le hago franco de pagar tributos durante su vida.

»Cuando Almanzor estuvo de regreso en Córdoba, convidó a Khattab, le honró mucho, le tituló *el Obsequioso*; le regaló una linda esclava de su alcázar e hizo que el Califa le otorgara grandes privilegios.

»Volvió el cadí a su amelia o gobierno, no descontento de la buena recompensa a su nada común generosidad.

»Tampoco faltó, de entre los poetas que formaban el cortejo de Almanzor, quien perpetuase, con elegantes versos, el suceso: fué el trovador Omega ben Galib» (2).

(1) De este palacio partía para la guerra y en él pasaba las épocas más rigurosas del año, según se deduce de la obra *Bayan Almogrib*, en la que dice:

«El poeta Amr-ben-Abulhabbab fué un día a ver al primer ministro (Almanzor) en uno de sus palacios, llamado Alamiriya, cuando las flores estaban abiertas en los jardines; que los valles y las alturas habían revestido sus contornos que la fortuna, sometida, reinaba; que la dicha, sujeta, residía en él. Dijo entonces estos versos:

»Ninguno de los días que tú has vivido puede compararse a los que tú pasas en Alamiriya, donde se encuentra el agua y la sombra, y donde la temperatura, aun en las estaciones extremas, es siempre moderada.

»Esta villa no deja de estar hermosa y ligada siempre a la dicha de ser, sin interrupción, visitada por la victoria; de ver llegar enemigos vencidos; de no ver alejarse los estandartes, sino marchando a la victoria; de no tomar decisiones, sino coronadas por feliz resultado.»

Comenzó Almanzor la edificación de Alamiriya en el año 978, para lo que hizo venir artistas y obreros y llevar máquinas considerables, decorando su palacio con un lujo deslumbrador, e instaló en él las administraciones y tesoros.

(2) *Valencia Arabe*, por Andrés Piles, págs. 130 y 131.—Obra citada y Condé, Historia de la dominación de los Arabes en España, tomo II, pág. 97.

Los elogios tributados por Almanzor al trato recibido de Ab Dagim muestran la sorpresa producida, no sólo por las espléndidas habilidades gastronómicas, sino también por el lujo desplegado en los aposentos; y estas observaciones, hechas por un hombre de gusto tan selecto, como el del caudillo de Hixem II, que ama las rique-

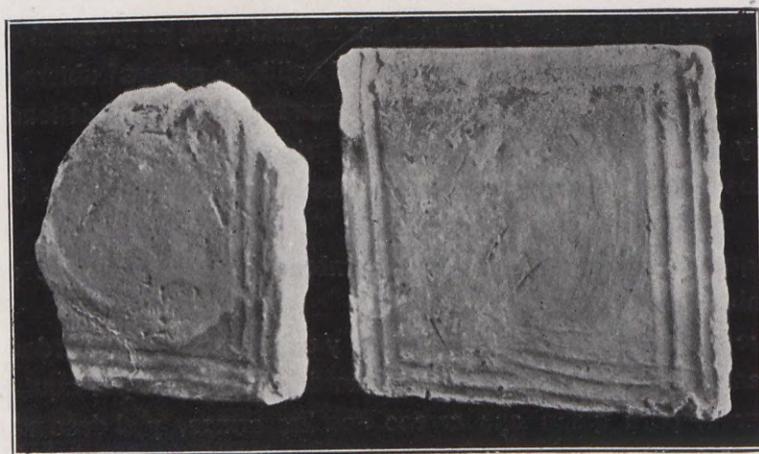


FIG. 67. —Baldosas de barro cocido halladas en el alto de Atarcó (Bélgida).
(Propiedad de D. Mariano Jornet).

zas artísticas de la manera como se manifestaban en su palacio de Alamiriya, nos hace suponer que el cadí levantino también era hombre de gusto, nada vulgar, como tal vez pueda comprobarse el día en que la casualidad o la investigación descubran los restos de tan singular morada.

Según el Sr. Velázquez (1), la única manifestación cerámica de carácter constructivo hallada en Alamiriya y Medina-Azzahara sigue siendo la indicada del barro cocido, pero al igual que en los muros se combina el ladrillo con la piedra y en los arcos de la Mezquita de Córdoba se alternan las dovelas de piedra con las formadas con ladrillos, en los pisos de Medina-Azzahara las losetas de mármol son incrustadas en otras de barro cocido, cuando no son éstas las que se combinan con los mármoles para formar decoraciones casi siempre geométricas.

Nada de estas influencias subsiste en situación de examen o estudio en la región valenciana; hemos de llegar a los siglos de la baja Edad Media para hallarlas, si bien fundidas con las del Norte o Carolingias, que pasamos a estudiar en el capítulo inmediato.

Manuel González Martí,

Director de la Escuela de Cerámica de Manises.

(1) *Medina-Azzahara y Alamiriya*, por D. Ricardo Velázquez, pág. 57.

EL BEATO NICOLÁS FACTOR EN LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

I.—ANTECEDENTES HISTÓRICOS



N 27 de mayo de 1551, según Martín de Viciano (1), o en 26 de mayo de 1552, conforme a la opinión del P. José Llopis (2), salieron del Real monasterio de Santa Clara, de Gandía, Sor Francisca de Borja con seis compañeras, para fundar, bajo el patrocinio de la Duquesa de Frías, un monasterio en Casa de la Reina (Logroño). Malogróse en 1557 esta fundación por causa de la muerte de la sobredicha Duquesa, y entonces fué cuando la piadosa infanta de España y Princesa de Portugal, D.^a Juana de Austria, llamó a Sor Francisca y demás compañeras a Valladolid para una fundación que tenía premeditada. Durante la estancia de estas Religiosas en Valladolid (1557-1559), y mientras se disponía la fundación en Madrid, ocurrió la muerte de Sor Francisca, del Duque de Gandía, y de otra compañera. El 15 de agosto de 1559 pudieron tomar ya posesión del monasterio de Madrid las religiosas sobrevivientes, siendo elegida para abadesa de la nueva fundación Sor Juana de la Cruz y de Borja, religiosa también del monasterio de Gandía, en cuyo oficio permaneció por más de 20 años.

Este célebre monasterio, conocido vulgarmente por el glorioso distintivo de *Descalzas Reales*, constituye, sin duda, la rama más frondosa del árbol de la reforma de santa Coleta en España (3). Todo esto dió lugar a un continuo intercambio de relaciones entre las Reales fundaciones coletinas de Gandía y de Madrid.

Durante la segunda mitad del siglo XVI hízose célebre en Valencia el extático varón Fr. Pedro Nicolás Factor, y, según noticias consignadas por su primer biógrafo y compañero P. Cristóbal Moreno, soñó tan singular religioso alentar con sus amorosas pláticas a las monjas de Santa Clara, de Gandía, de Játiva, y a las de Jerusalén y de la Santísima Trinidad, de Valencia. Sobre todo de este último monasterio, de cuyas Religiosas fué confesor el beato Nicolás Factor por espacio de algunos años, consta que las profesaba un santo y dulce afecto, predilección que se trasluce en varios pasajes de las cartas que escribió el beato desde Madrid añorando su ausencia.

(1) *Crónica de la Ciudad de Valencia y su Reino*. Valencia, 1564, fol. 9 v.

(2) Véase la revista *Archivo Ibero-Americano*, t. XXI (1924), págs. 398 y 405.

(3) *Archivo Ibero-Americano*, t. XXI (1924), págs. 405-409, y t. XXIII (1925), págs. 84-8.

Supuesto, pues, el intercambio de comunicaciones familiares entre el monasterio de las Descalzas Reales y los de Valencia, ¿qué más natural que la fama de las virtudes de tan insigne varón llegase a oídos de las buenas Descalzas Reales? No hay, pues, de qué maravillarse si la piadosa fundadora de las Descalzas Reales, D.^a Juana de Austria, interpuso su valimiento e influencia para que el beato Factor fuese destinado a la Corte como confesor de las mencionadas Descalzas. Refiérelo un testigo de mayor excepción en estos términos (1): «Por orden y mandamiento de la Serenísima Princesa doña Juana de Austria, hermana de la S. C. R. M. del Rey D. Phelipe nuestro señor, madre del Rey de Portugal don Sebastián, fué el padre fray Nicolás a ser confesor de las Descalças de Madrid».

No expresan los biógrafos del beato Factor la fecha de su ida a la Corte, pero ésta debe fijarse antes del 7 de septiembre de 1573, puesto que en la mencionada fecha murió en El Escorial, según se infiere de una inscripción sepulcral publicada por Ponz (2), la Princesa doña Juana. De que el mundanal bullicio de la Corte causaba hastío al contemplativo varón, da testimonio él mismo en las cartas que escribió desde Madrid a la abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia, Sor Leonor Exarch, y a sus carísimas hijas espirituales del mismo monasterio. En la primera, fechada a 5 de noviembre de 1573, entre otras cosas, dice (3): «Aunque en esta santa Casa [de las Descalzas Reales] hai treinta Religiosas, i mui santas i siervas de Dios; pero, quién me dicesse a mí hallarme entre VV. RR., i quien quiera estuviesse en la Corte; i lo he procurado con todas las fuerzas humanas, escribiendo al Padre Reverendissimo, i poniendo en ello al Excelentissimo Principe de Mellito, i no aprovechado nada. Lo que hai en esta Era en la Corte, toda es lloro, i tristeza, i miseria, i malaventura. Estuvierame yo aí en essa santa Casa, i quién quiera tomara esto. La Princesa de Portugal lo procuró, i esta Abadessa creo que lo urdió: si otros bailaron en ello, Dios lo sabe; el Señor sea servido por todo».

En carta de 11 de enero de 1574, dirigiéndose a las monjas de la Trinidad de Valencia, dice (4): «Aunque no tienen apellido de *Descalzas*, ni tanto rigor como hai por acá, se llevan la joya en toda cosa de Dios; no hai mas que pedir, que esta Casa i Monjas toda huele i es de Dios; pero la Casa de la Santísima Trinidad de Valencia, ansi como tiene el nombre, tiene el resabio i valor, que pertenece a grandes siervos de Dios... Hasta ahora yo he diferido el escribir, pero no la memoria de quién tanto amo, i señaladamente de Vmd., i no me olvido de lo que yo querria hacer por essa Casa, aguardase el lance: porque de una manera se pinta esta Corte fuera della, i de otra morando en ella. Pluviera a Dios que yo me estuviera aí, porque todo lo que hai por acá, lo leía aí en mi alma, i veo más, i al fin esse rincón vale mas, que no se puede pensar».

En fin, en carta de 11 de febrero del mismo año 1574, anuncia ya el beato Factor su próxima salida para Valencia, diciendo (5): «El Padre Comissario, que ha tenido

(1) P. Cristóbal Moreno. *Libro de la vida del bienaventurado P. Fr. Pedro Nicolás Factor*. Ed. Valencia, 1586, p. 190.

(2) Antonio Ponz. *Viaje de España*, t. V, Madrid, 1776, p. 230.

(3) Agustín Sales *Historia del Real Monasterio de la Santísima Trinidad, Religiosas de Santa Clara... de Valencia*. Valencia, 1761, pág. 243.

(4) Sales. *Historia* citada, pág. 244.

(5) Sales. *Historia* citada, pág. 246.

el Capítulo, me ha dicho, que mui bien se acuerdan de mi las Esposas de la Santíssima Trinidad, i devenmelo, porque yo en mi corazón las tengo engravadas con las puntas de los clavos de Jesu Crucificado; i éstas, aunque son mui buenas Monjas, nunca han podido borrar la memoria de las mias de la altíssima Trinidad: todo sea a



LA VIRGEN DE LA LECHE

Obra del Beato Nicolás Factor (papel, 0'71 × 0'46).—Donativo del Ilmo. Sr. D. Gil Roger Vázquez (Museo de Valencia)

gloria de tan alta Magestad. Yo estoi ya para partirme i bolverme a la Provincia i mi Madre, i lo tengo trazado, i me partiré la semana que viene, porque no me da contento esta tierra. Estas Señoras lo toman mui fuerte, i toda la Corte, i hacen todo lo possible por detenerme; ni basta conmigo Vicecanciller, ni Inquisidor Mayor, ni el Principe de Mellito, ni su muger, ni todo el mundo, porque todo es burla, sino la *Vall de Jesús*, si bien lo consideramos, *i esse recogimiento de la Santa Trinidad*. No es

todo oro lo que por af se pinta desta tierra; i hago gracias a Dios, que todo lo que vea af con los ojos de mi ánima, lo he tocado con la mano, i *vanitas* es todo, i *vanitas vanitatum et omnia vanitas*»...

Al salir de Madrid le sucedió al beato Nicolás un suceso maravilloso, narrado por el P. Moreno en esta forma (1): «No pudiendo [el padre fray Nicolás] sufrir la vida de la Corte, sin despedirse salio de Madrid para tornarse a su Provincia. Salido, entró en el convento de nuestra Señora de Tocha (que está fuera de los muros de Madrid) de la sagrada Orden de Predicadores, y haziendo oracion muy grande rato delante de la sacratissima ymagen de la Virgen bendita (que es de bulto y muy morena) se sintió temblar todas sus carnes y aun los huessos; y como el siervo de Dios lo dixo a vn juez del Real Consejo de Valencia, llamado micer Salzedo. Le habló la ymagen diciendole las siguientes palabras: «Porque te vas, y dexas solas las esposas de mi hijo?» (esto le dixo, porque se yva y dexava las monjas Descalças, cuyo confessor era), y el padre fray Nicolas quedó tan espantado, que no supo, ni pudo responder palabra. Estando ansi suspenso y temblando, la ymagen le habló segunda vez, y dixo: «Ora vete en buen hora», y ansi con esta licencia de la Virgen sancta, se fue con mucha alegria a la ciudad de Valencia, entendiendo por las últimas palabras que nuestro Señor le daba la tal licencia».

En 1578 comenzó a extenderse por Cataluña la reforma de los Padres Capuchinos (2), y deseoso el beato Nicolás de una mayor perfección, fuese a Barcelona para abrazar tan santo y fervoroso Instituto. Salió de Valencia por el mes de abril de 1582, y llegado a Barcelona vistió el hábito capuchino, pero pronto mudó el Beato de parecer, puesto que en 23 de junio de 1583 se había ya despojado de dicho hábito para regresar y morir en su amado convento de Santa María de Jesús de Valencia, perteneciente, como es sabido, a los Franciscanos Observantes de mi Padre San Francisco (3). En su ruta hacia Valencia debió nuestro Beato pasar y detenerse en Tarragona, donde el Arzobispo de aquella iglesia metropolitana trabó amistad con él, sucediéndole un singular éxtasis, referido por el repetido P. Moreno en estos términos (4): «El Illustrissimo señor don Antonio Augustín, Arçobispo de Tarragona, le tuvo tanta devoción, que le hizo retratar, viendole eleuado en su presencia: y guarda su retrato, debaxo del qual hizo escribir vnos dísticos, que su señoria compuso en alabança del siervo de Dios, los quales, por ser tan sentidos, me parezio ponerlos en este libro, para perpetua memoria. Son los siguientes:

*Dum gustas Factor Domini dulcissima verba,
Raptus es in coelum, perfruerisque Deo.
Inde redis laetus, caelesti nectare plenus,
Atque doces coelum scandere qua liceat».*

Finalmente, el 13 de diciembre de 1583 llegó a Valencia el Beato Factor después de una penosa jornada. El P. Moreno relata de un modo emocionante lo ocurrido al

(1) *Libro de la vida del beato Nicolás*, edición citada, pág. 190.

(2) *Analecta Ordinis Minorum Capuccinorum*, t. V, Roma, 1889, pág. 351.

(3) Giuseppe Alapont. *Compendio della vita del beato Niccolò Fattore*. Roma, 1786, pág. 48.

(4) *Libro de la vida del beato Nic. Factor*, edición citada, pág. 426.

beato al entrar de nuevo en el convento de Jesús, diciendo (1): «Llegando a Valencia fuese derecho al conuento de nuestra señora de Jesús, donde hauía tomado el hábito, y en entrar por el conuento, dixo: *Haec requies mea in saeculum saeculi: hic habita-bo, quoniam elegi eam*. Recibieronle los Religiosos con grandissimo amor y contento, porque le deseauan estrañamente ver. Venia fatigado y cansado por la enfermedad. Hizo oración al sanctissimo Sacramento del altar. Y despues, lleuandole a la enfermeria, quando se halló delante del altar de la capilla de nuestra Señora de los Angeles, que está en el sobreclaustro, se alegró mucho, y dixo con muy gran ternura a la bendita Virgen las siguientes palabras en lengua valenciana: *A Señora, Señora, que no fuig qui a casa torna*. A Señora, Señora, que no huye quien a casa buelue. Todos los religiosos se enternecieron de contento y devoción quando las dixo».

Apenas transcurridos diez días desde su llegada, moría dulcemente el beato Nicolás en el mencionado convento de Jesús, a 23 de diciembre de 1583.

II.—RETRATO DEL BEATO NICOLÁS FACTOR, HECHO EN 1587 POR JUAN ZARIÑENA

Muerto en opinión de santidad el beato Factor, los Jurados de Valencia suplicaron con fecha 1.º de diciembre de 1584 al Arzobispo de Valencia, Beato Juan de Ribera, que abriera una información sobre su vida, virtudes y milagros (2). Felipe II de España, y los Diputados y Jurados de Valencia, escribieron en 1586 al Papa, pidiendo su beatificación (3). En el mismo año de 1586 publicó el P. Cristóbal Moreno el *Libro de la vida y obras maravillosas del Padre Fray Pedro Nicolás Factor*, y fué tal su difusión en Castilla, que en 1587 se hizo una segunda impresión en Alcalá de Henares, y otra tercera en el siguiente de 1588.

¿Qué cosa más natural, pues, que al divulgarse de un modo tan extraordinario por la Corte la fama de santidad del beato Nicolás Factor, se despertase en las buenas Descalzas Reales un vehemente deseo de tener un retrato del que había sido su padre espiritual? En verdad, no podemos demostrar documentalmente cómo y por qué vía lograron las Descalzas Reales conseguir tan a su satisfacción su justo deseo, pero el hecho es que debieron conseguirlo, y hoy día guardan cuidadosamente un notable retrato del beato Nicolás Factor, firmado y fechado por Juan de Zariñena en 1587. Hállase este retrato colgado en un lugar no accesible a los que, con las debidas licencias, visitan la clausura de este monumental e histórico Monasterio, y debido, sin duda, a esta circunstancia, ha escapado a la escrutadora mirada de los críticos de arte, que, en diversas ocasiones y con fines de investigación artística, penetraron en este monasterio (4). El principal mérito de este retrato está cifrado en el partido que

(1) P. Moreno. *Libro de la vida del beato Nic. Factor*, edic. cit., pág. 433.

(2) Ob. cit., págs. 4-6.

(3) Ob. cit., págs. 546-66.

(4) D. Elfas Tormo. *En las Descalzas Reales, estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 1915-1917, págs. 88 y 115, nota 34.

pueda sacarse de él para fijar la fisonomía del beato Nicolás Factor, por un lado, y por otro podrá utilizarse como un nuevo elemento de juicio para estudiar la evolución de la obra pictórica de Zariñena.

Figuró Juan Zariñena, como es sabido, en la serie de pintores al servicio de la ciudad de Valencia. Fué hijo de Francisco Zariñena, y tuvo un hermano llamado Cristóbal, ambos pintores, y de él ha escrito un crítico de arte (1): «Como su padre y



Retrato del Beato Nicolás Factor, por Juan Zariñena.
(Descalzas Reales de Madrid).

hermano, se distinguió [Juan Zariñena] de todos los pintores de su época por su correcto dibujo y vigoroso colorido, siendo muy de notar el realismo que informa sus más notables producciones». El Sr. D. Luis Tramoyeres trazó un cuadro esquemático sobre las trayectorias, derivaciones y mutuas influencias de la escuela pictórica valenciana, la de Leonardo de Vinci, y la que él llama italovalenciana (2); y en un reciente estudio del erudito Sr. Angel Sánchez Gozalbo, en el que razona su opinión sobre el autor del *Retablo de la Pasión* de la arciprestal de San Mateo, aludiendo a las cualidades de la pintura de Zariñena con relación a las de su contemporáneo Cris-

(1) El Barón de Alcahalí. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, página 336.

(2) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, t. IV (1918), pág. 5.

tóbal Lloréns, y teniendo, sin duda, el mencionado gráfico del Sr. Tramoyeres a la vista, dice (1): «Es Zariñena el menos joanesco de los dos. Discípulo de Luis de Mata, pertenece a la escuela indígena valenciana de Jacomart que, después de Rodrigo de Osona, sufrió en Nicolás Falcó la influencia italiana; influencia que se patentizó más en Mata, el inspirador de Zariñena. Las cabezas de San Vicente Ferrer y del Beato Nicolás Factor, de 1596; el retrato del Hermano Francisco del Niño Jesús, de 1606, que se conservan en el Ayuntamiento de Valencia, y parte de las pinturas murales del Palacio de la Generalidad, revelan un luminoso pincel y permiten considerarle quizás como autor del Calvario de San Mateo. Encontraremos solución al problema cuando el conocimiento de la totalidad de la obra de Zariñena nos revele, no sólo el peculiar colorido de su paleta, sino toda la tradición italianizante de su arte».

El Barón de Alcahalí menciona cronológicamente las obras de Zariñena, siendo la primera, que cita, un retablo de la capilla de la Diputación de Valencia, que representaba a Jesucristo, al Angel Custodio y a San Jorge, apareciendo al pie de la tabla central la firma y fecha en esta forma: IO. SARANINA FACIEBAT ANNO DOMINI 1567 (2). En 1580 pintó Zariñena un retrato al *viu de la figura del invictissim senyor rey en Jaume*, y del 1587 es, según Ceán Bermúdez (3), un Cristo atado a la Columna, del Colegio de *Corpus Christi*. De 1591 en adelante, ejecutó Zariñena, por encargo de los Jurados de Valencia, diversas obras originales, o de restauración, y en los contratos bilaterales o simples ápoas o cartas de pago, escritas en lengua valenciana, se le llama constantemente *Juan o Joan Sarinyena* (4).

El retrato, pues, del Beato Nicolás Factor de las Descalzas, ahora descubierto, viene a llenar una laguna en la carrera pictórica de Zariñena, y contribuirá no poco para estudiar con conocimiento de causa la evolución del arte pictórico del mismo.

I. A SARANENA HISP⁹ F. AN. 1587

Damos en fotograbado la firma y fecha de este retrato, según un calco sacado por Sor María de la Ascensión, actual bibliotecaria de las Descalzas Reales, y llamamos la atención sobre el apellido *Saraniena*, el cual aparece precedido de la preposición de ablativo *a*, como denotadora del lugar *de donde*.

Otro aspecto de interés encierra este retrato de las Descalzas, por causa de haber sido pintado apenas transcurridos cuatro años después de la muerte del Beato Nicolás Factor, pudiéndose formular la siguiente cuestión: ¿Representó Zariñena en el retrato de las Descalzas la genuina y verdadera fisonomía del Beato Nicolás Factor? Podemos contestar, sin ambages, que todos los indicios tienden a confirmar que estamos de frente a un retrato auténtico del Beato Nicolás Factor. Primeramente, Zariñena, como contemporáneo del Beato Factor, pudo conocerle personalmente y recordar sus principales rasgos fisonómicos al hacer su retrato. Pudo, además, inspirarse en el retrato hecho en vida del Beato Nicolás a instancias del Arzobispo de Tarragona, y

(1) *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. VIII (1927), pág. 170.

(2) *Diccionario biográfico* cit., pág. 337.

(3) Juan Agustín Ceán Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. VI, Madrid, 1800, pág. 34.

(4) Véase al Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico*, págs. 337-41.

quizás en la mascarilla del mismo Beato. Pudo, finalmente, valerse, y sin duda alguna se orientó en la detallada descripción físico-moral que del Beato Nicolás Factor hizo su primer biógrafo el P. Cristóbal Moreno.

Hagamos, primeramente, algunas observaciones sobre la posible inspiración en el retrato tarraconense, mandado hacer por D. Antonio Agustín durante un éxtasis del Beato Nicolás acaecido en su presencia. Compaginando el breve relato del P. Moreno, antes copiado, con las nuevas circunstancias con que lo narran otros biógrafos posteriores, el hecho debió desenvolverse de la siguiente manera: Era el Beato Nicolás muy entendido en la música, pues según cuenta el mismo P. Moreno (1), «fué diestro en toda manera de canto, y aun de tañer tecla algún tanto; tenía muy buena voz, y por esso fue Vicario del choro algunas vezes en el conuento de sancta Maria de Iesus». En otro lugar añade (2): «La música le daua gran deleyte en su alma, y el bendito padre con grande suavidad cantaua alabanças al Señor, y cantando se quedaua arrobado». Este gusto que sentía el Beato Nicolás por la música sagrada, es el que motivó el éxtasis de Tarragona, pues habiendo llegado a dicha ciudad cuando regresaba de Barcelona a Valencia, le invitó a comer el sobredicho Arzobispo, y ya de sobremesa le preguntó si gustaría de sentir cantar. Habiendo aceptado el Beato, hizo llamar el Prelado al Maestro y Cantores de su Capilla, quienes ejecutaron el salmo *Laudate pueri Dominum*, y al segundo verso, *Sit nomen Domini benedictum*, quedó arrobado el siervo de Dios, durándole el éxtasis, según el P. Alapont (3), una buena media hora, dando lugar a que un pintor, allí presente, dibujase la figura del Beato en aquella posición extática, acabando luego el retrato. El Arzobispo, por su parte, compuso dos dísticos latinos, que mandó escribir en la parte inferior del retrato.

Cabe ahora preguntar: ¿Se inspiró Zariñena en el retrato tarraconense de 1583? A ciencia cierta nada puede afirmarse, y la cuestión permanecerá en pie mientras no aparezca el retrato de Tarragona; sin embargo, por vía de simple conjetura puede admitirse una probable dependencia, atendidos los indicios siguientes: Es muy verisímil que el Beato Nicolás fuese retratado en Tarragona con barbas, pues a la sazón regresaba de los Capuchinos. De que fuese representado en actitud extática, y que el retrato llevase grabados los dísticos latinos de D. Antonio Agustín, no hay lugar a duda, pues lo dice el P. Moreno en el relato ya copiado. Ahora bien; estas tres circunstancias se echan de ver también en el retrato de Zariñena de las Descalzas, aunque la circunstancia de llevar ambos retratos copiados los consabidos dísticos, no es razón tan poderosa, que pruebe la dependencia del retrato tarraconense, pues pudo muy bien Zariñena tomarlos de la *Vida* del Beato Nicolás, impresa ya en 1586, donde se reproducen sin variante alguna, en la misma forma que los reproduce Zariñena en su retrato. Helos aquí copiados con la misma ortografía:

DVM GVSTAS FACTOR DOMINI DVLCISSIMA VERBA
RAPTUS ES IN COELUM PERFRVERISQUE DEO
INDE REDIS LAETUS COELESTI NECTARE PLENVS
ATQUE DOCES COELVM SCANDERE QVA LICEAT.

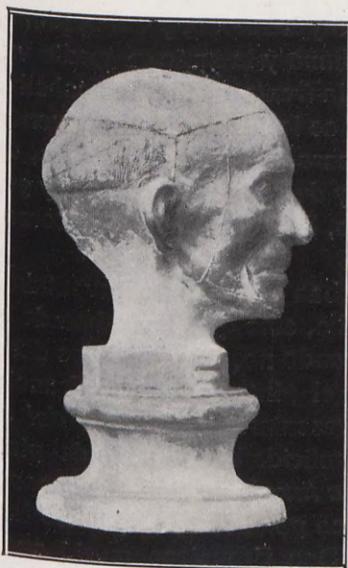
(1) *Libro de la vida del beato Nic. Factor*, edic. cit., pág. 55.

(2) *Ob. cit.*, pág. 185.

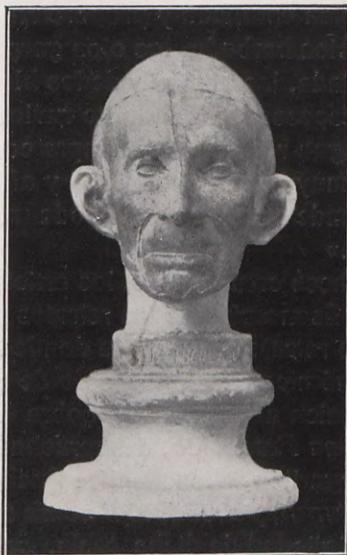
(3) *Compendio della vita del beato Niccoló Fattore*, pág. 52.

Desde Panziroli (1) hasta el canónigo Sala (2), una considerable serie de escritores se han hecho eco de ese suceso, reproduciendo a la letra los dos insertos dísticos latinos, pero ninguno de dichos escritores confiesa haber visto el retrato tarraconense. Nuestro amigo D. Jaime Bofarull, Director del Museo Diocesano de Tarragona, a quien hemos escrito sobre este particular, tampoco ha podido dar con el paradero del retrato tarraconense. Quede, pues, la solución de esta conjetura para el día en que se descubra el sobredicho retrato.

En el convento de *Sancti Spiritus* del Monte consérvase actualmente una mascarilla que tradicionalmente ha venido atribuyéndose al Beato Nicolás Factor (3). Care-



Mascarilla del Beato Nicolás Factor.
(Perfil).



Mascarilla del Beato Nicolás Factor.
(Frente).

mos en absoluto de documentos para demostrar la autenticidad de esta mascarilla; por eso hemos preferido dar dos fotografados de la misma, uno de frente y otro de perfil, para que cada uno juzgue por sí mismo. Ciertamente, adviértense algunas coincidencias entre el retrato de Zariñena y la mencionada mascarilla, que de ser ella genuina del Beato, sería una nueva prueba de la veracidad del retrato de Zariñena. Obsérvese si no la característica calva, los pómulos prominentes, pabellón de la oreja algo exagerado, labios delgados y comprimidos, cara enjuta y frente espaciosa de

(1) Guidi Panziroli. *De claris legum interpretibus, libri quatuor...* Editio secunda, Venetiis, 1655, págs. 383-4.

(2) Carmelo Sala. *Tesoro escondido, o sea Noticia de la antigua y prodigiosa Imagen de María Santísima, que con el título del Claustro se venera en la Catedral Metropolitana Iglesia de Tarragona*. Tarragona, 1894, págs. 61-2.

(3) Fué donada por la viuda del escultor D. Damián Pastor, quien la había heredado de su hermano Modesto Pastor, también escultor. Tanto esta mascarilla como los demás bocetos y modelos en barro existentes en el taller de la viuda de Damián Pastor, se sabe que pertenecieron al célebre escultor valenciano Ignacio Vergara.

esta mascarilla, y cómpárese con el retrato de Zariñena, y se echará de ver cierto parecido entre uno y otra, al menos en lo que atañe a los rasgos generales fisonómicos.

La detallada descripción fisonómica del Beato Nicolás hecha por el P. Cristóbal Moreno es, a nuestro modo de ver, un valioso elemento de juicio que confirma la autenticidad de la fisonomía del retrato de Zariñena y la de la mascarilla sobredicha. El P. Moreno es en esto una autoridad de peso, puesto que convivió con el Beato Factor, y ambos fueron en 1567 a fundar el convento de San Bernardino de Bocairente (1). Esto prenotado, véase literalmente el interesante retrato físico del Beato Factor hecho por un compañero suyo. Dice así (2): «Y con tener—el padre fray Nicolás Factor—muchos dones naturales, los cuales suelen leuantar y distraher los moços, como es su cuerpo bien entallado y proporcionado, el rostro muy hermoso, y lleno, blanco y colorado, bien barbado, los ojos garços, la boca mediana y la nariz en medio vn poquito leuantada, las manos y dedos blancos y largos, la frente ancha, los cabellos de su cabeça espessos, algun tanto ruvios, y en su vejez se le hizo calua muy veneranda y de condigna reuerencia: siempre con la risa en su cara, su condición alegre, el hablar y tratar muy humilde, benigno y afable, dispuesto y de buena estatura, muy gentil Latino, grande escriuiente de toda manera de letras, Poëta ansi en latin como en romance...»

Entonces como ahora, los artistas que se preciaban de tales no inventaban o fingían las fisonomías de los retratos según su capricho, sino que buscaban de antemano otros retratos auténticos donde inspirarse, y cuando no, acudían a las descripciones fisonómicas. Buen ejemplo de esto se halla en el pintor sevillano Francisco Pacheco, quien al dar normas sobre cómo debe representarse la *pintura del seráfico Padre San Francisco*, desaprueba la supuesta autenticidad de la tabla del pintor arentino Margaritón, el cual—dice Pacheco—*fece in una tavola un San Francesco, ritratto di naturalí, ponendovi il nome suo*; pero Pacheco pone en tela de juicio la pretendida antigüedad de dicha tabla, presupuesto que San Francisco murió en 1226, y Margaritón vivía en 1275 (3). «I assi—son palabras de Pacheco—será forçoso observar en su imagen lo que dicen las Corónicas». Por la misma razón, concluye Pacheco en el mismo lugar, son más auténticos los retratos de San Francisco, del Greco, como más conformes a los retratos físicos de los biógrafos del Santo de Asís, que los retratos de Antonio Mohedano, dignos, por otra parte, de grande alabanza.

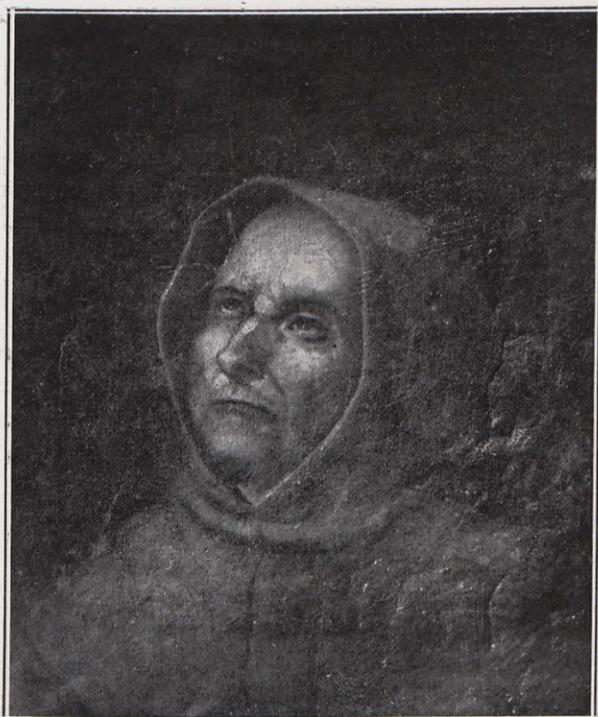
Volviendo al retrato del Beato Nicolás Factor de las Descalzas, no puede achacarse a Zariñena que prescindiese en su factura de la descripción fisonómica del Padre Moreno; antes al contrario, la sigue servilmente. Esta total dependencia y concordancia de pormenores se advierte especialmente en las manos y dedos largos y blancos, espaciosa frente, pequeña prominencia en medio de la nariz, ojos acentuadamente garços, boca mediana, pronunciada calva, y rostro en extremo blanco con ligero matiz sonrosado. Sólo no concuerdan en un detalle, y es en el rostro, que en el retrato de las Descalzas no aparece *lleno*, como dice el P. Moreno, sino más bien enjuto. Este detalle, sin embargo, lo salvó Zariñena en otro retrato o cabeza del Beato Fac-

(1) P. Vicente Martínez Colomer. *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular Observancia de S. Francisco*. Valencia, 1803, pág. 219.

(2) P. Cristóbal Moreno. *Libro de la vida del beato Nic. Factor*, edic. citada, págs. 52-5.

(3) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas...* Sevilla, 1649, págs. 579-82.

tor pintada en 1596 al restaurar la Capilla de los Jurados de Valencia. Publica esta cabeza el Sr. Tramoyeres (1), y aludiendo a la misma, dice (2): «De los antecedentes hallados en los libros y cuentas de la administración municipal, dedúcese que la decoración pictórica de la capilla experimentó algunos desperfectos, siendo necesario acudir a la restauración. Sabemos la realizó en 1596 Juan Zariñena, y bien se advierte su estilo en el luneto de San Bartolomé y San Mateo, como también en otras partes



EL BEATO NICOLÁS FACTOR
Retrato por Juan Zariñena (Ayuntamiento de Valencia).

de la decoración, según lo acreditan las cabezas de San Vicente Ferrer y Fray Nicolás Factor, *debidas totalmente al luminoso pincel del maestro*, uno de los últimos representantes de la escuela italianizante derivada de Juan de Joanes y de Nicolás Falcó».

Las tonalidades de luz del retrato de las Descalzas revelan ya mucha desviación del colorido sin matices del pintor Joanes. Los rayos, al quebrarse sobre el pardo saiyal, dan un color sepia claro; y las manos y rostro, de fino color blanco, aparecen ligeramente teñidas de carmín, mucho más subido en el rostro, de grande realismo. Cruza el retrato de parte a parte, un poco más arriba de las rodillas, un rótulo que dice: F[RATER] P[ETRUS] NICOLAVS FACTOR. Adviértese ya en este retrato el

(1) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, t. V (1919), pág. 91.

(2) Ob. y tomo citados, pág. 98.

lema tan característico en la iconografía de nuestro Beato; nos referimos a la aspiración SVRSVM CORDA que, al brotar de los labios del Beato, parece dirigirse hacia el destello celeste que ilumina con su luz todo el cuadro. Fué esta aspiración o jaculatoria muy familiar al Beato Factor, y baste copiar uno de los pasajes que refiere el P. Moreno en estos términos (1): «En el conuento de Hierusalem de Valencia, en entrar por el patio, como la grada del torno está enfrente, con grandes gritos dezia: Virginitas, virginitas. *Sursum corda, sursum corda*, al esposo, al esposo, a la virgen, a la virgen Reyna y madre del esposo; y con todo espíritu y alegría de rostro dezia estas palabras, que no parecia sino Angel del cielo».

* * *

Conservan, además, las Descalzas Reales otro cuadro que alude al caso sucedido al Beato Factor a su salida de Madrid, cuando fué a postrarse ante la Virgen de Atocha. No es esta la primera vez que se ilustró semejante suceso, pues antes del año de 1618 debió pintarse otro cuadro conmemorativo del expresado suceso. Esto lo inferimos de cierta *Relación* (2) de D. Fr. Juan Alvaro, monje cisterciense en el monasterio de Nuestra Señora de Berueta, del que fué Abad durante nueve años, siendo nombrado después Obispo de Bossa (Cerdeña), y de allí trasladado al obispado de Solsona. Este Prelado fué comisionado por Paulo V para que, juntamente con el Arzobispo de Tarragona y Obispo de Barcelona, examinasen los testigos que habían depuesto en la causa de la canonización y beatificación del siervo de Dios Beato Factor, y después de referir el maravilloso suceso de la Virgen de Atocha, cuando se despidió de ella nuestro Beato, añade la noticia siguiente (3): «Yo estaua muy espantado de vna marauilla tan grande como esta, y estando en la villa de Valladolid, a caso fuy un dia al conuento de San Francisco, y vi muchas cosas dignas de ser vistas en la sacristia, y entre otras descubrí vna figura del bendito Padre Nicolás Factor en vn quadro, en el qual está pintada en lo alto la figura de nuestra Señora de Atocha, y el P. Nicolás baxo arrodillado, y de la boca de la Virgen sanctissima un letrado que dezía: «Fray Nicolás, porqué te vas de las esposas de mi Hijo?» etc. Y un título que dezía: «Estas palabras dixo nuestra Señora de Atocha al P. Nicolás Factor»; y verlo pintado lo que yo de oyda sabia, fue de muy grande gusto mio, y consuelo para mi alma».

Ignoramos el actual paradero de este cuadro de Valladolid, que tampoco menciona el P. Matías de Sobremonte en la minuciosa descripción que hizo en 1660 de las sacristías vieja y nueva de dicho conuento (4); pero conocemos otra ilustración del mismo suceso, bastante más tardía, de autor anónimo, hecha en 1759. Del motivo y año en

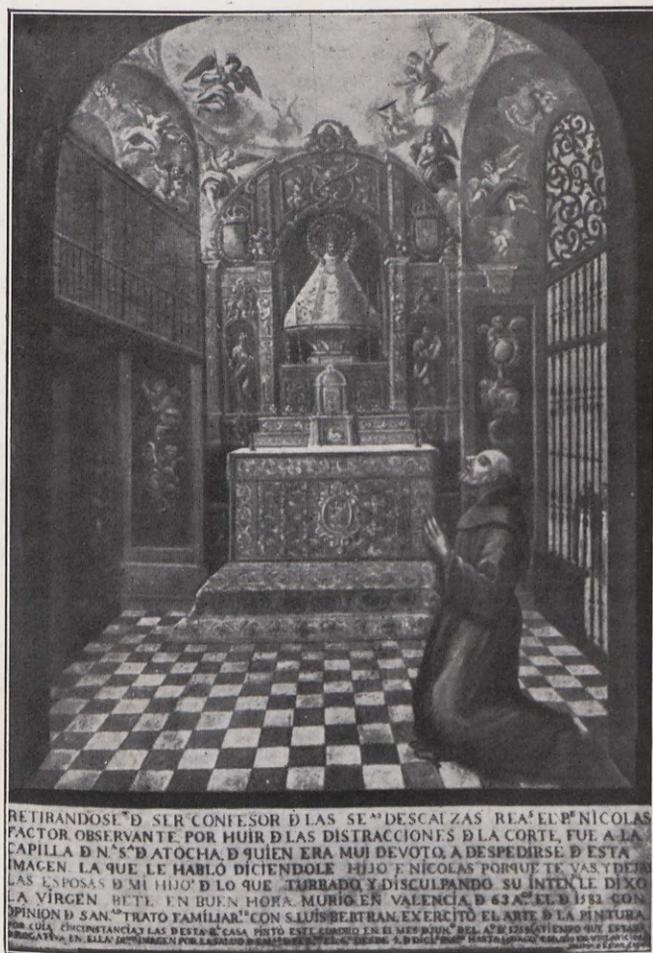
(1) *Libro de la vida del beato Nic. Factor*, edic. citada, pág. 181.

(2) «Relacion del muy ilustre y Reuerendissimo Señor Don Fray Iuan Alvaro, obispo de Solçona, de cosas heroicas que sabe de vista, vnas, y otras de la publica voz y fama del P. Nicolás». Se halla inserta esta Relación al final de la obra del P. Eximeno, citada en la nota siguiente.

(3) «Libro de la vida y obras maravillosas del siervo de Dios el bienaventurado Padre Fray Pedro Nicolás Factor...», compuesto por el P. Christoval Moreno... Y agora nuevamente por el M. R. P. Fray Josef Eximeno. . añadido y en otra orden puesto... Barcelona, 1618, pág. 367-8.

(4) «Noticias chronograficas y topograficas del Real y religiosissimo conuento de los Frailes Menores Observantes de San Francisco de Valladolid, caveza de la Provincia de la Concepción de N.^a S.^a.—Recogidas y escritas por Fray Mathias de Sobremonte... Año de M DC LX». Bib. Nacional de Madrid, Ms. 19.351, folios 176 v.—177 v.; 178-182.

que se pintó, da razón la detallada inscripción puesta al pie de este cuadro, que por su interés histórico reproducimos literalmente, con las abreviaturas resueltas. Dice así: «Retirándose de ser confesor de las Descalzas Reales el P. Nicolás Factor, Observante, por huir de las distracciones de la Corte, fué a la capilla de N.^a S.^a de Atocha,



El Beato Nicolás Factor ante la Virgen de Atocha.
(Descalzas Reales de Madrid).

de quien era muy devoto, a despedirse de esta Imagen, la que le habló diciéndole: Hijo F. Nicolás, porque te vas, y dejas las esposas de mi Hijo? De lo que turbado, y disculpando su intento, le dixo la Virgen: Bete en buen hora. Murió en Valencia de 63 años, el de 1583 con opinion de santidad. Trato familiarmente con San Luis Bertran. Exercitó el arte de la pintura, por cuiá circunstancia y las desta Real casa, pintó este cuadro en el mes de junio del año de 1759 (a tiempo que estaba de rogativa en ella dicha Imagen por la salud de Su Magestad D. Fernando el 6.º desde 4 de diciembre pasado hasta 10 de Agosto que murió en Villaciosa). Joaquín de Eslava, Capellan».

En el archivo de las Descalzas Reales se guarda un curioso manuscrito en el cual, entre otras particularidades, se da cuenta y razón de las diversas ocasiones y motivos que la devota imagen de la Virgen de Atocha fué llevada procesionalmente por modo de rogativa a la iglesia de dicho monasterio (1). De este manuscrito se infiere que dicha imagen fué llevada allí por los motivos en él especificados, en los años 1677, 1681, 1691, 1706, 1737, 1753 y 1758-1759 (2). Con grande riqueza de detalles describese lo referente a las rogativas hechas con motivo de la enfermedad de Fernando VI, que comenzaron en 4 de diciembre de 1758, y no terminaron hasta que llegó la noticia de la muerte del mencionado Rey, acaecida a las cuatro y media de la mañana del 10 de agosto de 1759. Al día siguiente era devuelta la sagrada Imagen a su capilla de Atocha. En las diez páginas consagradas a reseñar el curso de la enfermedad del Rey y actos piadosos que por su salud se practicaron, no hemos encontrado la más mínima alusión al autor de este cuadro.

Este cuadro ha figurado en la reciente Exposición de Arte Franciscano, en cuyo catálogo se describe a la ligera (3), y, aunque en forma muy reducida, fué publicado por el Sr. D. Elías Tormo (4), quien refiriéndose a su mérito, dice (5): «En la citada pieza se guarda en un mal cuadrito de lo peor del siglo XVIII el único recuerdo visible del bienaventurado [Nicolás Factor]». Bien está que el B. Factor fuese pintado con barba en el retrato tarraconense, y en el de Zariñena, como quizás inspirado en aquél; pero no puede perdonarse al autor del cuadro de las Descalzas el que le haya pintado con ella, pues en 1574, en que es de suponer aconteció el episodio ilustrado, el Beato no debía usarla. Salvado este anacronismo y el desfavorable juicio que hace el Sr. Tormo de este cuadro, con todo creemos que debe tenerse en aprecio por el empeño que el autor puso en la parte decorativa, mayormente por haberse derribado ya la antigua capilla de la Virgen de Atocha. De la exactitud y aun escrupulosidad con que está pintado el ábside de la capilla, altar, tribunas y medios puntos del cañón de la iglesia, salen fiadores Antonio Ponz (6) y Pascual Madoz (7) con sus descripciones acabadas de dicha capilla, hechas cuando todavía estaba en pie.

* * *

De autor y fecha que desconocemos, consérvase en el monasterio de las Descalzas Reales una escultura del Beato Nicolás Factor, como de unos 62 centímetros de altura, sin contar la peana. El hecho de llevar corona sobre la cabeza, y el título que se le da de *beato* en la inscripción grabada en la parte anterior de la peana, que dice:

(1) El título completo de este manuscrito reza así: «Libro de varias curiosidades, parte pertenecientes a esta Real Casa, y parte tocantes a fuera de ella; todo de sagradas ceremonias y otras varias apuntaciones de todo lo que ha ocurrido en mi tiempo de Maestro de Ceremonias, desde 18 de Julio de 1756 en adelante, lo que fielmente va puesto y apuntado según sucedió, por mi D. Manuel de Mendoza y Berdugo, Capellan y Maestro de Ceremonias de la Real Capilla de Señoras Franciscas Descalzas».

(2) Véase el manuscrito citado en la nota anterior en sus páginas 42-5, 46-52 y 167-176.

(3) *Exposición Franciscana: Catálogo-Guía*. Madrid, 1927, págs. 19-20, núm. 43.

(4) *En Las Descalzas Reales...*, pág. 89.

(5) Ob. cit., pág. 115, nota 34.

(6) *Viaje de España*, t. V. Madrid, 1776, págs. 24-30.

(7) *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*, t. X, Madrid, 1850, p. 757.

El B.º P. F. Nicolás Factor, confesor de las Descalzas Reales, da margen para sospechar que fué entallada a raíz de la beatificación del mismo, acaecida en 1786, a 28 de agosto. La fisonomía de esta bonita imagen no es la genuina del Beato. Esto, unido a la edad que representa, mucho menor de la que se acostumbra darle en su



Escultura que representa al Beato Nicolás Factor.
(Descalzas Reales de Madrid).

tradición iconográfica, nos lleva de la mano para conjeturar que es de escultor madrileño, pues por este mismo tiempo los artistas valencianos, tales como Camarón, Esteve, Francisco y Manuel Bru, Capilla, Pascual Pedro Moles y otros, ejecutaron diversas obras del Beato, acercándose bastante a los rasgos fisonómicos peculiares del mismo, como demostraremos, Dios mediante, en un trabajo más amplio que tenemos en preparación sobre la iconografía del Beato Factor. Lleva esta imagen un corazón sobre el pecho, emblema propio del Beato Factor, y grabada sobre el corazón la aspiración *Sursum corda*. El hábito es de color gris, y de sus mangas cuelga el bolsillo piramidal usado por los Franciscanos Observantes. La actitud extática de esta imagen es también la comúnmente seguida en la iconografía del Beato Nicolás Factor.

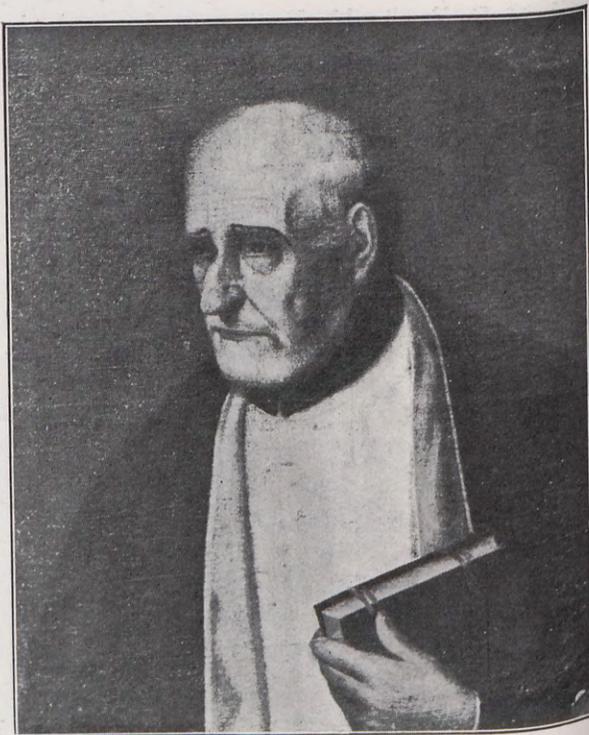
Fco. Andrés Ivars, O. F. M.

RETRATOS DE VALENCIA-
NOS ILUSTRES PROCE-
DENTES DEL CONVENTO
DE JERONIMOS DE LA
MURTA, EN ALCIRA

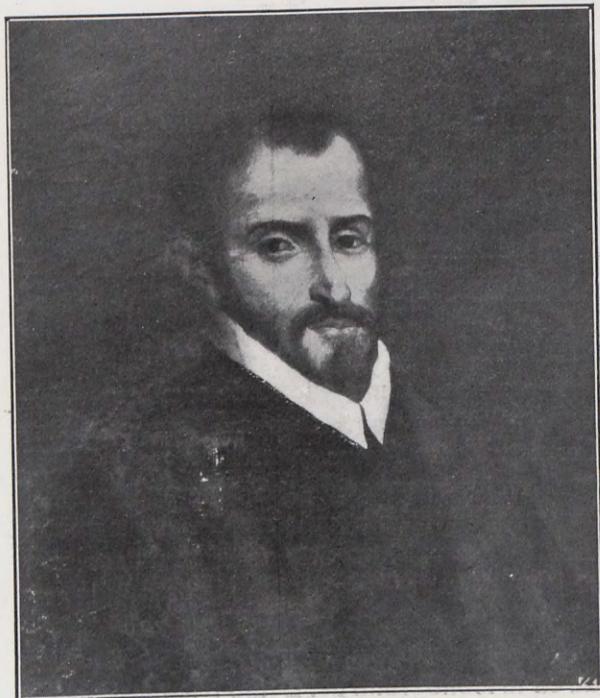


MUSEO DE VALENCIA

AUTOR: JUAN RIBALTA



Dr. Jaime Ferruz, catedrático de la Universidad de Valencia, teólogo y orador en el Concilio de Trento, muy celebrado por su ciencia; uno de los primeros Padres de esta Catedral. Murió en 19 de octubre de 1594.



Dr. Juan Plaza, famoso botánico valenciano y catedrático de la Escuela de Medicina, muy celebrado por propios y extraños. Falleció en 1.º de noviembre de 1603.



NOTICIAS TOPOGRÁFICAS DE LA CIUDAD DE VALENCIA

SEGÚN UN MANUSCRITO DE ANTONIO SUÁREZ

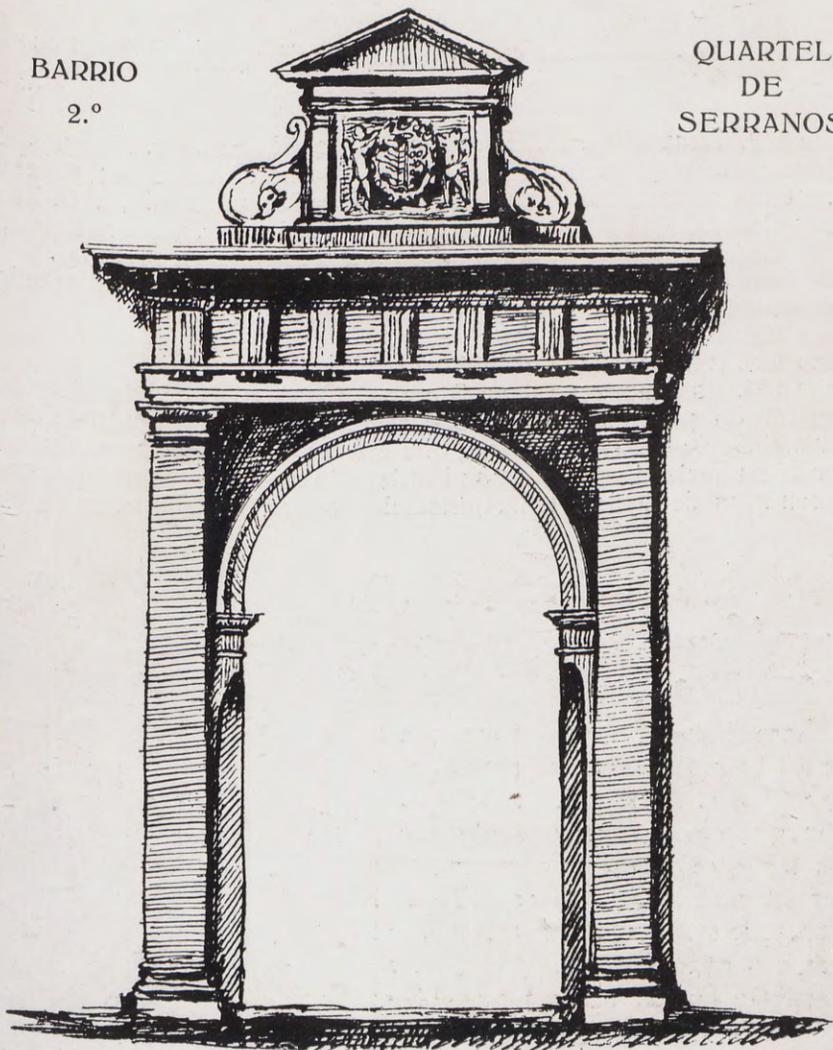
SIGLO XVIII

(CONCLUSIÓN)

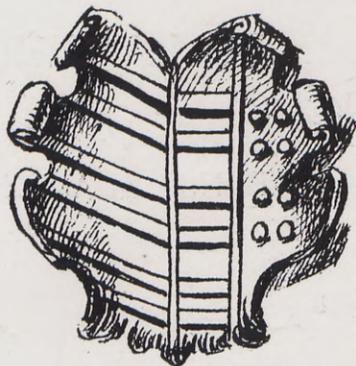
BARRIO

2.º

QUARTEL
DE
SERRANOS



Manzana 132. - Puerta de la casa núm. 5 del Excmo. Sr. Marqués de Valdecarzana, que está en la plaza de Manises y parte en la de San Bartholomé.



Manzana 132. — Núm. I. — Casa 5, del Marqués de Valdecarzana.



Manzana 132. — Núm. II. — Casa 6, del Marqués de la Escala.

Manzana 132. Tiene 26 casas. La n. 5 es la del Excmo. Sr. Marqués de Valdecarzana, cuya portada queda manifiesta con el adorno de ventanas; su escudo es el n. I. La n. 6 es la solar de los Marqueses de la Escala; su escudo, n. II. La n. 7 es el Hermitorio y Cofradía (*sic*) de San Jaime de los Escrivanos, y sobre la puerta está el escudo n. III. En esta hermita se dicen misas todos los días de precepto.

La n. 24 tiene dos puertas, sobre la que mira á la calle...; está el escudo n. IV, y el que está sobre la puerta de la calle de... es n. IV. duplo.

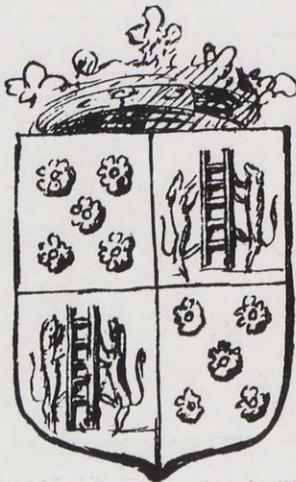
Manzana 133. Esta manzana tiene 7 casas.

Manzana 134. Esta manzana tiene 6 casas.

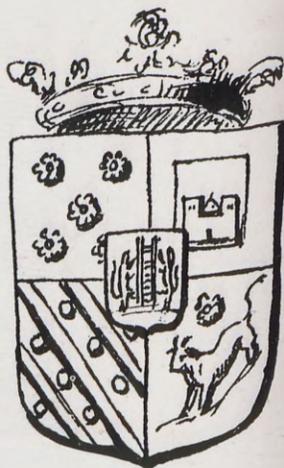
Manzana 135. Esta manzana tiene 5 casas. Casa n. 2. Es la casa del Bayle ó Baylía General. La que en tiempo del Emperador Carlos V. fué edificada de su Orden. En ella vivía el Bayle o Baylío general, que era un Caballero que nombraba S. M. procurador de su hacienda y juez de su Patrimonio real: era oficio perpetuo, y tenía su asesor con ropa de Oydor: tenía jurisdiccion sobre los Ministros de su Curia y



Manzana 132. — Núm. III. — Casa 7, Cofradía de San Jaime de Escrivanos.

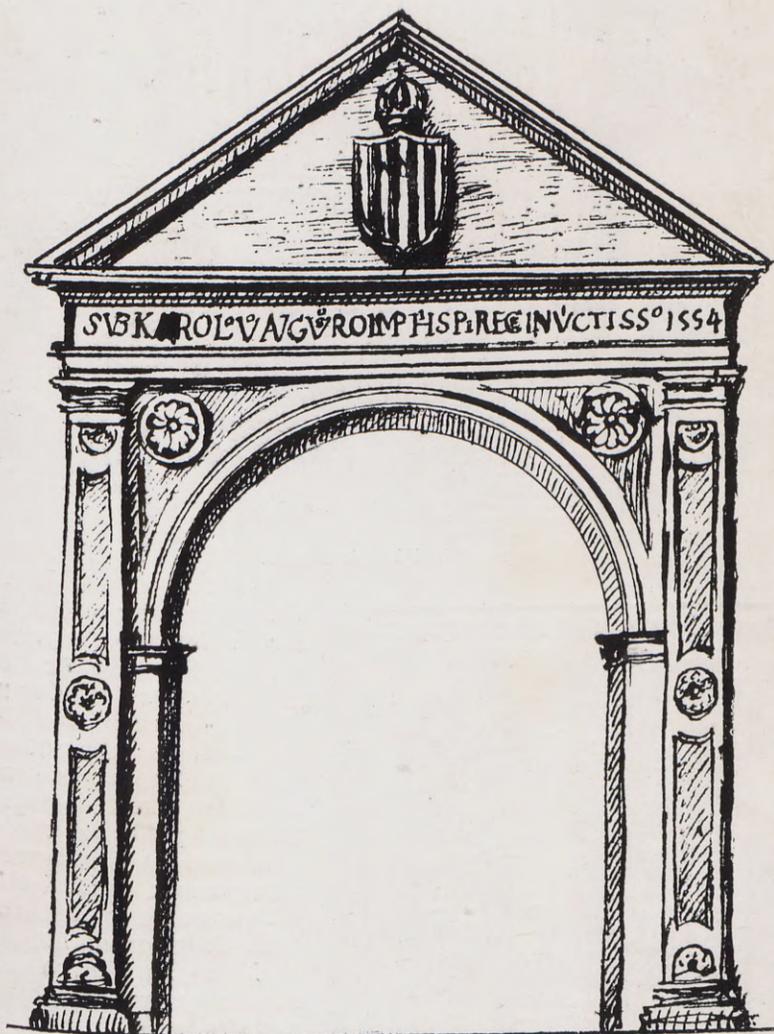


Manzana 132. — Núm. IV. — Casa 24, casa Descals.



Manzana 132. — Núm. IV (bis). — Casa 24, puerta 2.ª de la casa de Descals.

sobre los Alcaldes de la Seca, que era la Casa de la Moneda de esta Ciudad, y sobre Pescadores y Correos. Le eran subordinados los Baylíos de las Ciudades y Villas Reales del Reyno. Oy residen estas facultades en el Caballero Intendente y se despa-

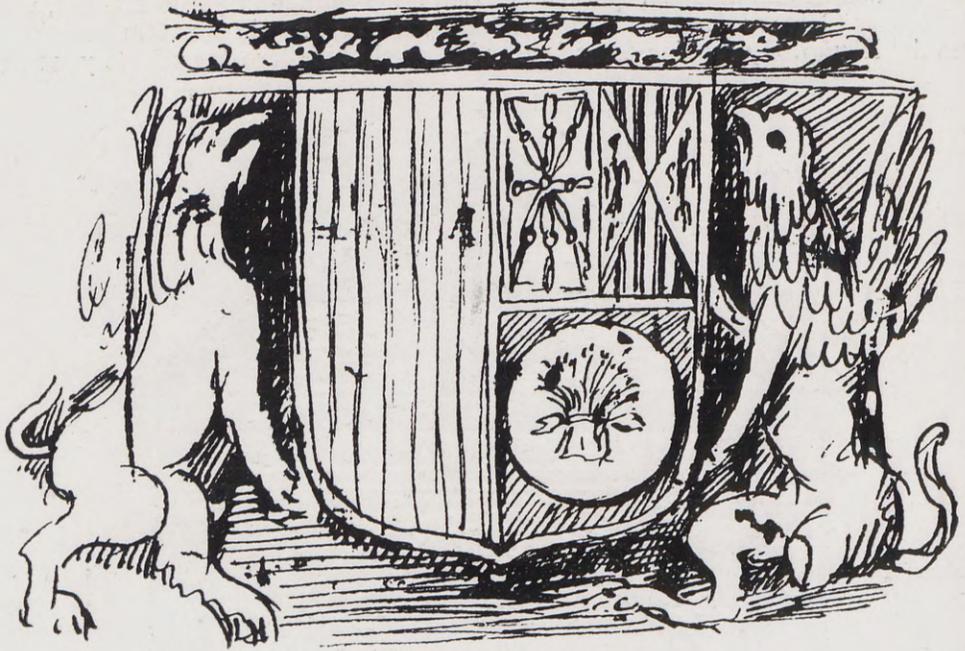


Puerta de la casa del Bayle o Baylío General.

chan los asuntos relativos á el Real Patrimonio en una oficina anexa a su Secretaría, donde tiene su despacho y bufete.

Esta Casa es hoy el Archivo de muchas antiguas Memorias pertenecientes a el Reyno de Valencia. Está á cargo de D. Sanroman, el que, á costa de mucho trabajo, le arregla, y tiene vencida mucha parte de la dificultad que se le presentaba antes de emprender su arreglo, cuyo beneficio redunda á favor de los venideros, pues en estos asuntos, tanto quanto se tarda en emprender igual trabajo, se hace más difícil el logro á la posteridad.

La presente portada es toda de piedra, y en el friso tiene el letrero siguiente: SVB KAROLO V. AVG. VSTORO. IMP. HISP. I. REGE INVICTISSIMO, 1554. Que, vertido,



Manzana 135.—Núm. V.—Casa 3.



Manzana 141.—Núm. VI.—Casa 1. Este escudo es del Rey D. Felipe II, colocado sobre la puerta de la Inquisición (*).

(*) Con letra distinta a la de Suárez se lee: *En 1820 con el motivo de haber jurado la Nación la Constitución política a instancias del pueblo y después de avalido el tribunal de la Inquisición se picó y des apareció dicho escudo.*

dice: «En tiempo del invicto Carlos V. Augusto Emperador Romano, Rey I de España, 1554» (1).

Esta casa tiene dos puertas: la principal, que mira á la plaza de Manises, es según queda delineada, y la otra, que está en la calle de la Baylía, que tiene sobre la puerta un escudo como el que queda demostrado en el encierro de la cornisa pasada, que es el escudo de las quatro barras de Aragon coronado de la corona imperial.

La casa n. 3 tiene escudo de armas muy antiguo, según se demuestra, n. V.

Manzana 141. Esta manzana tiene 2 casas. N. 1 es la casa Palacio de la Inquisición. Según los escritores de nuestro Reyno, esta casa se labró el año 1422, y en este mismo año Martín V. Pont. M.º, á petición del Rey D. Alfonso V. el

(1) (Con letra moderna): La puerta y la casa se derribó en el año 1884, pasando los restos de la primera que son de mármol blanco, al Museo de pinturas del Carmen, sala de Arqueología.

Sabio. Concedió la primera plaza; en el año 1477 se le dió forma de Tribunal; renovóse y mejoróse el año 1483. En el de 1525 se establecieron tres Inquisidores y un Promotor fiscal. El año 1621. reinando Felipe II. el Prudente, se le dio mayor ensanche á la obra, y se colocó el escudo real n. VI. encima de la puerta. En el escudo van gravados estos letreros: IN HOC SIGTNO VINCES = EXVRGE DNE IVDI. CAVSĀ. TVAM. = AÑ 1621. La fachada de esta casa esta adornada de muchos balcones y rejas, y á la parte que hace frente á la plaza de San Lorenzo, en lo eminente, está colocado un reloj con despejado y claro horario, y su campana, que toca todas las horas.

Su jurisdiccion contiene los obispados de Tortosa, Segorbe. Albarracín, Teruel y el arzobispado de Valencia.

Manzana 142 —Esta contiene 10. casas. La del n. 1. está adornada al gusto moderno architectonico.



Manzana 146.—Esta manzana contiene 8 casas. La del n. 1. es la carcel ordinaria nombrada San Arcis. Esta casa tuvo origen muy antiguo, y fué erigida en Cofadría con la invocacion de San Arcis, Obispo, por los mercaderes de Girona (1) que avía en esta Ciudad; decaeció ésta por el tiempo, pero jamas mudó el nombre, y en el año 1586. á ocasion de haver puesto fuego los presos y haver logrado incendiar la carcel ordinaria, que estava en la casa de la Ciudad (como queda arriba mencionado), en este año, á los 15. de Febrero, el noble Ayuntamiento compró, fortifico y puso corriente para efectuar ésta en carcel, y se transfirieron los pocos presos que quedavan en la antigua prision. El año 1729. se deliberó por la Illtre. Ciudad su ensanche y me-

(1) El P. Teixidor vió la carta que los Jurados de Valencia escribieron en 19 de mayo de 1594 a los Jurados, Abad y Cabildo de Girona pidiendo una reliquia de San Narciso, y en ella dicen: *Fervens devotio ad Beatum Narcisum Martyrem, sub cuius invocatione quaedam laudabilis confrara plurius notabilium concivium nostrorum tam clericorum quam laicorum utriusque sexus fundata est in hac urbe*, etc. El clavarío y mayores vendieron su casa a la Ciudad por 4.600 libras en 11 de septiembre de 1592. segun escritura ante el Escrivano de la Sala.

(Vid. Teixidor.—*Antigüedades de Valencia*, t. II, pág. 355).—N. de la R.

jora: su fachada está adornada con dos estatuas de alabastro de San Arcis y... que estan colocadas en sus ninchos (*sic*); en la fachada se ve el escudo n. VII. del rey Felipe V. y á los lados los escudos de la Ciudad; bajo de este escudo real esta colocada la siguiente inscripcion gravada en una lapida negra:

REYNANDO
 FELIPE V. EL ANIMOSO, REI DE LAS ESPAÑAS
 Y SIENDO
 CORREGIDOR DE ESTA CIVDAD
 E INTENDENTE GENERAL DE SV REINO
 DON FRANCISCO SALVADOR DE PINEDA
 DEL CONCEJO DE S. M.,
 Y COMISSARIOS REGIDORES
 EL EGREGIO CONDE DE CARLET
 Y DON FRANCISCO MINVARTE.
 HIZO ESTA OBRA LA ILVSTRE CIVDAD
 A SVS EXPENSAS
 AÑO DE M.DCC.XXX.

Inmediata a la esquina, y sobre una pequeña rexa, está colocada otra inscripcion latina grabada sobre una lapida negra, y es como sigue (1):

Por lo contenido en estas lápidas y grabado bajo el escudo real, está claro que lo que se deliberó por la Illtre. Ciudad en 1729. de ensanche de esta casa se efectuó el 1730.

Manzana 147. Es una sola casa: fue Palacio del Cid, Ruiz Díaz de Bibar, y arruinado por los moros. Despues de la Conquista fue esta casa la primera morada de la Imagen Sma. del Christo de Sn. Salvador. Transcurridos muchos años, determinó la Illtre. Ciudad sirviere de almacen para la paja, como en efecto lo fue muchos años: en el de 1734. Con la precision de reemplazo del exercito, se hicieron reclutas, y fue dispuesto fuera quartel. Cesó esto y sirvió de almacen de trigo. Y ultimamente, en el año 1785, se dispuso con la mayor brevedad un Coliseo, y se empezó á representar Comedias. Con motivo de amenazar ruina el año 17 , se representó, haviendo dispuestto teatro y demas concerniente; en el almacen casa n. 3. de la manzana 137., Barrio I. de este Quartel. Reparado el daño y mejorada la casa, passose á representar en el dia de 17 , y sigue hasta oy sirviendo de Coliseo de Comedias.

Manzana 154. Esta tiene 27. casas, de ellas cuatro tienen escudo de armas. La del n. 16, cuyo escudo es el n. VIII, es de D.

La del n. 17. es la cofadria de los armeros, muy antigua. Sobre la puerta ay colocado en un nincho quadro, un S. Martin, estatuas de piedra de mucho relieve.

La casa Palacio, por lo grandioso de su terreno n. 18. es de los Exmos. SS. Duques de Gandia, cuyo solar manifiesta lo antiguo que es en esta Ciudad el de los Borjas: esta casa tiene su fachada a la Plaza de S. Lorenzo, que es una de las quatro que forman dicha plaza; por frente la Inquisicion y callizo de espaldas de S. Arcis, sale y forma plaza y muro: tiene sobre la puerta el escudo n. IX., y á los angulos que miran á la Inquisicion, los dos pequeños que le acompañan. La casa n. 19. es la Cofadria

(1) Está en blanco.

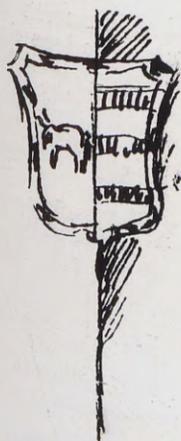


Manzana 154. - Núm. VIII. - Casa 16.

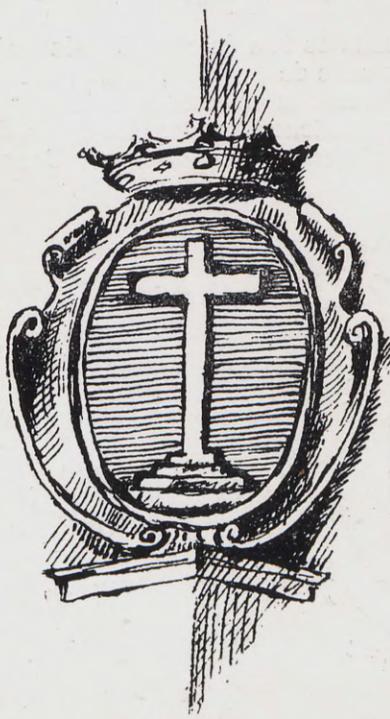


Manzana 154. - Núm. IX. - Casa del Duque de Gandía.

de Cesteros, y la del n. 23. es el Juego de Pelota, llamado la Raqueta; el producto que se saca de este es para el Hospital General. Este tiene dos sugetos para el cuidado del cobro y servir á los que juegan con raquetas, palas y pelotas.



Esquina frente la Inquisición.



Núm. X. Casa n. 24. Esquina casa de la Penitencia.

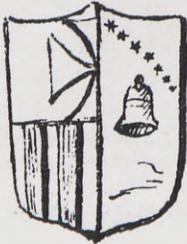


Esquina plaza San Lorenzo.

La n. 24. es la casa de la Penitencia, la que se estableció el año 1525. para domicilio y carcel abierta de los Penitenciados, á quienes el Sto. Oficio determina tiempo para su recogimiento. Vive en esta el Alcayde, y en torno de una galeria se ven quartos para los Penitentes, cuyos aposentos oy estan cerrados por la misericordia de Dios. En el angulo de dicha casa esta esculpido el escudo n. X. grandioso, el que tenia corona, que el tiempo ha derroido.

En la casa 17. y 1., que es primera de la manzana, se ve el escudo XI., que es de los Mercedarios del Puig.

Manzana 155. Tiene esta manzana 3. casas. N. 2. es el horno de San Lorenzo; en una obra que se hizo en esta casa se encontraron algunas monedas arabes; una de ellas me la regaló un sugeto que, aunque de poco peso de plata, aprecio por ser hallada dentro de Valencia, y es así su figura...



N. XI. — Casa 1 y 17. Del Convento de Mercedarios del Puig.



Su figura...



Manzana 155. — Núm. XII. — Casa 3. Marqués de Nules.

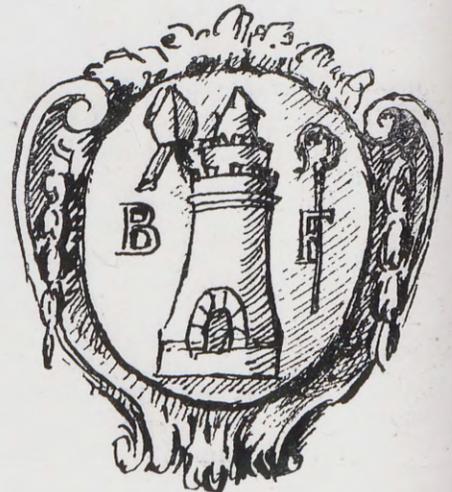
La casa n. 3. es la solar del Marqués de Nules; el escudo que tiene sobre la puerta es el n. XII.

Manzana 156. Esta manzana es 1. sola casa del Marqués de Belchida y de Toris; sobre la puerta que mira á la calle de ..., está el escudo n. XIII. Esta casa y la del Marques de Sn. Joseph forman la calle de Belchida.

Manzana 157. Esta manzana tiene 31 casas. La del n. 3. tiene sobre la puerta el escudo n. XIV. en la calle de Serranos; es Procura ó Casa que tienen los Padres del Orden de Sn. Benito de Benifaza, en Cataluña.



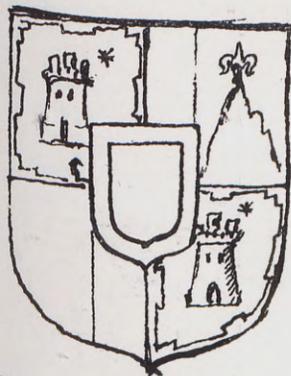
Manzana 156. — Núm. XIII. — Casa 1, Marqués de Belchida.



Manzana 157. — Núm. XIV. — Casa 3, Padres Benitos.

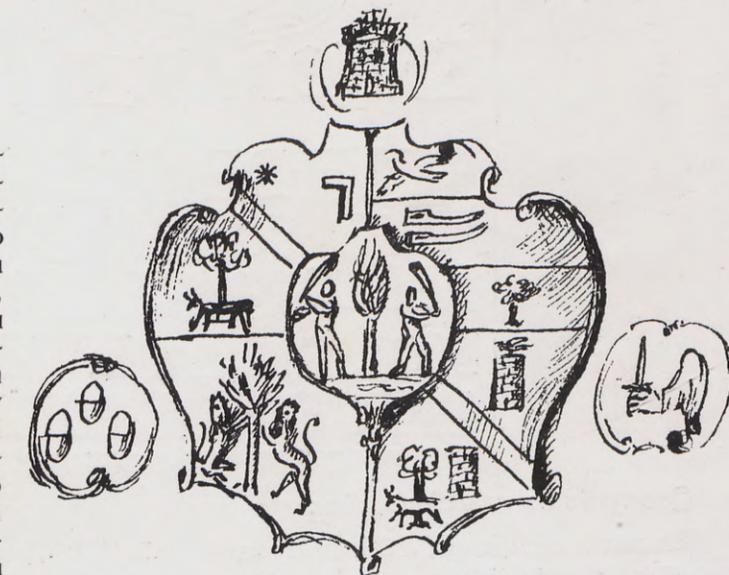
En la misma calle de Serranos, la casa n. 14. tiene el escudo n. XV., que es del Ex.º S. Marques de San Joseph.

En la plaza de San Gil, la casa n. 26, que es de D. Serberó, tiene el escudo n. XVI. Quando se obró esta casa se encontraron fragmentos de baños antiguos, pilas y cañones de bronce para la conducción de las aguas. La casa n. 30. es el horno de Náquera.

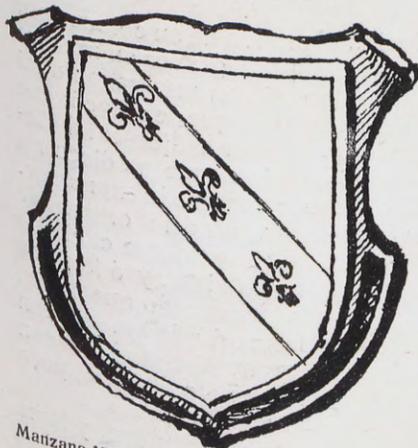


Núm. XV.—Casa 14. Marqués de San Joseph.

Kalendas Martii anno Domini millessimo ducentesimo quadragesimo quinto. Segun este testimonio autentico, el año 1245. ya era Parroquial esta Iglesia, aunque entonces fuese su fabrica ó extension muy limitada, ó bien fuese, segun juzgan algunos, lo que oy es cementerio su Iglesia, dando lugar á esta conjetura las arcadas que en dicho lugar se ven, que tambien suponen sea la antigua hermita de Sn. Gil, y que esta



Núm. XVI.—Casa 26, Serberó.



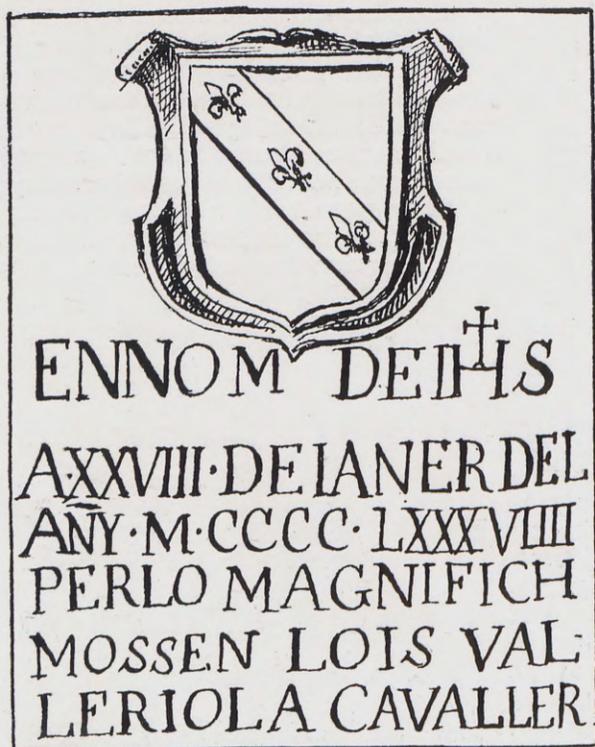
Manzana 158. Núm. XVII.—Casa 1, De Valeriola.

fue erigida en Parroquia con la invocacion de S. Lorenzo; todo da lugar á juzgar que esta Parroquial fue erigida á el tiempo que las demas de Valencia (1).

Tiene esta Iglesia tres puertas: la principal y la de la Comunion, que estan á la calle de San Lorenzo, y la otra á la parte de la plaza; esta está adornada de un cuerpo de arquitectura y sobre la cornisa tiene un nincho, colocado en él de piedra la imagen de S. Lorenzo. Su retablo mayor y coro es grandioso; á la parte de la plaza tiene 3 capillas, y á la del otro lado tiene 4. La mas inmediata á la puerta principal es la de la Comunion, que tiene larga extension hacia la casa de Dn... N. 18. En la parte

(1) Véase Ballester, cap. 2., fol. 20. Esclapés, cap. 3., pag. 70., y otros.

exterior, calle de S. Lorenzo, despues de la puerta de la Capilla de la Comunión, á la altura de... pies, está colocada una lapida, que está gravado en ella el escudo n. XVII. La inscripcion no tiene la mas clara inteligencia del fin á que fue colocada en este lugar, como puede verse con mas claridad en la identica copia, que es la siguiente:



Que vertida al castellano, dice:

En nombre de Jesus, á 28. de Enero del año 1489., por el Magnifico Mosen Luis Valeriola, Cavallero.

Visto no podia sacarse del contexto de esta inscripcion el motivo de su colocacion, ni qual fuese el hecho que diesè motivo á Don Luis Valeriola para gravar su nombre en esta lapida, pasé al Archivo de San Lorenzo, en el que no dieron mas razon á mi solicitud que no tenian memoria de tal inscripcion ni del hecho por que se colocó; que era muy regular, estando colocada en el dicho lugar, fuese por haver cedido el tal Cavallero parte de su casa para ensanche de la Capilla de Comunión, que se discurría ser obra de este tiempo, pero que de ello no havian visto instrumento que lo expresase.

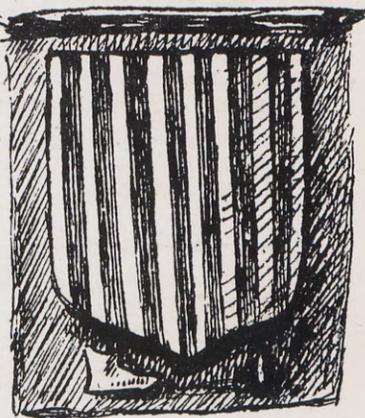
Despues de varias diligencias practicadas para averiguar el verdadero origen de esta inscripcion y su colocacion en el citado lugar, me dijo un sugeto que el citado Valeriola tuvo un reñido pleyto de parentela cuyos autos él havia visto, y á la parte contraria judicialmente se le hizo quitar este quartel ó escudo del escudo que tenia, por pertenecer á Valeriola, mandando se fixase esta lapida frente ó á la ymediacion de la casa de la parte contraria, para perpetua memoria, que juzgava fue el pleyto con la Casa de Nules. Lo que queda dicho no deve darsele mas fe que solo el dicho, pues yo no he visto instrumento que lo justifique.

Esta Iglesia tiene una torre con... campanas; está á la parte de la plaza, y haze esquina á el Callizo del Sagrario de esta Iglesia.

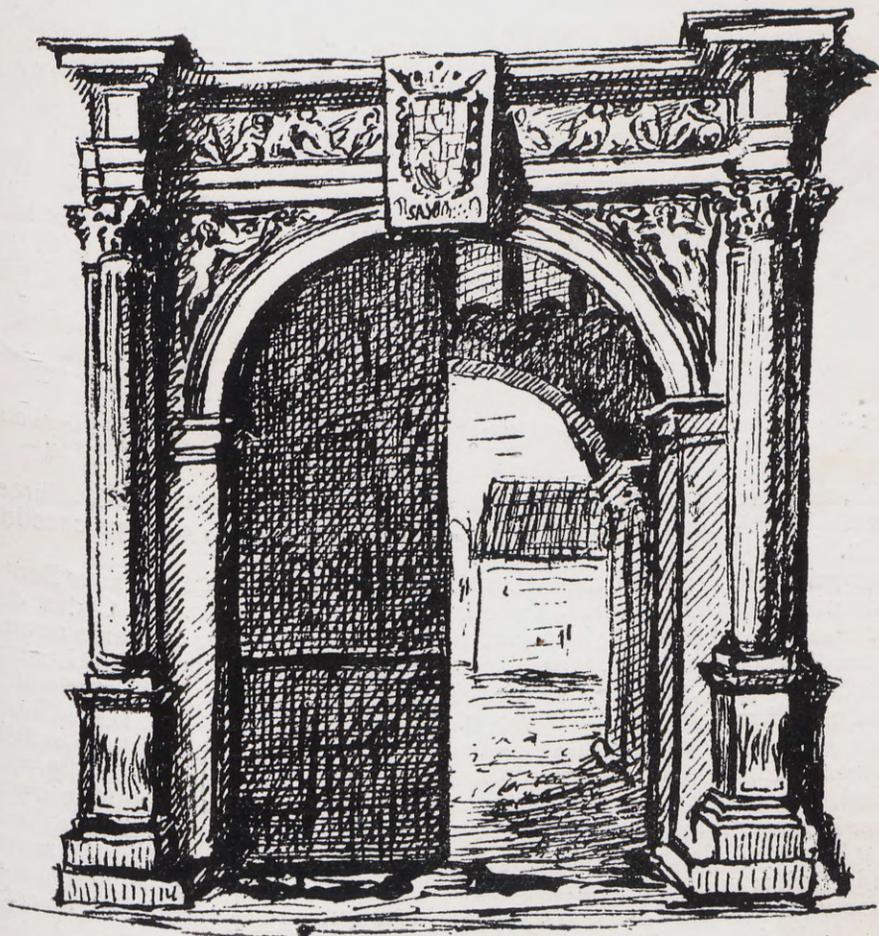
La casa n. 12. tiene el escudo n. XVIII. Es la casa Cofradía del Gremio de Zapateros; en la Calle de...

La casa n. 15. tiene el escudo n. XIX., al pie del qual se lee SALVAG..., el que tiene gastadas las letras VANDA., que ocupaban el lugar que ocupan los puntos. Este escudo, cotejado con los de los antiguos Reyes, parece corresponder á los Reyes Católicos D. Fernando é Isabel. La puerta de esta casa está adornada con un orden de Arquitectura Corintio. (Núm. XIX.)

Esta portada, según se advierte, es muy antigua, pues aunque el escudo le juzguemos del tiempo de los Reyes Católicos, no por esto deve juzgarse de este tiempo la portada, pues se advierte que para colocar el escudo se rompió la cornisa, según se nota en las figuritas del friso, que quedaron solo las piernas en el friso, y lo restante de los cuerpos se quitó para colocar el dicho escudo, lo que no juzgo se hubiera executado á ser todo de un mismo tiempo hecho. La escultura, aunque gastada, demuestra un todo muy bueno, y las dos figuras que están en los timpanos están muy bien dibujadas, muy semejantes á las que se ven en las obras de Micael Angel.



Núm. XVIII. — Casa 12. Cofradía del Gremio de Zapateros.



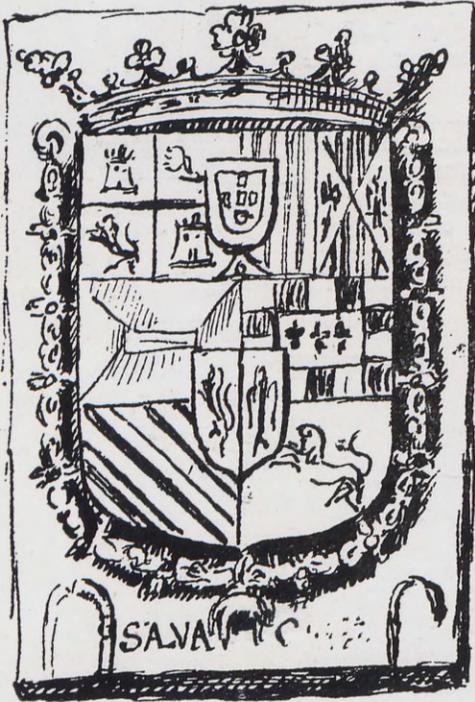
Núm. XIX. Casa n. 15.

Por muchas diligencias que he practicado, no he podido averiguar el origen de esta casa y su SALVAGUARDIA: tal es la desidia de los pasados en apuntar estas memorias ó quizás poca solicitud en nosotros para encontrarlas.

La casa n. 16. es la Casa Procura de Porta Cœli de los Cartujos; tiene sobre la puerta el escudo real n. XX.

Manzana 159. Esta manzana tiene 34 casas. La n. 6. y 7. tienen dos escudos, segun n. XXI. Es propia del Regidor D... Giner.

La del n. 19. es el convento de Religiosas Carmelitas de Sta. Ana. Tuvo su principio de un Beaterio de la tercer Orden del Carmen; las Beatas entonces, por los



Núm. XIX.—Casa 15. Escudo de los Reyes Católicos D. Fernando e Isabel.



Núm. XX.—Casa 16. Escudo del Rey D. Fernando VI.

años 1514., mercaron casa contigua á su recogimiento por precio de 60. libras, cuyo auto rescibió Juan Arbeca en el día 7. de Noviembre de 1514., de cuya casa labraron una Iglesia.

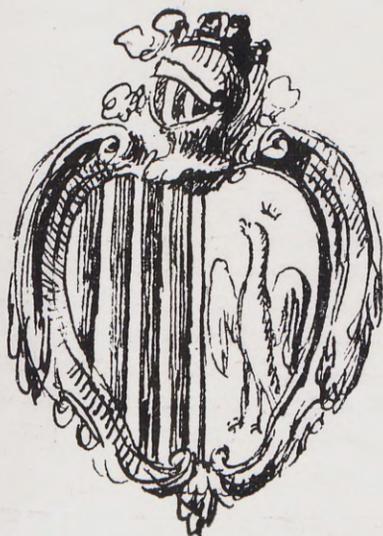
De este principio llegó el desseo de que fuese clausura lo que antes fue Beaterio, y para efectuarlo salió del Convento de la Encarnacion, religiosas del Orden del Carmen, Sor Ysabel Sanchis, religiosa profesa, á habitar y fundar convento de su Orden bajo el patrocinio de Sta. Ana, y se hizo concordia con el clero de Sn. Lorenzo y la expresada Sor Ysabel Sanchis, que fue rescibida en el día 2. de Julio del año 1564., segun consta en el Archivo de dicha Parroquial Iglesia. Estuve dentro de este Convento á ocasion de aderezar la celda á una tía mía llamada Sor Carmela Domingo, religiosa de este Convento. Es su situacion muy alegre y de bastante desembarazo las piezas de Comunidad, logrando de una vsta deleytosa por la parte que mira á el Turia y mar.

La Iglesia tiene dos puertas: una á la plaza de Sta. Ana y otra á la calle de este nombre, y la portería la tiene á el muro del mismo nombre. En el Retablo mayor esta colocada la titular; sobre la puerta principal está el coro, y á su izquierda el organo para celebrar los oficios. El numero de religiosas que oy sirven al Señor en este Convento es...

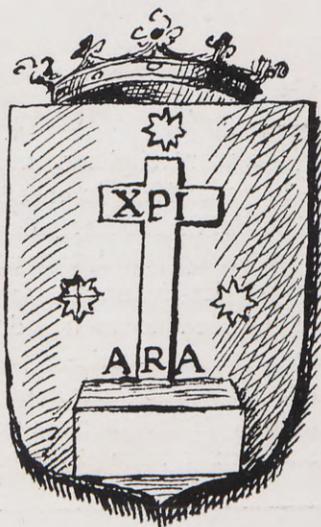
En el callizo sin salida inmediato á la porteria está la habitacion de los sirvientes de este Convento. C. n. 20.

La casa n. 30. es la Casa Procura de Ara Christi de los Cartujos. Sobre la puerta se ve el escudo n. XXII.

Manzana 160. Esta manzana tiene una casa, N. 1. con escudo que es el presente (Núm. XXIII.), que suponen ser de la Ciudad; no me ha parecido bien omitirlo, por



Manzana 159. - Núm. XXI. - Casa 5 y 6.
De D... Giner.



Núm. XXII. - Casa 30. Cartuja «Ara Christi».

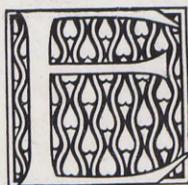
advertir que las verdaderas armas ó escudo de esta ciudad de Valencia son en escudo en losanje las quatro barras de Aragón; por lo que, en adelante, todos los que encuentre defectuosos ó falsos les notaré solo el quadro, y en el centro un numero que denote las barras que tiene, Este abuso se corregiria en breve si al que esculpiese, pintase ó gravase el escudo de esta ciudad, que tuviese mas ó menos de las quatro barras, le depositasen en esta casa por una Quaresma á pan y agua.

Manzana 161. Tiene 14. casas, y la del n. 1. es la torre de Serranos, de la que hemos hablado al principio de este Barrio. Esta casa tiene, á mas de lo que dicho queda, una despejada habitacion para su alcayde. Toda esta manzana está pegada á el muro, de modo que empieza de la torre y acaba frente Sta. Ana.



Manzana 160.
Núm. XXIII.

LA EXPOSICIÓN DE MANUEL BENEDITO



El acontecimiento más importante de la vida artística en Valencia durante 1926, lo constituyó la grandiosa Exposición de obras pictóricas del ilustre discípulo de la Academia de San Carlos, Manuel Benedito, en las principales salas de nuestro Museo.

El joven maestro valenciano, lograda la celebridad en su arte, consagrado por la crítica como uno de los más notables pintores de la época presente, quiso mostrar a sus queridos paisanos lo más significativo y trascendental de su obra, resumen de varios lustros de no interrumpida y provechosa actividad, y para ello solicitó de la Real Academia de Bellas Artes el oportuno permiso para instalar sus hermosos lienzos en la pinacoteca por aquélla creada.



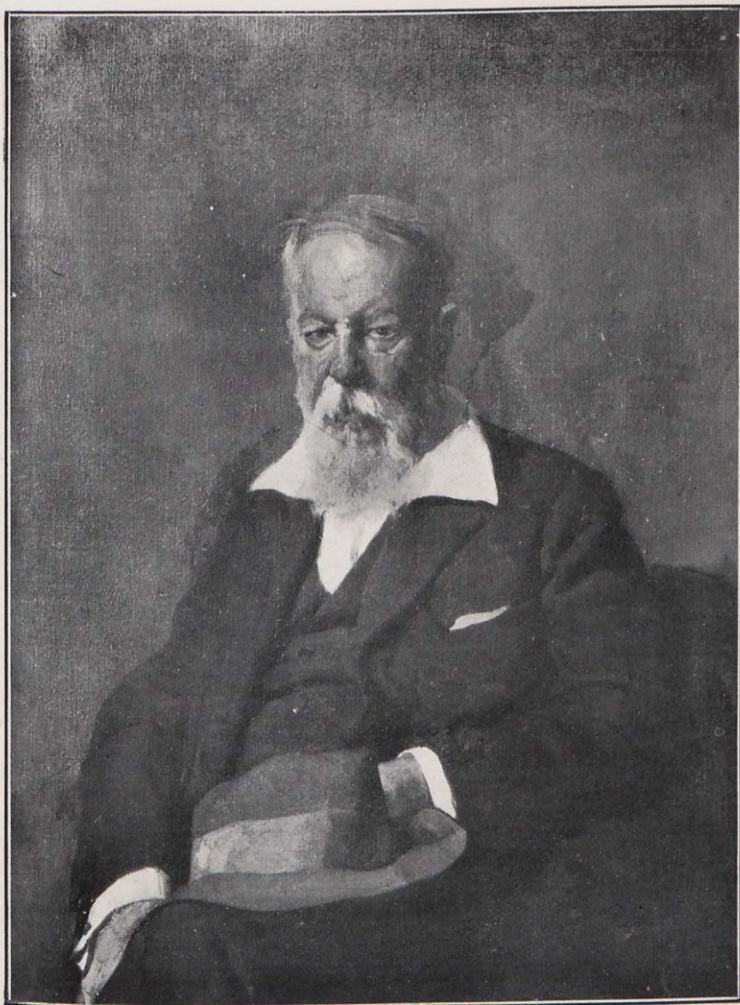
3 Vista general de la Exposición de Manuel Benedito en el Museo de Valencia.



MANUEL BENEDITO

Autorretrato cedido por su autor a la Real Academia de San Carlos (Museo de Valencia).

Con gozo inefable acogió la Corporación valenciana el noble deseo manifestado por su hijo predilecto, y en breve plazo se realizó la soberbia y lujosa instalación, que fué inaugurada solemnemente, con asistencia de las autoridades locales y nume-



Retrato del maestro D. Joaquín Sorolla Bastida, por M. Benedito.

rosos representantes de la intelectualidad valentina y distinguidas damas, el 14 de junio, a las cinco de la tarde.

La Academia, en pleno, recibió a los invitados, y dió comienzo el acto protocolario con un discurso que leyó el Presidente accidental D. Antonio Martorell. Dijo así:

«Excelentísimo señor, señoras y señores: La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en cuyo nombre, y con el carácter de Presidente accidental de la misma, tengo el honor de dirigiros la palabra, experimenta, en este solemne momento, muy intensa y justificada satisfacción.

La motiva, en primer lugar, vuestra presencia en esta pinacoteca, demostrando con ello que conocéis el espléndido y valiosísimo tesoro de arte que contiene y que

le da la categoría de segundo Museo de Pintura en nuestra Patria, pues sólo le es muy superior el de Madrid, cuya soberana magnificencia pregonaba la pretérita grandeza y hegemonía mundial de España y le coloca entre los primeros, si no le señala como el primero del mundo.



Retrato de mi hermana Teresa, por M. Benedito.

Dirigid ahora vuestra mirada a vuestro alrededor y sentiréis, sin duda alguna, el escalofrío de la más intensa emoción estética, porque, sobre los muros que os rodean, se ostenta y refulge la asombrosa obra pictórica de un preclaro hijo de esta bendita Valencia, D. Manuel Benedito, discípulo de esta Academia, que en ella aprendió los elementos de su arte, en ella trazó sus primeros esbozos pictóricos y en ella se preparó la senda por la que había de avanzar a pasos de gigante, hasta llegar al pináculo de la celebridad, guiado por el más glorioso pintor valenciano de nuestro siglo, también discípulo de esta Academia, por el coloso de la pintura netamente levantina,

por el inmortal y nunca bastante llorado Sorolla, en cuyo estudio, y rodeado de un ambiente de arte sublime, progresó inmensamente nuestro Benedito, conservando,



Retratos de las señoritas de Cárcer (fragmento), por M. Benedito.

sin embargo, su personalidad técnica, su irreprochable y elegantísimo dibujo y la magia de su prócer paleta, como podréis apreciar admirando la espléndida colección de más de cien cuadros que tenéis a la vista, integrando un verdadero tesoro de joyas artísticas.

El Excmo. Ayuntamiento, patrono de este Museo y representante genuino de Va-

lencia y de sus glorias, ha sentido el noble impulso de patrocinar también la Exposición de la espléndida obra artística de D. Manuel Benedito, considerándolo como hijo preclaro de esta ciudad y revistiendo oficialmente la inauguración de gran solemnidad.

Y este es el segundo motivo de gratísima satisfacción para la Real Academia de San Carlos, que, sintiéndose (en la órbita del arte) madre intelectual del eximio pin-



«Marieta», por M. Benedito.

tor, rinde tributo de respetuosa gratitud al Excmo. Ayuntamiento, a las demás dignísimas autoridades, que honran con su presencia este simpático acto, y a las señoras valencianas, flores vivas, cuya presencia completa y sublima la emoción estética de que nos sentimos poseídos en este glorioso recinto, templo del arte y de la ideal belleza.

No termino sin dar cumplimiento a un encargo del Presidente de esta Real Academia, D. Juan Dorda y Morera, quien, hallándose enfermo y ausente, expresa su senti-

miento por no poder asistir a esta fiesta tan simpática y sugestiva, y saluda respetuosamente al Excmo. Ayuntamiento, a las demás autoridades, señoras y caballeros concurrentes al acto y al laureado pintor, que da hoy un día de gloria a nuestra bendita Valencia.»

El Alcalde contestó con el siguiente discurso:

«Señores: El Ayuntamiento que presido se honra a sí mismo al venir aquí en corporación para inaugurar solemnemente esta importante Exposición, debida al pincel



La de los ojos de uva, por M. Benedito.

de un insigne hijo de la ciudad, el artista Manuel Benedito, después de haberle facilitado cuanto era menester para la instalación de sus cuadros.

No merecía otra cosa quien, como Benedito, mantiene firmes los prestigios de la gloriosa escuela de pintura valenciana, encarna hoy el mejor discípulo de Sorolla, sin mengua de la propia personalidad, y lleva ganadas dos primeras medallas, el mayor número que se podía conseguir reglamentariamente en las Exposiciones nacionales, siendo igualmente premiado en otras españolas y extranjeras. Decir Manuel Benedito es evocar al que se remontó a las cimas del genio de Gustavo Doré, intertrasmalando el castigo que a los avaros vió el Dante que se infligía en el infierno; es saber viento las tocas de las pescadoras de Breñaña con una blancura que envidiarán las crestas de las olas de su mar; es propulsar el renacimiento del arte españolísimo del pático y bondadoso.

Y en nuestro entusiasta homenaje, esta Alcaldía no quiere omitir, para mayor efu-

sión, el recuerdo de los hermanos del pintor, que allá en la Corte honran también a Valencia en el campo de la Historia natural, de la música y de la escultura.



Pilar y Pinta (Retratos), por M. Benedito.

¡Llor a ellos!; pero sobre todo, al que es luminar de la relevante familia, y por eso sus paisanos le llaman, entre familiares y admirativos, el *nòstre Manolo Benedito*.

Ahora bien: este Ayuntamiento, queriendo rendir un tributo de afecto a la madre del ilustre artista, enviará a Madrid seguidamente un ramo de flores que aureolen la frente de la santa madre del pintor, que, al retratarla un día, supo componer, en opinión de los críticos, una de sus obras más felices, puesto que hasta en la mirada que puso en sus ojos se adivina la sordera con que la flageló la desgracia. Sea la ofrenda asimismo un beso de amor que la ciudad imprime a la respetable señora, y que las madres valencianas continúen dando a luz hijos que enaltezcan la Patria y el amable rincón que les vió nacer.»

Ambos discursos fueron muy aplaudidos y se declaró inaugurada la Exposición, haciendo todos los presentes grandes elogios de las variadas y hermosísimas joyas artísticas que figuraban en la misma.

La Banda Municipal interpretó diversas composiciones de autores valencianos y el «Himno de la Ciudad».

Sin hipérbole podemos afirmar que Valencia entera desfiló, en sucesivos días, por el Museo del Carmen, elogiando, como era de justicia, la hermosa labor realizada



La vuelta de la montería, por M. Benedito.

por el predilecto discípulo de Sorolla, y en la que se revela como artista de gran temperamento y conocedor, como pocos, de las diversas técnicas de la pintura.

He aquí el espécimen de los cuadros y estudios que figuraron en la Exposición:

1. Retrato de S. M. El Rey D. Alfonso XIII (estudio).—2. Retrato de S. A. R. El Príncipe de Asturias.—3. Retrato de S. A. R. la Infanta D.^a Isabel.—4. Retrato del hijo de los Duques de Mandas.—5. Estudio de retrato.—6.—Pilar y Pinta (retratos).—7. Del Albaicín (acuarela).—8. Retrato de la Sra. de Laiglesia.—9. María Teresa.—10. La de los ojos de uva.—11. Retrato de la Excma. Sra. Duquesa de Dúrcal.—12. Marieta.—13. La Gavilana.—14. Pepita.—15. Corzo (estudio).—16. Natura.—17. Agustina.—18. Retrato de D. Joaquín Sorolla.—19. La vuelta de la montería.—20. Retrato de la Sra. de Moncada.—21. Antoñita.—22. Boceto.—23.

Retrato del Sr. Marqués de Bellamar.—24. *Retrato de la Sra. de Moncada.*—25. *Retrato de mi hermana Teresa.*—26. *Tati.*—27. *Retrato de Genoveva Vix.*—28. *Retrato de la Srta. de Urquijo.*—29. *Retrato de mi madre* (propiedad de la Real Academia de San Fernando).—30. *Mis sobrinas.*—31. *Cleo de Merode.*—32. *Retrato de las Srtas. de Cárcer.*—33. *Pastora Imperio.*—34. *Conchín.*—35. *Tati dormida.*—36. *Retrato de la Excmo. Sra. Marquesa de Urquijo.*—37. *Retrato de la Sra. de*



Estudio de corzo, por M. Benedito.

Benedito.—38. *Mi sobrina Carmencita.*—39. *Retrato del Excmo. Sr. Marqués de Urquijo.*—40. *Retrato de la Sra. de Portuando.*—41. *Bodegón.*—42. *Viejos holandeses.*—43. *El Sermón.*—44. *Pastor castellano* (estudio).—45.—*Alfonsito de Urquijo.*—46. *Estudio de desnudo.*—47. *Pescadoras bretonas* (boceto).—48. *Cabeza de niña.*—49. *Bretonas* (acuarela).—50. *Holandesas de charla* (acuarela).—51. *Tipos holandeses* (temple).—52. *Marinos bretones* (acuarela).—53. *Dibujo.*—54. *Dibujo.*—55. *Micaleta.*—56. *Conchita* (dibujo).—57. *Cándida* (dibujo).—58. *General*

Weyler (estudio de retrato).—59. *Montería* (boceto).—60. *Tati*.—61. *Gloria la cubana*.—62. *Teresín con el balón*.—63. *Esclava* (acuarela).—64. *Retrato del Excelentísimo Sr. D. José Sánchez Guerra*.—65. *Retrato de D. C. Iñigo*.—66. *Joselito* (dibujo).—67. *Perro* (estudio).—68. *Collvert's* (estudio).—69. *Perros* (estudio).—70. *Dibujo*.—71. *Perro* (estudio).—72. *Paisaje holandés*.—73. *Bodegón con venado*.—74. *Familia bretona*.—75. *Pescadoras bretonas* (propiedad del Museo de Arte Moderno de Madrid).—76. *Cargando el jabalí* (estudio).—77. *Autorretrato*.—78. *Manolita*.—79. *Gallega*.—80. *Idilio holandés*.—81. *Autorretrato*.—82. *Conchín y Tati*.—83. *Pastora Imperio*.—84. *Venado* (estudio).—85. *Srta. Pérez de Vargas*.—86. *Molino holandés*.—87. *Devota*.—88. *Segoviana* (acuarela).—89. *Retrato de la Excma. Sra. Duquesa de Bivona*.—90. *Vieja holandesa*.—91. *Retrato de D. Francisco Laiglesia*.—92. *Infierno del Dante* (boceto).—93. *S. A. R. la Infanta D.^a Cristina* (estudio).—94. *La de los lirios*.—95. *Retrato de Tita Ruffo*.—96. *Autorretrato*.—97. *Dibujo*.—98. *Dibujo*.—99. *Valencianas* (boceto).—100. *Sra. de Moncada* (estudio de retrato).—101. *Bautizo* (boceto).—102. *El Aprecio* (estudio).—103. *Dibujo*.—104. *Dibujo*.

NECROLOGIA



D. JULIO CEBRIÁN MEZQUITA

La muerte nos arrebató el 9 de julio de este año al estimado compañero y notable artista, cuyo nombre encabeza estas líneas.

Fué D. Julio Cebrián, tan modesto como laborioso, un distinguido alumno de la Academia de San Carlos. Discípulo de D. Carlos Giner, muy pronto se hizo notar por su seguridad en el dibujo y excelente colorido.

Obtuvo diversas recompensas en las Exposiciones Nacionales por sus notables cuadros: «San Francisco de Asís» y «Ausias March leyendo sus trovas al Príncipe de Viana».

En la pintura religiosa y el difícil arte del retrato, consiguió Cebrián grandes éxitos, por pocos igualados en los modernos tiempos.

Otra especialidad del llorado amigo fué su depurado gusto decorativo, del que dió variadas y brillantes muestras en los templetes y altares de la plaza de la Virgen y en el adorno de las carrozas para las memorables batallas de flores.

Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes, en la clase del Antiguo y Natural, supo infiltrar en sus alumnos el amor hacia lo bello, alentándoles con paternal cariño en la espinosa carrera emprendida.

Era Caballero de la Orden de Carlos III y Comendador de Isabel la Católica.

Perteneía a nuestra Academia desde el 16 de noviembre de 1908.

Descansen en paz el ilustre artista, honra de la Escuela valenciana.



D. LUIS FERRERES SOLER

Otra pérdida ha sufrido la Academia de San Carlos, en los últimos días del año, con la defunción del insigne arquitecto D. Luis Ferreres.

Nacido en la ciudad de los Borjas, cursó en nuestro Instituto provincial la enseñanza secundaria y el dibujo en la Escuela de Bellas Artes. Terminada la carrera de arquitecto, en 1875, desempeñó el cargo en Valencia al servicio del Ayuntamiento, primero, y años después de la Diputación y del Estado.

Muchos son los proyectos de obras que se deben al Sr. Ferreres, entre ellos la reforma interior de la ciudad, el manicomio, mercado y matadero.

Fué autor del proyecto del edificio en que está instalado el Banco del Río de la Plata, que fué el primero que obtuvo un premio del Ayuntamiento de Valencia.

En Játiva y en Gandía quedan gallardas muestras del talento del Sr. Ferreres, en la grandiosa Colegiata y el razonado ensanche de la segunda población.

Como arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigió diversas e importantes obras y fué autor del proyecto de las nuevas salas del Museo de Valencia.

En esta revista colaboró con un brillante trabajo acerca de «La Lonja».

Perteneía a nuestra Corporación desde 1896.

La memoria de tan ilustre arquitecto perdurará en todos aquellos que tuvieron la dicha de ser sus amigos. Descansen en paz.

CRÓNICA ACADÉMICA

La Real Academia de San Carlos ha proseguido durante el año 1926 la importante misión que le marcan sus Estatutos en el orden artístico y cultural. Han funcionado con gran celo las distintas Comisiones, y se han emitido razonados informes acerca de varios asuntos que se han sometido a su examen y deliberación.

La Excma. Diputación Provincial, deseosa de corregir las deficiencias que se habían advertido en el antiguo Reglamento para las pensiones de Pintura y Escultura, introdujo varias modificaciones en el mismo y se imprimió nuevamente, remitiendo a la Academia buen número de ejemplares.

El Centro Escolar y Mercantil celebró una interesante y nutrida exposición de cuadros del eminente pintor valenciano D. Vicente López Portaña, Director de número de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y agraciado por Fernando VII con el cargo de Pintor de Cámara en 1814.

La notable y selecta exposición fué inaugurada con una docta conferencia del reputado crítico de arte D. Antonio Méndez Casal, y en la sesión de clausura disertó acerca de la significación de D. Vicente López en la historia del arte español, el diligente Delegado regio de Bellas Artes y querido amigo nuestro D. Manuel González Martí.

La Academia de San Carlos fué invitada a dichos actos culturales.

El 22 de abril se procedió a la recepción oficial de las obras realizadas para ensanche del Museo y Academia de Bellas Artes de San Carlos, cumpliéndose los requisitos legales y con

asistencia de los señores que componen la Junta de obras y demás personas que han intervenido directamente en las mismas. Se levantó la correspondiente acta, y en ella se hizo constar el acierto que había presidido en la ejecución, como asimismo el desprendimiento del contratista D. José Vilanova, quien con un gesto de amor a la Corporación, renunció a los beneficios pecuniarios que le correspondían.

La Academia no puede ocultar este noble rasgo y felicita y da las gracias más expresivas a dicho señor por su altruista proceder. ¡Ojalá tuviera muchos imitadores tan plausible rasgo!

En la Exposición Nacional celebrada en Madrid durante el presente año consiguió nuestra Escuela de Bellas Artes un triunfo rotundo. En todas las secciones alcanzaron los artistas valencianos ver recompensados sus afanes. Luis Marco Pérez, notable escultor, alcanzó primera medalla por su bronce titulado «Hombre de la sierra»; Antonio Peiró, ceramista, logró primera medalla en Arte Decorativo; Rigoberto Soler, segunda medalla, con su cuadro «Idilio Ibicenco»; Rafael Bargues, segunda medalla en Arte Decorativo; Ramón Matéu, segunda medalla de Escultura; Carmelo Vicent, tercera medalla de Escultura; Enrique Igual, tercera medalla de Pintura, y Casimiro Gracia, con su cuadro «Familia», y Gabriel Esteve, con su cuadro «Interior de barraca valenciana», obtuvieron sendas bolsas de viaje.

El éxito conseguido por nuestros paisanos debe satisfacernos de un modo relativo, pues la justicia absoluta, y en todos los casos, no es dable conseguirla en estos tan discutidos palenques.

En las oposiciones celebradas últimamente para la concesión de la plaza de pensionado de

Pintura, creada por la Excm. Diputación provincial de Valencia, fué adjudicada dicha plaza por voto unánime de los señores que integran el Tribunal, al joven artista D. Emilio Ferrero Gómez, como justo galardón a los brillantes ejercicios realizados.

Durante el año actual han ingresado en la Sección arqueológica dos lápidas con inscripciones latinas, procedentes ambas de los derruidos edículos del puente de San José, y que estaban almacenadas en los depósitos municipales de la calle de la Jordana.

Un donativo de gran importancia ha venido a enriquecer la numerosa colección de obras pictóricas que posee la Real Academia de San Carlos. El M. I. Sr. D. Ignacio Tarazona, insigne y benemérito patricio valenciano, catedrático que fué de esta Universidad, después de legar sus bienes para fines culturales en nuestro primer centro docente, hizo donación de parte de sus cuadros a nuestra Corporación, para que fueran expuestos en el Museo al fallecimiento de su esposa, la M. I. Sra. D.^a María de la Encarnación Marqués. Con gran desprendimiento, digno de todo elogio, y adelantándose a los deseos de su difunto esposo, la señora viuda de Tarazona hizo entrega, ante el notario D. Facundo Gil Perotín, de dos bellísimos cuadros originales del eminente pintor aragonés D. Francisco Goya y Lucientes, que constituían las más preciadas joyas de la colección pictórica del Sr. Tarazona. La entrega se hizo a la Junta del Patronato de dicha herencia, integrada por el Excmo. Sr. Rector de la Universidad, D. Rafael Pastor, y los señores Decanos de las distintas Facultades.

La Junta del Patronato de la Fundación Tarazona hizo entrega, a su vez, a los representantes de la Academia de San Carlos, Sres. Martorell, Benlliure y Almarche, de los referidos cuadros para su depósito y custodia en nuestro Museo.

Dichos lienzos, de pequeñas dimensiones, son de lo más característico de Goya, y representan escenas pintorescas de niños entregados a inocentes juegos. Estas hermosas composiciones han sido instaladas convenientemente en la sala dedicada al glorioso pintor de Cámara.

La Academia, con este donativo, aumenta el tesoro de obras originales del pintor de Fuendetodos, en un aspecto casi desconocido de su producción, y Valencia y los amantes de nuestra riqueza artística agradecerán siempre el des-

prendimiento de los ilustres donantes, cuyos nombres se perpetuarán en nuestro Museo y en la «Fundación Universitaria Tarazona», tan digna de loa.

Por conducto del Excmo. Sr. D. José Benlliure, Consiliario de la Academia, han ingresado en el Museo, para aumentar la colección de retratos y autorretratos de artistas valencianos, tres obras del excelente pintor D. Vicente March. Una de ellas es el autorretrato del pintor; otra, el retrato de D. Constantino Gómez, discípulo, como el anterior, de esta Academia, y el otro cuadro es una cabeza de estudio, de admirable factura. Todas estas obras honran a su autor, ventajosamente conocido en Italia y en otros países.

La Academia ha instalado provisionalmente los referidos cuadros en la sala de Exposiciones del Museo, en espera de la terminación de las nuevas salas, donde ha de instalarse la rica colección iconográfica que posee.

La Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid remitió, para que fueran expuestas en nuestro Museo provincial, siete obras del notable paisajista Haes, las que vienen a aumentar las muy interesantes de autores extranjeros que figuran en la pinacoteca valenciana.

Se dieron a dicha respetable Junta las más expresivas gracias.

Nuestro correspondiente en Madrid y estimado paisano, el eminente crítico de Arte, excelentísimo Sr. D. Elías Tormo y Monzó, fué designado para ocupar el alto cargo de Presidente del Consejo de Instrucción Pública. Al tener noticia la Academia de este acertado nombramiento, se apresuró a felicitar a tan excelente amigo y docto maestro.

El hermoso retablo de la Sra. Viuda de Estrella, que ingresó en calidad de depósito el año anterior, ha sido concienzudamente restaurado por el hábil profesor D. José Renáu, ventajosamente conocido en esta especialidad, y ha sido instalado en lugar distinguido del Museo para que pueda ser estudiado con detención por los numerosos visitantes.

La fiesta del libro, recién incluida en el calendario escolar, se celebró con diversas conferencias, a cargo de los señores Profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes, distribuyéndose entre los alumnos varios ejemplares de la obra inmortal de Cervantes «El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha».

El concejal de nuestro Excmo. Ayuntamiento y fervoroso amante de las tradiciones valencianas, D. José Candela Albert, presentó una razonada instancia a la Corporación municipal, en la que se pide la urbanización de la plaza del Carmen, tan inmediata a nuestro Museo, y necesitada de adecentamiento. En ella se propone la sustitución de la antiestética fuente por otra de carácter barroco y sobre ella la escultura de Juan de Joanes, cuyo modelo, propiedad de la Excmo. Diputación provincial, es original del insigne artista D. Mariano García Mas. También se solicita la pavimentación a la manera del siglo XVII y colocación de bancos de piedra.

Esperamos ver realizada cuanto antes la notable mejora urbana que ha sido sugerida por el inteligente edil valenciano.

Como en años anteriores, se celebró el día de San Carlos Borromeo, titular de la Academia, la Misa en sufragio de los Académicos y Profesores difuntos. El altar fué adornado con ramos de flores, y, durante la ceremonia, los excelentes discípulos del profesor del Conservatorio, D. Benjamín Lapidra, interpretaron selectas composiciones. La concurrencia fué numerosísima, especialmente de alumnos, que de este modo quisieron asociarse al piadoso acto que se celebraba por los maestros e ilustres protectores fallecidos.

En los salones del Ateneo Mercantil de nuestra ciudad estuvo abierta al público una interesante Exposición del reputado artista setabense Sr. Guiteras, en la que figuraron diversas obras pintadas en Italia y Játiva con indudable acierto.

El ilustrado sacerdote D. Emilio Carbonero Navarro, beneficiado de la parroquial iglesia de San Martín, de esta ciudad, entregó a la Academia un retrato de su señor abuelo, D. Juan Bautista Carbonero Bondía, pintado por el genial artista valenciano D. Ignacio Pinazo en sus pri-

meros años. El retratado era el maestro sombrero en cuyo taller trabajaba como aprendiz Pinazo en los comienzos de su iniciación pictórica.

Premios y sobresalientes de esta Escuela Superior de Bellas Artes.

CURSO DE 1925-26

Anatomía

D. Fernando Ferrando Gómez, Sobresaliente.

Arte Decorativo

Srta. D.^{ca} Asunción Chenovart Tomás, Sobresaliente.

D. Pascual Roch Minué, Sobresaliente.

Srta. D.^{ca} Mercedes Ramírez Bonet, Sobresaliente.

Srta. D.^{ca} Luisa Albert Requena, Sobresaliente.

D. Camilo Fenoll Alós, Sobresaliente.

» Francisco Badía Plasencia, Sobresaliente.

2.º Curso Dibujo Estatuas

Srta. D.^{ca} Manuela Ballester Vilaseca, Sobresaliente.

D. Francisco Bolinches Mahiques, Sobresaliente.

Dibujo del Natural

D. Juan Borrás Casanova, Sobresaliente.

» Rafael Rubio Gimeno, Sobresaliente.

» Francisco Cambra Perpiñá, Sobresaliente.

» José Estellés Achotegui, Sobresaliente.

» Camilo Fenoll Alós, Sobresaliente.

» Francisco Carreño Prieto, Sobresaliente.

» Rafael Perales Tortosa, Sobresaliente.

» Amadeo Roca Gisbert, Sobresaliente.

» Miguel Vaquer Calomarte, Sobresaliente.

» Antonio Burguet Pérez, Sobresaliente.

» Enrique García Carrilero, Sobresaliente y Matrícula de Honor.

Primer Curso de Colorido

D. Juan Borrás Casanova, Sobresaliente y Matrícula de Honor.

» Amadeo Roca Gisbert, Sobresaliente y Matrícula de Honor.

Segundo Curso de Colorido

D. Alejandro Aleixandre Alcover, Sobresaliente.

» Camilo Fenoll Alós, Sobresaliente.

» Rafael Perales Tortosa, Sobresaliente y Matrícula de Honor.

Historia de las Bellas Artes

- Srta. D.^a Manuela Ballester Vilaseca, Sobresaliente.
 D. Francisco Bolinches Mahiques, Sobresaliente.

Primero de Paisaje

- D. Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente.

Segundo Curso de Paisaje

- D. Francisco Soler Belenguer, Sobresaliente.
 » Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente.
 Srta. D.^a Manuela Ballester Vilaseca, Sobresaliente.
 D. José Garijo García, Sobresaliente.

Pintura al aire libre

- D. Enrique García Carrilero, Sobresaliente.
 » Adolfo Ferrer Amblar, Sobresaliente.
 » Francisco Carreño Prieto, Sobresaliente.
 » Antonio Vercher Coll, Sobresaliente.

Modelado del Natural

- D. Rafael Rubio Gimeno, Sobresaliente y Matrícula de Honor.
 » José Estellés Achotegui, Sobresaliente y Matrícula de Honor.

Premios del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Modelado

- D. Arturo Artola Chirivella, 250 pesetas.

Pintura al aire libre

- D. Antonio Vercher Coll, 500 pesetas.

Colorido y Composición

- D. Rafael Perales Tortosa, 250 pesetas.

Dibujo del Natural

- D. Miguel Vaquer Calomarte, 250 pesetas.

Dibujo de Estatuas

- D. Ruperto Sanchis Mora, 250 pesetas.

PREMIOS ROIG**Pintura al aire libre**

- D. Pascual Roch Minué, 400 pesetas.
 » José Espert Arcos, 150 pesetas.
 » Antonio Vercher Coll, 150 pesetas.
 » Antonio Bisquert Pérez, 100 pesetas.
 » Adolfo Ferrer Amblar, 100 pesetas.
 » Francisco Carreño Prieto, 100 pesetas.

Modelado del Natural

- D. Rafael Rubio Gimeno, 500 pesetas.

Colorido y Composición

- D. Rafael Perales Tortosa, 500 pesetas.
 » Juan Borrás Casanova, 250 pesetas.

Dibujo del Natural

- D. Amadeo Roca Gisbert, 500 pesetas.
 » Juan Borrás Casanova, 250 pesetas.

Paisaje

- D. Adolfo Ferrer Amblar, 500 pesetas.
 » José Garijo García, 250 pesetas.

Dibujo de Estatuas

- D. Francisco Bolinches Mahiques, 500 pesetas.
 » Eleuterio Bauset Ribes, 250 pesetas.

Grabado

- D. Francisco González Arroyo, 500 pesetas.
 » Fernando Guillot Bulls, 75 pesetas.
 » Manuel Moreno Gimeno, 75 pesetas.

ÍNDICE DE MATERIAS. AÑO XII

	Páginas.
Cerámica medieval valenciana.—El Pavimento.....	5
El Beato Nicolás Factor en las Descalzas Reales de Madrid.....	67
Retratos de valencianos ilustres procedentes del convento de Jerónimos de la Murta, en Alcira.....	82
Noticias topográficas de la ciudad de Valencia, según un manuscrito de Antonio Suárez, siglo xviii (conclusión).....	85
La Exposición de Manuel Benedito.....	96
Necrología.....	106
Crónica académica.....	107

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES. AÑO XII

Núms.		Páginas
1	— Plato del siglo xiv, fabricado por los moros de Paterna, con destino a los cristianos, y decorado con dos perdices.....	7
2	— Plato del siglo xiv, fabricado por los moros de Paterna, decorado con un pez.....	7
3	— Plato del siglo xiv, fabricado por los moros de Paterna, decorado con un pez y un pavo.....	7
4	— Azulejo del siglo xv, con el monograma de Cristo.....	9
5	— Azulejo del siglo xv, con el monograma de Cristo.....	9
6	— Azulejo del siglo xv, con la mano de Fatma.....	9
7	— Azulejo del siglo xv, con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de las hurís.....	10
8	— Azulejo del siglo xv, con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de las hurís, encontrado en Manises.....	10
9	— Azulejo del siglo xv, con la mano de Fatma y las llaves del paraíso de Mahoma, procedente de Manises.....	11
10	— Azulejo del siglo xv, con la mano de Fatma, procedente de Manises.....	11
11	— Azulejo del siglo xv, decorado con el monograma de Cristo.....	11
12	— Azulejo del siglo xv, decorado con la palabra <i>Ave</i>	12
13	— Fragmento de un <i>alfardó</i> , decorado con el saludo <i>Avemaría</i>	12
14	— Fragmento de un azulejo del siglo xv, con la frase <i>Ora pro nobis</i> repetida.....	12
15	— Plato valenciano del siglo xv.....	13
16	— Plato valenciano de fines del siglo xvi.....	14
17	— Plato valenciano del siglo xviii.....	15
18	— Sintética estilización de la mano de Fatma.....	16
19	— Piso formado por losetas rectangulares.....	19
20	— Piso formado por losetas en forma de rombo.....	20
21	— Piso formado por losetas en forma de rombo.....	20
22	— Piso formado por losetas en forma de rombo.....	21
23	— Reconstitución de una vasija, con decoraciones de óxido de hierro.....	22
24	— Vasija de barro rojo, decorada con incisiones de buril y barnizada.....	25
25	— Dibujo de la anterior vasija.....	26
26	— Piedra labrada que formaría parte de un templo cristiano.....	27
27	— Reconstitución de un piso perteneciente a los primeros siglos de la Edad Media.....	29
28	— Loseta con alforrelieve, decorada con unos tallos y una cruz <i>paté</i>	29
29	— Loseta de barro cocido, decorada con relieves e incisos.....	31
30	— Piso de losetas de barro cocido perteneciente a una basílica del siglo vii.....	33
31-35	— Losetas de barro cocido decoradas.....	33
36	— Molduras de barro cocido con adornos en relieve.....	34
37	— Ladrillo en relieve de carácter funerario.....	35
38	— Ladrillo en relieve con el crismón invertido.....	35
39	— Anfora bizcochada con leyendas ornamentales.....	36
40	— Fragmento de ánfora decorada.....	41
41	— Fragmento de ánfora con incisos a punzón.....	42
42	— Dos fragmentos de ánfora.....	43
43	— Vasija bizcochada y decorada.....	43
44	— Fragmento de ánfora.....	44
45	— Tricromía con ocho fragmentos cerámicos (<i>lámina</i>).....	45
46	— Anfora con <i>engobe</i> negro.....	46
47	— Fragmento de vasija.....	47

Núms.	Páginas.
48.—Fragmento de barro rojo.....	48
49.—Vasija bizcochada.....	48
50.—Plato pequeño, negro y verde.....	50
51.—Tricromía con siete fragmentos cerámicos (<i>lamina</i>).....	51
52.—Reconstitución de un plato a base del fragmento núm. 6 de la anterior tricromía.....	52
53.—Fragmento de una vasija decorada con esmaltes verdes.....	55
54-55.—Cerámica de Orvieto.....	54
56.—Plato de la Iglesia de San Francisco de Pisa.....	54
57-58.—Tazón de la Iglesia de Santa Cecilia de Pisa.....	54
59.—Braserillo de la Iglesia de Santa Cecilia de Pisa.....	55
60.—Plato hondo de la Iglesia de Santa Cecilia de Pisa.....	55
61.—Braserillo de la Iglesia de Santa Cecilia de Pisa.....	55
62-63.—Platos de la Iglesia de San Martín de Pisa.....	59
64.—Fragmento de vasija decorada.....	61
65.—Fragmento de vasija decorada.....	63
65.—Fragmento de vasija decorada.....	66
67.—Baldosas de barro cocido.....	69
68.—La Virgen de la Leche, obra del Beato Nicolás Factor (Museo de Valencia).....	72
69.—Retrato del Beato Nicolás Factor, por Juan Zariñena (Descalzas Reales de Madrid).....	75
70.—Autógrafo de <i>Sarañena, 1587</i>	75
71-72.—Mascarilla del Beato Nicolás Factor (perfil y frente).....	77
73.—El Beato Nicolás Factor. Retrato por Juan Zariñena (Ayuntamiento de Valencia).....	79
74.—El Beato Nicolás Factor ante la Virgen de Atocha (Descalzas Reales de Madrid).....	81
75.—Escultura que representa al Beato Nicolás Factor (Descalzas Reales de Madrid).....	82
76.—Retrato del Dr. Jaime Ferruz, por Juan Ribalta.....	82
77.—Retrato del Dr. Juan Plaza, por Juan Ribalta.....	85
78.—Puerta de la casa del Excmo. Sr. Marqués de Valdecarzana.....	84
79.—Escudo del Marqués de Valdecarzana.....	84
80.—Escudo del Marqués de la Escala.....	84
81.—Escudo de la Cofradía de San Jayme de Escrivanos.....	84
82-85.—Escudos de la Casa Descals.....	85
84.—Puerta de la Casa del Bayle.....	86
85.—Escudo de la casa núm. 3 de la manzana 135.....	86
86.—Escudo de Felipe II.....	87
87.—Escudo de Felipe V y las armas de Valencia.....	89
88.—Escudo de.....	89
89.—Escudo de la Casa del Duque de Gandía.....	89
90.—Escudos de los Borjas y de la Cofradía de la Penitencia.....	90
91.—Escudo de los Mercedarios del Puig.....	90
92.—Moneda de plata con caracteres arábigos.....	90
93.—Escudo del Marqués de Nules.....	90
94.—Escudo del Marqués de Belchida.....	90
95.—Escudo de los Padres Benitos.....	91
96.—Escudo del Marqués de San Joseph.....	91
97.—Escudo de los Serberó.....	91
98.—Escudo de los Valeriola.....	92
99.—Lápida conmemorativa con el escudo de los Valeriola.....	95
100.—Escudo de la Cofradía del Gremio de Zapateros.....	95
101.—Portada de la casa núm. 15 de la manzana 158.....	94
102.—Escudo de los Reyes Católicos D. Fernando e Isabel.....	94
103.—Escudo del Rey D. Fernando VI.....	95
104.—Escudo de los Giner.....	95
105.—Escudo de la Casa Procura de «Ara Christi».....	95
106.—Escudo [imperfecto] de Valencia.....	96
107.—Vista general de la Exposición de Manuel Benedito en el Museo de Valencia.....	97
108.—Autorretrato de Manuel Benedito (<i>lámina</i>).....	98
109.—Retrato del maestro D. Joaquín Sorolla Bastida, por M. Benedito.....	99
110.—Retrato de mi hermana Teresa, por M. Benedito.....	99
111.—Retratos de las señoritas de Cárcer, por M. Benedito.....	100
112.—«Marieta», por M. Benedito.....	101
113.—La de los ojos de uva, por M. Benedito.....	102
114.—Pilar y Pinta (retratos), por M. Benedito.....	103
115.—La vuelta de la montería, por M. Benedito.....	104
116.—Estudio de Corzo, por M. Benedito.....	106
117.—Retrato de D. Julio Cebrián Mezquita.....	106
118.—Retrato de D. Luis Ferreres Soler.....	106

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 Martínez, 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 58 ilustraciones).—IV. «Castillos valencianos», Luis Tramoyeres Blasco. (Con 51 ilustraciones).—V. «La Colección sigilográfica del Archivo Catedral de Valencia», Antonio de la Torre. (Con 64 ilustraciones).—VI. «Un tríptico de Joanes en Sof 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 la 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 Ibañez».—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 15 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 veintiocho 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».

1923.—Número enero-diciembre.—I. «Sarcófagos de Fr. Pedro de Amer y de Fr. Raimundo Albert, en el Santuario de Nuestra Señora del Puig», Fr. Faustino D. Gazulla. (Con 8 ilustraciones).—II. «La verdadera partida de bautismo del Españolito y otros datos de familia», Gonzalo I. Viñes, Pbro. (Con 5 ilustraciones).—III. «Primitivas pinturas de la *Mare de Deu* o Santa Marfa, en Valencia», F. Almarche Vázquez. (Con 11 ilustraciones).—IV. «Valor de las artes plásticas en los estudios histórico-sociales», discurso, por el Excmo. e Ilmo. Sr. Dr. D. Rafael Pastor González.—V. «Discurso de contestación», por el Ilmo. Sr. D. José Sanchis Sivera.—VI. «El mosaico de la *Villa* hispano-romana del Pouaig, de Moncada, en el Museo Provincial de Valencia», Nicolás Primitivo Gómez Serrano. (Con 27 ilustraciones).—VII. «Gonzalo Salvá Simbor», G. Roger Vázquez. (Con una ilustración).—VIII. «Joaquín Sorolla Bastida». (Con 8 ilustraciones).—«Crónica Académica».

1924.—Número enero-diciembre.—I. «La escultura valenciana en la edad media». Notas para su historia, José Sanchis Sivera. (Con 18 ilustraciones).—II. «Cerámica de Paterna. *Els Socarrats*», F. Almarche Vázquez. (Con 25 ilustraciones).—III. «Noticias topográficas de la ciudad de Valencia». Según un manuscrito de Antonio Suárez. Siglo XVIII. F. Almarche Vázquez. (Con 11 ilustraciones).—IV. «La familia de Juan de Joanes», F. Almarche Vázquez.—V. «El Cerro de San Miguel de Liria, ¿solar de la gran Edeta?, Domingo Uriel. (Con 6 ilustraciones).—VI. «Necrología».—VII. «Crónica académica». (Con 8 ilustraciones).

1925.—Número enero-diciembre.—I. «Las piedras blasonadas del Museo y Academia de San Carlos», El Barón de San Petrillo (Con 15 ilustraciones). II. «Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media», José Sanchis Sivera (Con 15 ilustraciones).—III. «Noticias topográficas de la ciudad de Valencia». Según un manuscrito de Antonio Suárez. Siglo xviii. F. Almarche Vázquez (Con 15 ilustraciones).—IV. «Crónica académica».

CONSEJO DE REDACCION

ICMO. 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 VALENTIANO, de 1925, forma un volumen de 70 páginas, con 62 ilustraciones originales.

Precios: 10 pesetas en toda España; extranjero, 12.

Colecciones de los años 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924 y 1925, a 12 pesetas cada una.

ARCHIVO DE ARTE VALENTIANO 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.