

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXIII

1982

Número único



En portada: COLEGIO DE SAN PIO V (grabado antiguo)

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1982



VALENCIA

Archivo de Arte Balcánico

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

1983



I.S.B.N.: 84-600-3181-0

Depósito Legal: V-1674-1983

IMPRIME: J. Marí Montañana.

Horno de los Apóstoles, 3 - Tel. 331 23 04 - Valencia-1

# LA LONJA DE VALENCIA \*

## INTRODUCCIÓN

Hace tiempo iniciamos el estudio de la Lonja, considerando prioritario el problema de su escultura, que, caso extraño, dada su importancia, tampoco había merecido demasiada atención de los investigadores.

Los resultados los hemos publicado parcialmente y a sus conclusiones nos remitiremos cuando volvamos a hablar de ese tema.

Pero ahora se trata de iniciar un estudio conjunto, para lo cual vamos a analizar el edificio en su totalidad, comenzando por la génesis del mismo para terminar por los posibles valores simbólicos que comporta.

Como punto de arranque se ha consultado toda la bibliografía existente sobre el edificio, abundante bibliografía, aunque poco variada, ya que por regla general, y salvo excepciones, es repetitiva.

Después se ha pasado a los documentos guardados en los archivos, en especial el archivo del Ayuntamiento de Valencia, como depositario de la documentación antigua de la Casa de la Ciudad.

Sus diversas series, que se reseñan en las notas, son de una riqueza incalculable y constituyen el eje sobre el que fundamentalmente girará todo el trabajo; a este respecto parece increíble que no se haya profundizado en el mismo, siendo como es fuente de primera mano.

Tangencialmente, al socaire de otras investigaciones paralelas que efectuamos en el Archivo del Reino de Valencia, han ido surgiendo otras noticias documentales sobre la Lonja que completan algunas encontradas en otros lugares.

Se han abordado todos los problemas planteados intentando dar solución a cada uno de ellos y el resultado es el trabajo que presentamos, todavía posiblemente imperfecto y, por supuesto, inacabado, pues nos fijamos un límite anterior —1469— y otro posterior —1548— para acotar nuestra empresa y no hacerla desmesurada. Sin embargo, el tema es tan rico y se halla la Lonja tan vinculada a la vida de la ciudad, como parte capital de la misma, que, realmente, estudiar una viene a ser equivalente a estudiar otra y viceversa.

Por eso nos proponemos proseguir la investigación sobre nuestro edificio, aunque algunas etapas posteriores no sean tan brillantes como las que transcribiremos y, en ocasiones, ciertamente penosas para el mismo.

El análisis de la construcción nos ha permitido rehacer un mundo técnico prácticamente perdido, inserto, por medio de sus hombres, en una época: fin de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, de caracteres enormemente sugestivos.

Para los aspectos socioeconómicos, generales y particulares, remitimos a los especialistas de la materia y en dichas épocas, aunque no hemos creído prudente desaprovechar la información que el edificio nos daba en ese campo.

Es evidente, también, que la Lonja constituye en sí un universo singular y, al mismo tiempo, nace y crece en un período rico en toda clase de manifestaciones culturales que otros autores se han encargado de poner de manifiesto. Una visión de la Lonja en el espléndido marco cultural de la Valencia de los siglos xv y xvi constituiría algo enormemente sugeridor.

Por último, y como advertencia final de carácter práctico, decir que a cada serie de los fondos documentales del Archivo Municipal de Valencia les hemos atribuido unas siglas convencionales con objeto de evitar repeticiones innecesarias. Estas son:

- OLN: Libros de Obra de Lonja Nueva. Sig. i3: 1483 a 1521 y 1571 a 1575.
- LN: Libros de Lonja Nueva. Sig. e3: 1500 a 1555.
- MC: Manuals de Consells. Sig. A38 a A76: 1465 a 1548.
- NE: Notals de Jaume Eximeno. Sig. t14 a t21: 1482 a 1489.
- NG: Notals de Gaspar Eximeno. Sig. u1 a u6: 1489 a 1495.
- AV: Llibres de Avehinaments. Sig. b3-5 a b3-16: 1445 a 1534.

Igualmente hemos respetado la grafía que nos daba el documento con objeto de conservar las palabras tal y como fueron escritas, no variándolas, aun comprobando que muchas veces se trata de la misma persona —caso de los profesionales que trabajaron en la Lonja o proveedores— u objeto o situación. Creemos que aunque a veces puedan parecer errores en la transcripción documental no se trata de eso, sino de un deliberado propósito de mantener la lengua escrita tal y como fue empleada en cada momento en la construcción de la Lonja.

\* \* \*

La descripción y análisis pormenorizados de la Lonja ya están realizados. Igualmente la bibliografía, que no podemos acompañar dado el espacio normal de una revista, es rigurosamente formalista y en ella pueden, en consecuencia, encontrarse datos eruditos sobre posibles antecedentes de esta obra, dentro y fuera de la ciudad de Valencia, así como las conocidas ideas sobre los edificios mercantiles de los diversos territorios que formaban entonces la Corona de Aragón.

A esa bibliografía nos remitimos ya que sus análisis, evidentemente interesantes, no constituyen el objeto prioritario de nuestro trabajo.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Reduciendo las aportaciones al estudio de la Lonja a las de tres eruditos: TEIXIDOR, TORMO y ALMELA, que son punto de apoyo para todos los demás, tenemos estos datos:

- 1469. Los Jurados acuerdan levantar una nueva Lonja.
- 1482/19/ 3. La ciudad compra casas situadas en el futuro emplazamiento de la Lonja.
- /29/10. Nueva compra de casas. Dirigen la obra Pere Compte y Juan Ivorra, después apellidado Iborra.
- / 7/11. Primera piedra.

(\*) El presente trabajo fue leído por su autor en el acto público que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en conmemoración del quinto centenario de la construcción de la Lonja, el día 31 de mayo de 1982.

- 1498/19/13. Se acaban la Sala de Contrataciones y la Torre.
- / ? / ? Se comienza el pabellón del Consulado.
- 1506/27/ 7. Muere Pere Compte. Se sigue construyendo el Consulado.
1519. Construcción del huerto de la Lonja.
1531. Se construye una noria para regar el huerto.
1533. Se cubre el Consulado.
1548. Se construyen las ventanas del piso principal del Consulado y la galería alta con medallones.

\* \* \*

Teniendo presentes estos datos, que parecían inamovibles, continuamos pensando que las fuentes documentales debían ser manejadas, ya que podían corroborarnos lo ya dicho o proporcionarnos datos inéditos que pudieran hacer más rica la monografía sobre el edificio en sus aspectos técnicos, estéticos y socioeconómicos, también curiosamente inéditos estos últimos.

#### LA LONJA EN SUS DOCUMENTOS

Los documentos conservados sobre la Lonja nos permiten hacernos una idea casi completa de la construcción del edificio.

Aunque puede faltar algún documento y ciertamente importante, como es el de las habituales capitulaciones de la obra, podemos reconstruir, con ciertas lagunas suplidas por otras fuentes, el trabajo realizado. En estos momentos, como síntesis introductora, se presenta una panorámica general de la construcción.

Estructurada toda la documentación nos ha sido posible establecer una primera fase de trabajo, que vamos a llamar de *planificación*, que abarca de 1469 a 1481.

La segunda la denominaremos de *construcción*, y abarca de 1482 a 1548. Después de esta última fecha continúan ciertas obras, incluyendo las de mantenimiento, que por ahora no vamos a tomar en consideración.

Como hechos más importantes en la fase de *planificación* encontramos:

- El 23 de junio de 1469 el Consell General de la ciudad da poder a los Jurados para que se inicie la construcción de una Lonja nueva.
- En esa misma fecha se crea un impuesto especial para recaudar fondos con destino a dicha obra.
- El 9 de diciembre de 1480 se dictamina el lugar de emplazamiento del edificio.
- El 12 de enero de 1481 los pedrapiquers Pere Compte y Juan Yvarra, no Iborra como erróneamente se ha venido manteniendo, son nombrados maestros de la obra de la Lonja.

La etapa de la *construcción* viene enmarcada por la de la actividad de los sucesivos constructores y, a la vez, por las fases de realización del conjunto que ahora conocemos.

Una *primera fase* comprende:

- La preparación de los solares.
- Alzado de la Sala de Contratación y de la torre.

Abarca esta fase de 1482 a 1498 y en ella trabajan Compte e Yvarra.

La *segunda fase* comprende:

- Construcción de las dos primeras plantas del pabellón del Consulado.

Abarca esta fase de 1498 a 1506 y en ella la dirección corre a cargo de Pere Compte, solamente, por fallecimiento de Yvarra.

La *tercera fase* comprende:

- Construcción de la tercera planta del pabellón del Consulado.

Esta fase tiene lugar entre 1506 y 1533 y su constructor es Joan Corbera.

La *cuarta fase* es la de remate del edificio y de sus elementos complementarios, incluidos medallones, y se lleva a cabo entre 1533 y 1548. Intervienen Joan Corbera y Domingo de Urriaga, cuarto y último de los constructores de nuestro edificio.

#### PLANIFICACIÓN

El 23 de junio de 1469, vigilia de San Juan, reunido el Consell de la ciudad, los Jurados informan que la vieja Lonja "era molt ruïnosa" y que les parecía se debía edificar una nueva "que fos honor de la dita Ciutat", para cuya construcción proponían un impuesto sobre la mercadería. El Consell, habiendo deliberado sobre dicha proposición, acordó construir una nueva Lonja "a honor e decoració de la dita Ciutat", creando el impuesto solicitado y comprando algunas casas para poder contar con un solar amplio (1).

No obstante el primer impulso queda paralizado, por cuanto, casi un año más tarde, se ordena hacer algunas reparaciones en la cubierta de la Lonja vieja, por encontrarse prácticamente derruida (2).

Muy poco tiempo después tiene lugar otra reunión del Consell, en la que se insiste en "fer una bella e notable Lotja en la dita Ciutat" utilizando las cantidades recogidas de un dinero por libra en todas las transacciones comerciales, con la condición de que se emplearan en la construcción del edificio (3). Se nombra también clavario para recoger el impuesto a Anthoni Pellicer (4).

Diez años más tarde, estamos en 1480, todavía la actividad mercantil se realiza en la Lonja vieja, pero vuelve a plantearse la necesidad de contar con una Lonja nueva, asunto que se somete a la deliberación del Consell (5). La duda sobre si se arreglaba la Lonja vieja o se levantaba la nueva quedó zanjada tras la votación secreta, en la cual cuarenta y uno de los cuarenta y tres *consellers* se decidieron por "fer e fabricar en lo lloc on es edificada la casa de Mossen Pujades una Lotja molt bella magnífica e sumptuosa".

Hecha la correspondiente *crida* de la obra, en los lugares de la ciudad donde tradicionalmente se llevaba a cabo, fueron los Jurados a la casa de Mossén Pujades, cerca de la Lonja vieja, a donde se suponía que acudirían "fusters, obrers de vila y pedrapiquers", para enterarse de los detalles concernientes a la nueva obra; así sabemos que ocurrió y el Consell nos da la noticia (6).

(1) Vid. Documento número 1, serie A36, "Manuals de Consells y Establiments", 1465-71, Archivo Municipal de Valencia.

En adelante, como ya hemos dicho, los documentos citados existentes en ese archivo aparecerán con las siguientes siglas:

Manuals de Consells: MC.  
 Libros de Obra de Lonja Nueva: OLN.  
 Libros de Lonja Nueva: LN.  
 Notals de Jaume Eximeno: NE.  
 Notals de Gaspar Eximeno: NG.  
 Llibres de Avehinaments: AV.

Si se trata de documentos de otros fondos se especificará cada vez su procedencia.

(2) MC, A38, 1465-71, 27 marzo 1470.

(3) MC, A38, 1465-71, 17 mayo 1470.

(4) MC, A38, 1465-71, 4 junio 1470.

(5) MC, A42, 1480-82, 9 diciembre 1480.

(6) MC, A42, 1480-82, 2 enero 1481.

Unos días más tarde se reúnen los Jurados, Racional y Sindico, acordando elegir como constructores de la obra de la Lonja nueva a Pere Compte y a Joan Yvarra, en condiciones de plena igualdad, tanto para con ellos como para con sus cuadrillas, acuerdo que da pie a sugerentes hipótesis que trataremos de plantear en otra parte de nuestro trabajo (7).

#### CONSTRUCCIÓN

El 26 de octubre de 1482 es una fecha importante, casi podríamos decir que la fecha fundacional, ya que si, por un lado, el período de planificación resulta fundamental y, por otro, siempre resulta espectacular el día de la colocación de la primera piedra, la fecha que acabamos de transcribir participa de una y de otra circunstancia y de ambas de manera especial: es, a la vez, documental y operativa.

Resulta grato, como mínimo, volver a recordar las frases de aquellos hombres que estaban convencidos, y así se repite una y otra vez en los documentos, de que la Lonja sería el espejo en que se miraría la rica y culta Valencia del siglo xv y constituiría ejemplo vivo para los valencianos del futuro:

“en manera que la fábrica e obra de la dita Lotja corresponga a la nobleza de la dita Ciutat, en forma que als que principien la dita fabrica de Lotja reste honor e gloria en lo sdevenidor”.

Desde un punto de vista práctico se acordó comprar cuantas casas fueran necesarias, derribarlas y comenzar a edificar (8).

Ese mismo día, Francisco Martínez, alias Biulaygua, obrer de vila de la ciudad, va con su cuadrilla a la deshabitada casa de Mossén Pujades y procede al inventario de las cosas encontradas, decidiendo conservar algunas, como puertas y ventanas, por si fueran necesarias para otras obras en alguno de los edificios de la ciudad presentes o futuros (9).

Tres días más tarde (29 de octubre) se tasan doce casas situadas en el *carrer dels Arrocers* (10), junto al *Vall* del mercado y la casa de Mossén Pujades. Fueron convocados a tasarlas Pere Compte y Joan Yvarra, entre otros (11), con lo cual, una vez derribadas, quedaba un solar lo suficientemente amplio para edificar, como efectivamente así sucedió. El Consell retribuyó el trabajo de los tasadores (12).

El 5 de febrero de 1483 puede ser considerado como fecha de la segunda fundación de la Lonja o inicio real de la obra, y hay que tener en cuenta que se recuerda más tarde esa efemérides en una inscripción colocada en uno de los ángulos del edificio, rodeando al escudo de la ciudad (13).

Tiene lugar, efectivamente, en esa fecha la primera llegada de materiales: yeso, arena, así como madera y clavos para las cimbras de los arcos (14). Estos arcos servirían para, en principio, establecer sistemas de descarga de muros en todo el perímetro de la construcción, con los que se trataba de nivelar el terreno, con fuerte pendiente, desde la calle de la Lonja hacia la *Vall* o brazo del Turia, que en otro tiempo discurrió por la actual plaza del Mercado (15). También fueron llegando diversas partidas de instrumental para los distintos obreros asignados a los varios trabajos iniciales.

De la documentación conservada parece deducirse que la obra se comienza por el muro de contención situado frente a la Lonja vieja, que, según hipótesis que apuntamos, a juzgar por el plano del P. Tosca y diversos otros datos, estuvo colocada en parte de lo que es hoy plaza del Doctor Collado.

Conviene fijarse en los primeros materiales que han entrado en la obra porque éstos nos muestran aspectos técnicos de la construcción; efectivamente, las partidas de arena

y cal sirven para hacer argamasa, que, mezclada con piedras, servirá para rellenar las zanjas de los cimientos. Previamente se han forrado las zanjas con muros de ladrillo (16), revestimiento de la argamasa de claro origen romano.

Más tarde, cuando fueron enrasados los cimientos y levantada la mampostería, se hicieron dos muros paralelos de piedra, rellenándose el hueco con argamasa y grava o cascote, sistema habitualmente usado en la construcción gótica.

De los once hombres que trabajan el 10 de marzo de ese año se ha pasado a cuarenta y cinco en 15 de abril, lo cual da una idea del impulso transmitido a la obra, pues en 21 de ese mismo mes se hacen los cimientos de la última pared que quedaba, pudiendo levantar el muro y finalizarlo el día 30. Por último se comienzan los cimientos de los pilares, tanto de los semiembebidos en los muros laterales como de los exentos (17).

Al margen de la cuadrilla de Martínez, que se dedicaba a trabajos de albañilería, estaban las de Compte e Yvarra, cuadrillas de pedrapiquers, que tenían taller propio (18); cobraban su salario quincenalmente —los restantes obreros lo recibían semanalmente— y usaban, según consta en los asientos correspondientes, herramientas propias de su oficio: mazos, zapapicos y palancas, que se compran o se reparan (19), y que obedecen a tipos habituales, según conocemos por descripciones literarias o imágenes plásticas referidas a la tecnología medieval.

Un tema importante relacionado con el comienzo de la construcción de la Lonja es el de la piedra fundacional. Como sabemos documentalmente, la ciudad encarga al carpintero Pedro de Guistella una piedra en la que se esculpirán unas letras y habrá de colocarse “en lo cantó a la Lotja” (20). En esa piedra deberían constar los datos fundacionales. No sabemos en este momento dónde pudo colocarse la citada piedra y si llegó a colocarse, porque lo que

(7) MC, A42, 1480-82, 12 enero 1481.

(8) MC, A43, 1482-84, 26 octubre 1482.

(9) MC, A43, 1482-84, 26 octubre 1482.

(10) Calle situada en la plaza del Mercado, frente a la iglesia de San Juan. Vid. CARBONERES, M.: *Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia*, Valencia, 1873, pág. 32.

(11) MC, A43, 1482-84, 29 octubre 1482.

(12) MC, A43, 1482-84, 20 noviembre 1482.

(13) “La noble ciutat / ( ) de Valencia ab cor de acabar / la mia excellencia / me ha comenat / a cinch de febrer / del any ( ) corrent / se comta en ver, MCCCCLXXXIII.”

(14) Damos los nombres de los primeros proveedores de la Lonja como inicio de un avance de un estudio socioeconómico sobre el edificio y su construcción:

Areneros: Nadal Ferri, Benet Torres, Pere Dalmaguer y Joha Aragonés.

Carpintero: Stheve.

Ferretero: Francesch Martí.

Espartero: Pere Tarragó.

Yesero: Jaume Martínez.

(15) “Cinch liures de claus pera la cindria dels archs de la Vall.” OLN, i3-1, 1483, 10 marzo.

“Lo dit dia feu fahena fuster a la cindria dels archs.” (Ibidem.)

“Lo dit dia feu fahena en la dita cindria Stheve fuster.” (Ibidem. 11 de marzo.)

“El lecho propiamente de las aguas discurría próximo a la fachada izquierda de la Bolsería... y de la plaza del Mercado en las bocacalles de En Colom, Cajeros y Cordellats... dentro de la calle de Erçilla.” Vid. ESTEVE FERRIOL, J.: *Valencia, fundación romana*, Valencia, 1978, pág. 177.

(16) La primera compra de ladrillo tiene lugar el 19 de marzo de 1483.

“Lo dit dia rajola fonch lo següent den Joha Valls cinchentes rajoles a raho de trenta sous lo miller.” OLN, i3-1, 1483.

(17) OLN, i3-1, 1483, 2 mayo.

(18) “Hun any pera la porta dels pedrapiquers.” OLN, i3-1, 1483, 10 marzo.

(19) Citamos alguna partida de estas herramientas, cuyo uso es constante a juzgar por la frecuencia con que se rompen los mangos de madera y hay que cambiarlos:

“Lo dit dia... hun manech de maç.” OLN, i3-1, 1483, 7 abril.

“Paguí vint sous a Amet Gascó de Bunyol per huyt piquons a raho de dos sous e mig piquo.” OLN, i3-1, 1483, 17 marzo.

(20) MC, A43, 1482-84, 9 mayo 1483, f.º CX v.º

nos parece cierto es que la mentada piedra no tiene nada que ver con el conjunto escudo-inscripción situado en la esquina de las calles Lonja y Escalones de la Lonja. Este conjunto, como puede observarse a simple vista, fue situado cuando se habían alzado un buen número de hiladas de piedra, concretamente entre las hiladas nueve a once, por lo tanto no nos parece que tenga ese conjunto carácter de piedra fundacional.

Por desgracia han desaparecido los libros de obras correspondientes al segundo semestre de 1483, todo 1484 y 1485; por lo tanto la información sobre esas fechas, verdaderamente cruciales, es muy reducida, teniéndose que usar fuentes indirectas para enterarnos de lo que entonces ocurrió.

En general casi todas las noticias hacen tan sólo referencia a los salarios de Compte e Yvarra y a los de sus respectivas cuadrillas (21); pero afortunadamente la atenta lectura de los Manuals de Consells puede proporcionarnos datos reveladores. El más espectacular de esta etapa es el que pasamos a comentar con detalle dada su importancia.

El 17 de junio de 1483 celebra reunión el Consell, y entre otros asuntos se discutió el referente a los trabajos en la Lonja. Se hizo historia de que, según previsión hecha en 1469, se tenían que comprar y derribar todas las casas necesarias para construir el futuro edificio de la Lonja y que hasta la fecha sólo se habían derribado las del *carrer dels Arrocers*, lindantes con la *Vall*, por lo que era necesario derribar las casas situadas frente al mercado y realizar los cimientos de la obra nueva para que alcanzara en esa parte el nivel de lo ya construido. Los pedrapiqueers que trabajaban en la Lonja se encargarían:

“De la obra dels pilars e cantons de pedra... portals e finestres e en tot lo que de pedra e argamasa se ha de fer.” (22)

Nos encontramos, pues, con este documento ante el primero de los capítulos de la obra de la Lonja, tan denodadamente buscados por el P. Teixidor y que no se ofrecen en la forma habitual de capitulaciones, ya que Pere Compte no necesitaba de esa fórmula habitual de contrato por ser *mestre pedrapiquer* de la ciudad, junto a Francesch Baldomar y a *mestre* García de Toledo, según nos ha revelado el documento que contiene los capítulos del Gremio de Pedrapiqueers, que pronto daremos a conocer.

Por lo que respecta a Joan Yvarra, su propia nombradía y su contrato para la construcción de la Lonja, en pie de igualdad con Pere Compte, le eximían del mentado protocolo.

Hemos, por otra parte, llegado al convencimiento de que Compte e Yvarra, cuando se encargaron de la obra, presentaron un proyecto global, conforme a las directrices del Consell —un problema importantísimo es dilucidar qué miembro o miembros del Consell son los inspiradores de la obra— que tendrían que desarrollar conforme a las citadas directrices.

No hemos encontrado hasta la fecha acuerdos del Consell en los que se haga alusión a las restantes fachadas del edificio; es posible, aunque poco probable, que no los hubiera y los Jurados se dieran por satisfechos, dando el visto bueno a los dibujos presentados por Compte e Yvarra con acuerdos verbales sobre dichos puntos.

Concretándonos al tema de la fachada principal, que se levantaría en el espacio dejado por las casas derribadas frente a la vivienda de Mossén Francesch Barceló, se dice que:

“Sia fet de pedra picada ab artificios magisteri, lavorada ab les ymatges e maçoneries e fullatges en la mostra per los mestres divisada.”

El trabajo escultórico que debería aparecer en la puerta principal queda igualmente determinado con claridad, pues correspondería:

“A la istoria de la salutació de la gloriosa Verge María, Mare de Deu.”

Este asunto encaja perfectamente en el contexto o idea generadora que expusimos —y que resumiremos más adelante— en nuestra hipótesis de trabajo sobre la escultura en la Lonja de Valencia.

Parece que ya en octubre el maestro Francisco Martínez puede realizar un muro de contención en la zona de la *Vall*, donde después se levantaría la fachada principal (23), siendo ésta la última noticia, con excepción de los consabidos pagos a Compte e Yvarra, que poseemos hasta mayo de 1484.

En dicha fecha se paga al *mestre* Joan de Córdoba, “*mestre maior de les obres del Senyor Rei*”, una cantidad “en paga de les obres fahedores en la capilla de la Lotgia” (24), quizá el proyecto, quizá la obra completa de la capilla, cosa esta última poco factible de realizar en siete meses escasos; no cabe duda, no obstante, de que se trató de algo fundamental.

Ese mismo año fallece Biulaygua, eligiendo la ciudad como *mestre* mayor de todas las obras a Miquel Guillem, a quien habíamos visto sustituir en una ocasión al desaparecido maestro (25). Así llegamos a 1486.

El dos de enero de dicho año conocemos por fin los nombres de los componentes de las cuadrillas de pedrapiqueers de Pere Compte y Joan Yvarra. Merece la pena que los saquemos del anonimato en el que hasta hoy han permanecido, lo cual no parece extraño cuando uno de los constructores de la Lonja, Juan Yvarra, se había transformado en el inexistente Joan Iborra.

Los hombres de Pere Compte eran: Joan Martínez de Mintiliz, Pedro de Córdoba, Miquel Navarro, Joan del Puerto, Jacme de Deu, menor; Gabriel Janer y Joan Dahuro.

La “*companya*”, para decirlo con terminología de la época, de Joan Yvarra la formaban: Miquel Yvarra, Joan de Guivara, Pedro de Deva, Joan de Lisarsa y Joan de la Sacha, entre otros que luego detallaremos.

Junto a estas dos cuadrillas de trabajadores nos aparece una tercera, al frente de la cual se encuentra Alfonso de Leo, constituida por los siguientes individuos: Diego de Ubeda, Joancho Daspeitia, Pedro de la Serna, Domingo Daspeitia, Martín de Bilbao, Joan Trilles, Joanot Corbera, Gonzalvo de Limpies, Pedro de Gordoy, Joan Francés, Andrés Gascó, Domingo de Tolosa y Joan Pineda.

En el mes de febrero tiene preparadas Noffre Valls las puertas de madera para la capilla (26), que completa Pere Soler, ferroveller, con clavazón y adornos de hierro, según normas de su oficio (27).

Parece que lo que verdaderamente preocupa ahora es la capilla, cuya construcción está, al parecer, tan adelantada que puede levantar Noffre Valls un andamio para

(21) Pagos de salarios a Pere Compte y Joan Yvarra de 9 de junio de 1483 a diciembre de 1485.  
“Liber notulari Mer. Jacobi Eximeno.” NE, t15, 1483; t16, 1484; t17, 1485-86.

(22) MC, A43, 1482-84, 17 junio 1483, f.º CXXXX r.º

(23) NE, t15, 1483, 11 octubre.

(24) MC, A43, 1482-84, 18 mayo 1484.

(25) MC, A44, 1484-86, 29 octubre 1484.

(26) “A Noffre Valls, fuster, dos jornals que ha fet per fer les portes de posts a la capilla a raho de 4 sous lo dia.” OLN, i3-2, 1486, 11 febrero.

(27) “An Pere Soler, ferroveller, dos sous sis diners per preu de hun pany, forrellat e clau pera la porta de la capella.” OLN, i3-2, 1486, 16 febrero.

colocar el armazón metálico en el que se instalaría la vidriera de la ventana recayente a la plaza del Mercado (28).

El espacio arquitectónico de la capilla, por fin, se concluyó, y hecha la bóveda se pasó a pintar las claves y las figuras de los evangelistas situadas en la misma. Comprados los colores por la administración de la Lonja, se encarga de la pintura Martí Girbés, que acabó su trabajo el último día de marzo de ese año (29).

Al mismo tiempo se prepararon rejas para las dos ventanas de la capilla, la recayente al mercado y la interior o del huerto, hierros para la caja de la vidriera e hilo de alambre para ésta (30).

Mientras tanto se están haciendo las cimbras del portal principal (31) y los vidrieros *mestre* Arnau Moret y *mestre* Miquel Arnau preparan la vidriera que el *manyà* Joan de la Marchada sujeta mediante piezas de hierro forjado. Terminados estos preparativos tuvo lugar la colocación de las rejas de la capilla (32).

Continúa el trabajo durante los meses siguientes sin mayores alteraciones y sin percibirse un avance considerable hasta que el domingo 5 de noviembre se produce un hecho importantísimo: fallece el coautor de la Lonja, el *mestre pedrapiquer* Joan Yvarra (33).

Este hecho provoca de momento el que su cuadrilla deje de trabajar; sus hombres dejan de aparecer en las listas de jornales y se produce, en segundo lugar, una reestructuración de competencias: queda como maestro principal Pere Compte y es elegido sobrestante Joan Prats (34) y continúa Alfonso de Leo con los suyos. Desde el punto de vista económico se establece un jornal superior en un sueldo para Compte, permaneciendo invariable la cantidad que cobran los demás.

De nuevo vuelven a faltar los libros de obras, de tal manera que hasta 1491 no podemos seguir pormenorizadamente la marcha del trabajo. Tan sólo aparece alguna noticia aislada en los Notals de Jaume Eximeno, notario de la ciudad, que hace referencia a los proveedores de piedra, siempre de Godella (35).

Surgen, sin embargo, noticias aisladas que ayudan a enriquecer la nómina del personal que trabajó para la Lonja, como la que hace referencia por vez primera del carpintero Jacme Lombart, que sustituye a Noffre Valls y que llega a ser en su oficio el más eficaz colaborador de Compte. Entre sus habituales trabajos está el proporcionar escantillones y modelos de madera a los picapedreros, reproduciendo los dibujos que Compte realiza, probablemente en hojas de papel, según las referencias que tenemos (36).

Volviendo a tomar el tema de la capilla hay que decir que se había terminado, como hemos dicho, su construcción a falta del pavimento y algún otro detalle. El antiguo administrador de la Lonja, Pere Carruella, había comprado y hecho traer a Valencia, con objeto de que se realizara la pavimentación, varias cargas de piedra roja de Mallorca (37); sin embargo, no se colocaron inmediatamente las losas, aunque, por otros motivos, volverá a ser la capilla centro de atención de toda la obra.

Las ventanas de la fachada principal ya están terminadas en 1491, por cuanto Jacme Lombart hace las contraventanas de madera para aquéllas y Miquel Camarena las refuerza con clavos y alfilerones (38).

La obra, en general, en este año de 1492, se encuentra en el siguiente estado: la torre, terminada, y las cuatro paredes de la gran sala, con sus puertas y ventanas y columnas adosadas, también acabadas.

En noviembre de ese mismo año se inicia la construcción de los ocho pilares centrales, cuyo replanteo se hace sobre la amplia superficie que se ha dejado rodeando a cada una de las ocho cimentaciones (39).



Salón columnario de La Lonja de Valencia.  
(Foto Catalá.)

(28) "A VII de Març an Berthomeu Gisbert botiguer LX sous per preu de XXX lliures de fil de aram a raho de II sous per lliura per obra de fer la camisa de la vidriera de la capella de la Logia." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"An Noffre Valls fuster XXXX sous per lo bastiment hon deu star la camisa de aram per obrar de la vidriera de la capella." OLN, i3-2, 1486, 8-10 marzo.

(29) "A XV de març an Miquel Pérez droguer deu lliures, VII sous, VI diners per los colors de azdur, vermell, verd e altres coses per pintar les claus e evangelistes de la capella de la Logia." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A X de Març a Moss. Jacme Ortells prevere XXXVIII lliures per preu de cent pans dor per obra de daurar les claus e los evangelistes de la capella de la logia." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A Mre. Martí Girbés per previsions del pintar de les claus e evangelistes per animarlos deu lliures." OLN, i3-2, 1486, 11 marzo.

"A XXXI de Març an Martí Girbés pintor XXV lliures per lo magisteri de pintar les claus e los evangelistes e altres coses de la capella de la logia." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

(30) "A XVIII de març an Joan de la Marchada manya... LXXXIII arroves de ferro obrat... pera les rexes de la capella." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A XVII de abril an Berthomeu Gisbert botiguer LX sous per preu de XXX lliures de fil de aram a raho de II sous la lliura per la caxa o camisa de la vidriera de la capella de la Logia." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A XXII de abril an Berthomeu Gisbert botiguer CXX sous per preu de dos arroves de fil de aram a raho de LX la arrova per obra de la caps o camisa de la vidriera." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

(31) "A Noffre Valls fuster per hu jornal que ha fet pera les sindries del portal." OLN, i3-2, 1486, 15 abril.

(32) "A XIII de maig a Mre. Arnau Moret e a Mre. Miquel Arnau XIII lliures X sous axi per lo magisteri de fer la caps de la vidriera com per refinar les peces e per vidre affegit." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A XIII de maig an Joan de la Marchada manya LX lliures per III arroves de ferro obrat per obra de la vidriera per vigues per fer la caxa daquella." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

"A XIII de maig a Noffre Valls fuster LXVI sous per fusta e jornals per obra de cloure uns portells a les rexes de la capella." OLN, i3-2, 1486, 28 diciembre.

(33) "Diumenge a V de noembre morí Mre. Johan Yvarra." OLN, i3-2, 1486, 5 noviembre.

(34) "Dilluns a VI de noembre fonch elegit sobrestant En Prats." OLN, i3-2, 1486, 6 noviembre.

(35) Los proveedores habituales en esta etapa fueron: Joannes Albert, Didacus de Roha, Petrus Pérez y Bernardus Colom, todos de Godella. NE, t19, 1487, 24 marzo.

(36) NE, t19, 1487, 27 abril.

(37) MC, A45, 1487-90, 14 julio 1488.

(38) "A XII de febrer doni e pagui an Jacme Lombart fuster cent hu sous sis diners per preu de fusta e mans per fer unes portes a les finestres de la Lotja que ixen al Mercat."

"A XII de febrer doni e pagui an Miquel Camarena diuit sous huit diners per preu de XXXII lliures de claus e alfilerons pales portes de les finestres de la Lotja que ixen al Mercat." OLN, i3-3, 1491.

(39) "A Mre. Anthoni lo corder per les lençes per dar les tirades dels pilars de la Lotja." OLN, i3-4, 1492, 24 noviembre.

Compte, habiendo dibujado sobre hojas de papel distintos modelos para las piezas de las columnas, entregó éstos a los carpinteros para que hicieran los *molles* o encantillos, y éstos, a su vez, proporcionaron las piezas a los *pedrapiquers*, con las que realizaron las columnas. Este trabajo se repite una y otra vez a todo lo largo del proceso constructivo.

Realizados los sillares, se sujetaron los tendeles o *llenças* por medio de astas de lanza (40), mientras el carpintero Jacme Lombart, con cuatro esclavos (41), serró un cierto número de tablones, con los que, por medio de clavos y sogas de esparto (42), formó un encofrado; en dicho encofrado, rodeado de andamios y ayudados con una grúa, fueron situando los *manobres* cada uno de los sillares (43). Por último, puesto que ya se encontraba totalmente acabada la torre, se acondicionó la puerta de arranque de la escalera de caracol, vía de acceso a las plantas superiores de aquélla (44).

El año de 1496 va a ser decisivo para la terminación de los trabajos de pavimentación de la capilla, que, como dijimos, habían quedado paralizados a pesar de contar con el material a pie de obra.

Terminada la pavimentación se inicia la construcción del altar, colocado bajo la gran vidriera, para el que se emplea mármol de Carrara; también con el mismo material se realiza una pila de agua bendita (45).

Las columnas de la sala parecen, por estas fechas, haberse terminado, por lo que, acto seguido, se pasó a la construcción de las cimbras para los arcos. El acarreo de madera es incesante, tanto para la construcción de aquéllas como para el alzado de los andamios. Se registran igualmente partidas de cuerdas, clavos, pez, alquitrán, cal y piedra; está todo, pues, preparado para acometer la construcción de arcos y bóvedas.

Hay que hacer notar que junto a los ya tradicionales proveedores de piedra de Godella aparecen otros de la propia ciudad de Valencia, sin que los documentos especifiquen de qué cantera la extraen (46). Igualmente se ha preparado la clave de madera que ha realizado el imaginero alemán Juan de Kassel (47).

En ese mismo año de 1497 tiene lugar otro hecho importante: la tasación de unas casas adosadas a la Lonja (48), que, una vez derribadas, proporcionarían el oportuno solar para levantar en él la sala del Consolat de Mar.

En 1497 se ha avanzado tanto en la construcción de arcos y plementería de la sala de las columnas que el 3 de febrero de 1498 se puede hacer la cubierta plana sobre las bóvedas (49).

El Consell, vista la buena marcha de la obra, reconoce, en 18 de marzo de ese mismo año, los méritos de Pere Compte y acuerda nombrarle alcaide de la Lonja a partir del día de la terminación de los trabajos y durante el resto de sus días (50).

Pudiendo ya hacer faena bajo techado, se va a comenzar una empresa de la que sólo hoy conocemos su parte técnica gracias a los documentos conservados: la pintura de arcos y bóvedas del salón de las columnas. Sólo contemplando modelos medievales, tanto españoles como extranjeros, de recintos con techos pintados podemos imaginar el esplendor de las bóvedas de la Lonja, con sus colores vibrantes, sus oros y, sin lugar a dudas, con la plementería azul tachonada de estrellas doradas. Así verían las bóvedas los mercaderes valencianos del siglo xv, las gentes sencillas de la ciudad y los mercaderes forasteros que desde todos los lugares llegaban a Valencia.

El Consell encarga que realice los trabajos de pintura el maestro Martí Girbés, según el plan siguiente: de los quince tramos de que consta el salón debería pintar primero los nueve comprendidos entre la puerta del mercado

y las laterales; en una segunda fase, los restantes tramos. Los arcos irían pintados en rojo, azul y verde y los mismos colores se habrían de emplear en las nueve claves. Las bóvedas deberían dorarse, término que hemos interpretado —dada la cantidad de panes de oro adquiridos— como equivalente a pintar estrellas doradas, según la costumbre, sobre fondo azul. De todas maneras, si esta interpretación no fuera correcta aún resaltaría más la originalidad de nuestro edificio, su singularidad y su sentido cósmico. Hay que imaginar entonces el interior de la Lonja bañado en una luminosidad proveniente del reflejo sobre la bóveda del sol que a raudales penetraba por los ventanales, cubiertos por encerados y no por vidrieras como habíamos supuesto. El aspecto que ofrecería la bóveda del salón de columnas, en uno o en otro caso, cubierta de oro y de vivos colores o tachonada de estrellas, nos corrobora nuestra hipótesis de que se trataba de poner de manifiesto de que nos encontráramos, se encontraban los valencianos del siglo xv, en un espacio sagrado del comercio. Cobra así su exacta importancia la conocida y sabia frase:

“Casa famosa soy, en quince años construida, cómpatricsos, comprobad y ved qué bueno es el comercio que no lleva el fraude en la palabra, que jura al prójimo y no le falta, que no da su dinero con usura. El mercader que así haga rebotará de riquezas y después gozará de la vida eterna.”

Que estamos ante un espacio sagrado del comercio lo corrobora la misma terminología empleada en el contrato con Girbés y en los pagos que, escalonadamente, se le hacen (51).

(40) “A Pedro de Vergara llançer per quatre astes de llançes per atar les tirades dels pilars.” OLN, i3-5, 1494-5, 4 octubre 1494.

(41) “Den Jacme Lombart dos serres quatre catius un jorn.” OLN, i3-5, 1494-5, 21 octubre 1494.

(42) “A Pasqual Julia dos dotzens de trenvelles despart pera afaxar los pilars.” OLN, i3-5, 1494-5, 31 octubre 1494.

(43) “A Ffransi Abri mercader CCCCLXXXIII sous e son per cinch carregues e hun sisse per faxar los pilars de la Logia.” OLN, i3-5, 1494-5, 8 noviembre 1494.

(44) “A Benet Bertran ferroveller per hun ferrollat ab pany e ab la clau per a la porta baix del caraguol.” OLN, i3-5, 1494-5, 6 diciembre 1494.

(45) MC, A49, 1497-98, 15 noviembre 1497. OLN, i3-6, 1496-97, 18 noviembre 1497.

(46) “A Pere de Ribesaltes tallapedra de Valencia deset lliures dotze sous preu de XXXII carrecs de pedra a raho de XI sous carrec.” OLN, i3-6, 1496-97, 27 mayo 1497.

“A Martí de Buenpuesta tallapedra de Valencia XXX lliures XVI sous preu de VI carrecs de pedra a raho de XI sous carrec.” OLN, i3-6, 1496-97, 29 julio 1497.

“A Pedro de Vilanova tallapedra de Valencia XVIII lliures XIII sous preu de XXXIII carrecs de pedra a 11 sous carrec.” OLN, i3-6, 1496-97, 12 agosto 1497.

“A Pere de Ribesaltes tallapedra XXVI lliures XXVIII sous preu de XXXXVIII carrecs de pedra.” OLN, i3-6, 1496-97, 12 agosto 1497.

“A Pedro de Alcanyis tallapedra de Valencia XXII lliures rreu de XXXX carrecs de pedra a raho de XI sous carrec.” OLN, i3-6, 1496-97, 26 agosto 1497.

(47) “A Joan de Cassell alamany sis lliures sis sols preu de fer una clau de fusta per obres de la fabrica de la Lonja.” OLN, i3-6, 1496-97, 31 diciembre 1946.

(48) MC, A49, 1497-98, 11 agosto 1497.

(49) “A Anthoni Celma per dos molles per fer los taulells per a paymentar la cuberta sobolta de la Lonja sis sous.” OLN, i3-7, 1498, 3 febrero.

(50) MC, A49, 1497-98, 18 marzo 1498.

(51) “A Martí Girbés pintor cent ducats dor dits cent setanta cinch lliures e son per pintar e daurar la primera navada la qual navada hahá nou claus e fer les faxes en la dita arcada o navada segons en la obligació per ell feta a XXI de maig passat e ay apoca dits dia e any a dos de Juny.” OLN, i3-7, 1498, 2 junio.

“A Martí Girbés pintor cent ducats dor e son per pintar la segona capella de la primera arcada segons consta per la obligació per ell feta e ay apoca a quatre de juliol any MCCCCLXXXVIII.” OLN, i3-7, 1498, 7 julio.

“A Martí Girbés pintor cent ducats e son per pintar la tercera capella de la primera navada e fer les faxes segons la obligació per ell feta e ay apoca a XVIII de juliol any MCCCCLXXXVIII.” OLN, i3-7, 1498, 21 julio.

“A Martí Girbés pintor cent ducats e son per pintar e daurar la primera capella de la segona arcada e fer les faxes segons consta

La obra, que se inicia el 2 de junio, se acaba en marzo del año siguiente. Costó 1.500 ducados, o su equivalente de 378.000 *diners*, ello da idea de la riqueza de la misma (52).

Sigue su ritmo la labor del tejado mientras que ya se piensa en el pavimento de la sala de las columnas, para lo cual hace Pere Compte el proyecto y se encarga a Matheu de Miquel, natural de Pisa, que traiga de Italia las piezas de mármol, siendo fiador del pisano el mercader florentino residente en Valencia Bernardo Sabata (53).

El trabajo, comenzado en el mes de diciembre de 1498, terminó casi dos años después, y por él fue pagada la cantidad de 1.654 libras.

Mientras tanto, el 11 de agosto de 1498 se había comenzado a abrir las zanjas para los cimientos del pabellón del Consulado (54) y Jacme Catalá ponía a nivel, adecuándolo, el *carrer de Enyego* (55).

La obra de la sala del Consulado abarca los años 1500 a 1503, llegándose hasta la cubierta de la misma. Sobre dibujos de Pere Compte, el maestro Miquel Johan hace los moldes para la labor de cantería de molduras y perfiles de las ventanas de esta sala baja (56), que pronto alcanza la altura suficiente para poderse acceder a su cubierta usando la escalera exterior que se construye en el patio (57), al margen de los andamios que por los tres lados se han construido para ir alzando las paredes.

El año 1506 va a finalizar la segunda fase de la construcción de la Lonja, pues fallece Pere Compte, y se va a encargar de los trabajos un nuevo maestro. Compte recibe el 30 de enero de dicho año su última paga como alcaide de la Lonja (58), y el 24 de julio, la correspondiente a ese día como *mestre pedrapiquer*; debió fallecer el sábado 25 o domingo 26 de ese mismo mes, por cuanto el lunes 27 se hace cargo de la obra *mestre Johan Corbera* (59).

La obra del Consulado se había recomenzado un mes antes del fallecimiento de Compte, por acuerdo en firme del Consell, en el que, además de mandar cerrar una de las puertas de la sala de las columnas (60), ordenaba retirar de su trabajo a los *pedrapiquers* que enlosaban el "Carrer Nou de la Lotja" —calle de los Escalones de la Lonja— para que se emplearan en aquel nuevo cometido (61).

Con Johan Corbera comienza, como hemos dicho, la tercera fase en la construcción de la Lonja, fase que finalizará en 1533.

Inicia, pues, Corbera, con su cuadrilla de *pedrapiquers*, el trabajo en los apenas iniciados muros de la sala sobre el Consulado; la labor escultórica corre a cargo de Johan de Kassel, a quien conocemos por otras obras en la sala de las columnas (62).

ab obligació per ell feta e ay apoca a XXI de agost any MCCCLXXXVIII." OLN, i3-7, 1498, 25 agosto.

"A Martí Girbés pintor doscents ducats dits doscents deu lliures e son per la segona e tercera capella de la segona arcada per pintar e daurar aquelles." OLN, i3-7, 1498, 6 octubre.

"A Martí Girbés pintor cent cinquanta ducats e son per la primera capella e per la meytat de la segona capella de la tercera navada de en mig segons consta en la obligació per ell feta." OLN, i3-7, 1498, 27 octubre.

"A Martí Girbés pintor cent sis ducats e son per part del pintar la bolta de la Lotgia nova." OLN, i3-7, 1498, 31 diciembre.

"A Gaspar Girbés ciudadá procurador de Martí Girbés cent ducats e son per part de la pintura de la fábrica de la Lotgia nova." OLN, i3-8, 1499, 19 enero.

"A Gaspar Girbés, procurador de son pare cent ducats dits dos milia cent e son per part de la pintura de la fábrica de la Lotgia nova." OLN, i3-8, 1499, 23 febrero.

"A Gaspar Girbés mercader axi co a procurador de son pare mil cinquanta sous e son en paga rata e solució del que te haver de la pintura de la fábrica de la Lotgia nova." OLN, i3-8, 1499, 23 marzo.

"A Na Ysabel Despuig muller de Moss. Bonafonat Berenguer [fallecido] cavaller co asudriu e curadriu de ses filles com accionaria de Martí Girbés pintor trecentos noranta quatre ducats dits huyt milia docents setanta quatre sous e son en paga e solució a compliment de paga de la pintura de la Lotgia." OLN, i3-8, 1499, 18 mayo.

(52) Como quiera que estas cantidades se dan en unas monedas desaparecidas, ofrecemos, como un adelanto informativo de otro trabajo próximo, unos datos de precios y salarios en el mercado valenciano de entonces. Los salarios se entienden referidos a obras en la Lonja. Los precios están tomados de HAMILTON: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Ariel, Barcelona, 1975, y los salarios de los libros de obras de la Lonja. Para el salario de Martí Girbés se ha tomado la unidad de trabajo que fue cada uno de los quince tramos a cien ducados de oro tramo o su equivalente: 25.200 *diners*. (Una libra igual a 20 sous; un sou igual a 12 *diners*.)

CUADRO 1  
PRECIOS (EN DINERS)

Producto	Medida	Equivalencia	Años		
			1505	1525	1550
Aceite	Arroba	11'93 litros	118'6	118'1	204'8
Vino	Cántaro	32 cuartillos	13'3	17'8	25'4
Cabrito	Unidad		52'0	78'0	
Carnero	Libra	48 cuartas	13'0	15'7	18'8
Gallina	Unidad		26'2	27'0	36'7
Pescado (fresco)	10 libras		39'9	53'1	58'9
Sardinas	10 docenas		26'9	120'0	43'8
Huevos	Docena		8'0	14'4	12'3
Arroz	Carga	12 arrobas	633'3	591'0	731'3
Sal	Cahíz	192 cuarterones	96'0	95'3	96'0
Azúcar	Libra		13'0	21'0	
Trigo	Cahíz	192 cuarterones	561'5	466'5	734'5
Carbón	Sarria	Saco		103'9	
Leña	Quintal	120 libras	13'8	19'2	18'4

CUADRO 2  
SALARIOS (EN DINERS)

Empleo	Diario	Mensual	
		Promedio de 22'5 días	
Pedrapiquer (maestro) ... ..	60	1.350'0	
Pedrapiquer (obrero) ... ..	36	810'0	
Obrer de Vila (maestro) ... ..	48	1.080'0	
Obrer de Vila (oficial) ... ..	36	810'0	
Manobre (albañil 1.º) ... ..	30	675'0	
Manobre (albañil 2.º) ... ..	24	540'0	
Arener ... ..	36	810'0	

CUADRO 3  
PRESUPUESTO MEDIO DIARIO DE UNA FAMILIA (EN DINERS)  
(Sólo comida)

Producto	Medida	Equivalencia	Años		
			1505	1505 (por u. de med.)	1982 (Ptas.)
Aceite	Arroba	11'93 litros	118'6	9'9 litro	184 (aprox.)
Vino	Cántaro	32 cuartillos	13'3	0'4 cuartillo	18 (aprox.)
Sardina	10 doc.		26'9	2'6 docena	48 (aprox.)
Trigo	Cahíz	192 cuarterones	561'5	2'9 cuartillo	165 (aprox.)
Huevos	Docena		8'0	8'0 docena	80 (aprox.)
TOTALES ... ..			23'8 diners		495 pesetas

(53) MC, A49, 1497-98, 3 octubre 1498.

(54) "A Jacme Catalá CCC sous e son per hun stall de traure la terra dels fonaments de les sales e cambres de la Lotgia nova e ay apoca dits dia e any." OLN, i3-8, 1498, 11 agosto.

(55) "A Jacme Catalá mercader XXXXV sous e son per un stall fet per aplanar e abaxar lo carrer de Enyego la part que toca a la Lotgia e tirar terra a la rambla." OLN, i3-8, 1499, 30 marzo.

(56) "A Mre. Miquel Johan fuster CX sous ço es per dos bancs ab sos senyals reynals e XXXX sous per lo bastiment dels encerats e X sous per fer les molles pa les pedres." LN, e3-13, 1500, 14 marzo.

"A Miquel Johan per una fulla de millorja pa a fer les molles de les finestres de la Sala V sous." OLN, i3-11, 1503, 28 enero.

(57) "Per loguer dels piquons per aparedar la scala de la Longa." OLN, i3-11, 1503, 8 mayo.

"A Miquel Joan fuster X sous per dos quartons grossos VIII sous per a les cindries de la scala de la Longa." OLN, i3-11, 1503, 9 septiembre.

"An Joan III sous per hun quartó gros per a la cindria de la scalla del Consolat." OLN, i3-11, 1503, 30 septiembre.

(58) MC, A52, 1505-6, 30 enero 1506.

(59) "Dilluns a XXVII de Joliol any mil cinchents y sis entra en possessio de Mre. de la Lonja Mre. Johan Corbera per mort de Mre. Pere Comte." LN, e3-18, 1506-7, 27 julio 1506.

(60) "Que lo portal de la Lotgia nova que sta en lo carrer davant les cases den Miquel Alcanyis e den Joan Enyego sia tanquat." MC, A52, 1505-6, 11 mayo 1506.

(61) MC, A52, 1505-6, 16 junio 1506.

(62) Kassel trabajó del 4 al 14 de agosto y suyas deben ser las figuras de las ménsulas de las ventanas, ya que el molduraje se hizo por moldes entregados por Miquel Johan. LN, e3-18, 1506-7, 3 agosto 1506. LN, e3-18, 1506-7, 30 enero 1507.



Por fin, en julio de 1510, ordena el Consell que, acabada la obra de la sala, se continúe la Lonja (63), haciéndose la tercera planta o porche, en la cual se nos ofrece una de las más ricas decoraciones escultóricas de la Lonja (64).

En la tercera planta se trabaja de 1511 a 1516, siendo el proyecto de Johan Corbera, que, a la vez, realizaba la obra arquitectónica de la capilla de la sala de la Casa de la Ciudad, obra en la cual también intervendría uno de los escultores de estos porches de la Lonja: el maestro Jaume Vicent.

La tercera planta de la Lonja enlaza, como ya es conocido, con la planta inferior por medio de una serie rítmica de escudos de la ciudad, a los que siguen ventanas de arco conopial, separadas por gruesos baquetones. Por encima de ellas corre un trenzado vegetal que brota de las fauces de animales fantásticos. El remate lo constituyen los célebres y enigmáticos medallones sobre los cuales se alzan los merlones, acabados en estilizadas coronas.

Otro grupo de *pedrapiquers* de la cuadrilla de Corbera completaban, en su parte baja, la fachada principal de la Lonja levantando los escalones del *carrer Nou*, enfrentados al mercado; igualmente intervienen en la realización de un banco de piedra que desde el *carrer Nou* llegaba hasta el *carrer de Cordellats* (65).

Sabemos que Corbera realizó bastantes dibujos de perfiles y molduras, los cuales fueron entregados a Miquel Johan para que extrajera los moldes o encantillones y con ellos trabajaran los restantes *pedrapiquers*. El también carpintero Johan Moso recibe cierta cantidad de dinero por realizar moldes para "les corondes" (66).

Miquel Johan sigue entregando moldes a los *pedrapiquers* (67), al tiempo que nos llegan las primeras noticias de los hasta hoy desconocidos escultores de las molduras, elementos vegetales, gárgolas y escudos. Se trata de los maestros Jaume Vicent, Miquel Penyarada y un denominado *mestre* Gabriel. Junto a éstos nos aparecen Pere lo mallorquí Johan Despanya, Martí Vamunt, Alonso García y Johan Catalá, todos hispánicos, y los al parecer extranjeros Steve Lohant, Ysacs Floret y Johan Caron.

La labor de estos escultores está comprendida entre los años 1514 y 1516, sin notables interrupciones, pues a comienzos de 1517 debían tener terminada toda su obra, que permanece en el taller, a pie de obra, sin montar, pues en 1518 dan comienzo los trabajos en el célebre huerto de la Lonja, de cuyas vicisitudes nos ocuparemos después.

En ese mismo año de 1515 se saca a pública subasta el trabajo de pavimentación que faltaba en el *carrer Nou* (68), mientras que, necesitada la cubierta de la sala de las columnas de una nueva reparación, encarga el Consell a Johan Corbera que se ocupe de nuevo de la Lonja, y para este menester recibe Corbera la colaboración de los también *pedrapiquers* Johan de Maganya y Joan de Alaquant (69). Se prepara, por los *fusters* habituales, un gran andamio para el arreglo de la citada cubierta (70).

Parece que las roturas del tejado, dejando entrar las aguas de lluvia, habían deteriorado en determinados lugares la bóveda y las pinturas a las que nos hemos referido. Por eso en dicho año de 1516 se ordenó volver a pintar el primer paño de la bóveda de dicha sala de las columnas, trabajando en este cometido los pintores *mestre* Johan Martí y sus ayudantes, también pintores; Johan Martí, menor; Pere Serra y Joha Bru (71).

Conocemos la relación de materiales empleados, que no difiere de la que nos dio a conocer el administrador de la obra cuando se pintaron las bóvedas por primera vez: "oli linós, azul, verdet, rochieler, blanquet" (72); inclusive volvió a usarse el pan de oro para la plementería (73).

Conforme avanzan los trabajos de pintura son necesarios más pintores (74), y también hay trabajo para los ima-

gineros, que se han de ocupar de arreglar las claves estropeadas (75).

Al primitivo proyecto de reparación de la pintura se añade un suplemento, no calculado en principio, ordenado por el Consell, que decide dorar todos los arcos de la sala (76), así como pintar los medallones o claves de los arcos (77) una vez finalizado el trabajo de los escultores.

Sin embargo, la obra del porche, al que ya se han subido piedras labradas, vuelve a quedar casi paralizada con la llegada del nuevo año, en el que se decide por el Consell adecentar el sótano del Consulado para utilizarlo, quizá, como almacén, construyendo en su interior un banco adosado a la pared.

Finalizando el año, ya en el mes de noviembre, el Consell ordena la construcción de un huerto en el mismo lugar del actual patio, conocido como de los naranjos (78).

Empezadas a derribar las tapias que provisionalmente impedían el acceso a la sala de las columnas por la actual puerta del patio, se comienza a extender y aplanar la tierra. De esta actividad se ocupan los *manobres* durante unos días.

Se encarga a los *traginers* Joan y Ramón trasladen una partida de naranjos y mirtos que se han comprado para el huerto de la Lonja (79), y mientras tanto se construye una balsa para el riego (80); esta balsa se llenaría con el agua del pozo que había en la Lonja, pozo que estaba suministrando agua para toda la obra.

Al cabo de cierto tiempo este sistema de riego, utilizando el agua de la balsa, se consideró inadecuado e insuficiente, razón por la cual se acordó, en la sesión correspondiente del Consell, construir una acequia que tomaría sus aguas de la de Favara. Igualmente se pensó en construir una fuente en medio del huerto y un abrevadero en la plaza del Mercado (81). Los capítulos correspondientes para

(63) MC, A54, 1508-11, 3 julio 1510.

(64) "... Proveheixen que sia cuberta la Longa nova de la dita Ciutat y lo Consolat de teula y fusta e tot lo que sera necessari per a les dits cubertes e porchens axi de pedra com de tot." MC, A54, 1508-11, 7 febrero 1511. MC, A55, 1511-14, 19 septiembre 1511.

(65) MC, A55, 1511-14, 22 noviembre 1511.

(66) "An Johan Moso per dos corondes VI sous." LN, e3-24, 1512-13, 24 diciembre 1512.

(67) OLN, i3-17, 1513-15, 21 enero 1514.

(68) "A Pere Artus trompeta deu sous per los treballs que aquell a sostengut en subastar lo pahiment ques fa en lo carrer de la lonja nova." LN, e3-26, 1514-15, 26 mayo 1515.

(69) LN, e3-27, 1515-16, 6 diciembre 1515.

(70) OLN, i3-18, 1515-16, 30 enero 1516.

(71) OLN, i3-18, 1515-16, 26 enero 1516.

(72) "Dos sous per dos lliures de oli linós. Dotze sous per huna lliura de azul. Sis sous per huna lliura de verdet. Deu sous per quatre onses de rochieler. Tres sous per huna lliura de ayguardent. Dotze sous per huna lliura de sisa de oli. Per dos sous de carbó. Una lliura de color negre dos sous. Huyt diners per huna lliura de blanquet. Deu diners per dos lliures de caneles." OLN, i3-18, 1515-16, 26 enero 1516.

(73) "A Anthoni Ribessaltes batifulla dotze lliures deu sous per raho de mil y doscents pams dor a raho de deu ducats lo miller per obres de les boltes de la cuberta de la Lonja nova." OLN, i3-18, 1515-16, 16 febrero 1516.

(74) En el mes de marzo trabajan los siguientes: Mrs. Joan Martí, Joan Martí menor, Pere Serra, Joan Ruban, Joan Portugués, Miquel Sans, Joan Torret, Noffre Benet, Diego Sanchis, Joan Molas, Lazer Nadal. LN, e3-27, 1515-16, 1 marzo 1516.

(75) Trabajaron: Martí Vamunt, Alonso García y Joan Caron. LN, e3-27, 1515-16, 11, 15, 18, 21, 27 y 29 de febrero; 3, 10, 26 y 29 de marzo 1516.

(76) "A Anthoni Ribessaltes batifulla XIII lliures XVIII sous III diners per raho de ler. CCCCXXV pams dor a raho de hun ducat lo cent per obres de daurar la volta dels archs de la Lonja nova." OLN, i3-19, 1516-21, 5 julio 1516.

(77) "A Mrs. Corbera VIII lliures per colors per obres de les medallcs de dita Lontja." LN, e3-27, 1515-16, 8 marzo 1516.

(78) "Dit dia per provisió feta per los Mag. Jurats proveheixen quen faça lort de la Lonja y ques derroquen les parets del pati." OLN, i3-19, 1516-21, 17 noviembre 1518.

(79) OLN, i3-19, 1516-21, 12 marzo 1519.

(80) "An Joan lo traginer per lo portar delles murteres... quatre sous... A Ramón lo traginer VII sous sis diners per lo portar dels tarongers." OLN, i3-19, 1516-21, 16 abril 1519.

(81) MC, A58, 1518-20, 3 abril 1519.



los trabajos de dicha traída de aguas fueron firmados por los Jurados, de una parte, y por la otra, por "Eximeno Carnicer, crestia, e Ebrahim Almila, moro, vehíns de la vila de Paterna" (82).

A juzgar por la documentación conservada parece ser que la primera plantación de naranjos y arrayanes o mirtos se secó, si no totalmente al menos en parte, ya que en enero de 1520 paga el administrador de la Lonja nuevos plantones (83), comprados en un "ort de taronger del camí de Morvedre" (84) —de naranjos, por supuesto—; de arrayanes, adquiridos en el huerto del Convento del Carmen (85), y de limoneros (86).

\* \* \*

Es muy probable que, aunque no nos consta documentalmente, existiera en la capilla de la Lonja una pintura sobre tabla situada encima de la mesa del altar; no tenemos constancia de ello, aunque pueda ser debido a que la cita se encontrara en alguno de los documentos desaparecidos.

Resulta especialmente importante ofrecer ahora la noticia del primer retablo documentado que conocemos, hecho para dicha capilla, aunque, desgraciadamente, no sabemos quiénes fueron el escultor y el pintor que lo realizaron ni tampoco el inspirador de los temas de dicho retablo, aunque cabe sospechar que se tratara de alguno de los Jurados de aquel año, cuya cultura humanista habría que investigar para conocer mejor la de ese núcleo definido de la sociedad valenciana del Renacimiento sobre la cual tantos tópicos corren todavía (87).

Es en 1529 cuando emanan del Consell dos acuerdos importantísimos: rematar el porche, encima del Consulado, y construir una cenia o noria para llevar más agua al huerto de la Lonja (88).

Aunque pueda parecer ahora un tema tangencial al de la estricta construcción de la Lonja, el de los trabajos en el huerto o jardín no lo era para los Jurados de entonces, ya que, con gran acierto, consideraban toda la obra en su conjunto, pues, a su juicio, lo arquitectónico y lo vegetal se complementaban; por ello:

"Considerant que lo Ort de la Lonja sta molt sech e derruhit per causa de no tenir aygua per a regar, lo que redunda en gran carrech e vergonya de la dita ciutat per esser la dita Lonja tan bella com es y cosa tan senyalada y tan principal y tant ennobleix la dita ciutat",

se precisaba hacer una noria o cenia que llevase agua al citado huerto y en él se construyese además una fuente.

Por ello acuerdan los jurados comprar una casa, propiedad de Antoni Aliaga, mercader, situada a espaldas de la del notario Pere Lobet, cuya vivienda estaba en la calle de la Lonja. La casa de Aliaga se encontraba, pues, en la que todavía hoy se llama de la Cenia; en dicha casa se construiría la noria, y para llevar al huerto el agua tendría que realizarse una conducción por debajo de la casa de Lobet; los Jurados, en razón de las molestias que la obra le podía causar al citado notario, le encargan del funcionamiento de la noria, pagándole la ciudad los gastos de mantenimiento del animal que movía aquélla y un salario fijo por la continua puesta a punto del aparato de elevar agua, lo cual llevaba implícito que de dicho mantenimiento se encargara un individuo (89).

No vamos a extendernos en todos y cada uno de los pormenores de construcción de dicha noria, aunque poseemos los datos completos; sin embargo, es preciso apuntar el intento de embellecer el depósito de agua del huerto, para lo cual se manda construir un estanque octogonal

"de pedra blanca e blava"

donde caiga el agua de la fuente, levantándose también el brocal del pozo,

"lo qual sta tot ras en perill caurey algunes criatures." (90)

Más tarde se levanta en el centro de aquel estanque octogonal una hermosa fuente renacentista de bronce, bella muestra de lo que denominaremos a partir de ahora el perdido Renacimiento valenciano.

Respecto a la obra del porche hay que decir que el 8 de abril de 1533, *mestre* Vicent de Oliva, *mestre* Pere Capdevila y *mestre* Jaume Vicent, *entalladors*, dan comienzo, quizá sobre dibujos de Johan Corbera, a los medallones con los que se remataba la obra del Consulado. El antecedente de estas figuras podría encontrarse en las tallas de reyes que el mismo Jaume Vicent hace, por encargo de los Jurados, el 26 de mayo de 1525 para la sala del Consell.

El 13 de abril se añaden al grupo inicial de entalladores: Bernat Nadal, Loreng Blay y Diego González (91), cuya labor se continúa aun después de la desaparición de Corbera. Más tarde aparece Anthoni Lloret y el trabajo se da por acabado el 10 de noviembre de 1534.

Los medallones son cuarenta y corresponden dieciséis a cada lado mayor y ocho al menor. En los situados sobre la fachada recayente al mercado alternan figuras de guerrero con las de mujer, y las coronas que rodean a los bustos enfrentados están formadas por hojas entrelazadas con bandas.

Los ocho medallones colocados en la calle de Cordellats son también bustos de hombre y mujer, aunque los dos más cercanos al patio puedan parecer hombres. Las coronas son similares a las anteriores.

Los situados en la fachada del patio son efigies de guerreros, príncipes o reyes, y las coronas son más ricas y variadas que todas las precedentes, lo que también ocurre con la labra de las cabezas, tratadas como finos y delicados bajorrelieves, contrastando con la tosquedad del trabajo de los medallones situados en la plaza del Mercado y la flojedad y tibieza de volúmenes de los de la calle de Cordellats.

Si hubiera que adjudicar estos medallones a los entalladores que trabajaban en 1533 habría que pensar en *mestre* Jaume Vicent para los medallones del patio, en razón de su reiteración en estos temas; recuérdese la obra de la capilla de la sala de la ciudad y la serie icónica para la misma (92).

En los de la calle de Cordellats se observa una misma mano, aunque no podamos determinar a qué escultor pertenecen; desde luego parece distinto al que realizó los de la plaza del Mercado.

La última vez que aparece trabajando Johan Corbera, junto a Guillem de Rey, Johan Pérez y Gabriel Argentat,

(82) MC, A58, 1518-20, 27 abril 1519.

(83) OLN, i3-19, 1516-21, 1 enero 1520.

(84) "An Soler del camí de Morvedre deu sous e mig per cinch tarongers. An Puig hun real per dos tarongers per mudardos." OLN, i3-19, 1516-21, 28 enero 1520.

(85) "A frare Miquel Scrivá del Carme set lliures sis sous tres diners per preu de CLXXXV murteres per al ort de la Lonja." OLN, i3-19, 1516-21, 8 febrero 1520.

(86) "Per reguar e posar quatre limoners. Pagui XVIII sous per tres limoneros per al ort de la Lonja." OLN, i3-19, 1516-21, 3 marzo 1520.

(87) "Preveixen... que sia fet hun beil retaule de fusta que sia competent per a la capella de la dita Longa aconeguda del dit Racional e apres que sia fet lo dit retaule de fusta sedemfara quines ymatges e ystorjes voldrien ses magnificencias que se pinten." MC, A59, 1520-22, 8 mayo 1520.

(88) LN, e3-39, 1528-29, 8 enero 1529. MC, A63, 1528-29, 27 noviembre 1529.

(89) "Que si pagan a Pere Lobet noth. XX lliures y hun sou per lo preu de una bestia que a comprat pera la cenia mes lo aparell." MC, A64, 1530-32, 26 abril 1532.

(90) MC, A66, 1533-34, 17 septiembre 1533.

(91) LN, e3-44, 1533-34, 13 abril 1533.

(92) "A Mestre Joan Vicent entretallador... li sia pagat XXVII lliures XVI sous VIII diners... per fer los Reys a la Sala e ay apoca a XIII de Juny de MDXXV." LN, e3-35, 1524-25, 26 mayo 1525.

TRAMOYERES ya se hizo eco de esta noticia al hablar de la Capilla de la Sala de la Ciudad.

es el 10 de noviembre de 1533; seis días más tarde se encarga de la obra Domingo de Urtiaga, que es, como hemos dicho, quien la concluye.

La cuarta y última fase de la construcción abarca de 1533 a 1548, siendo en este tiempo prioritaria la compra de otras partidas de madera para unir los distintos tramos de la armadura (93).

Junto a Urtiaga trabajan Johan Viscahino, Johan Miquel, Johan Pierres y Arnau Guillem, todos *pedrapiquers*.

La labor de cantería de Urtiaga y los suyos termina el 10 de noviembre de 1534, siendo probablemente de su mano el amplio baquetón de cinta entrelazada, los merlones adornados con sendos florones y las coronas que remataban aquéllos; coronas semejantes a las que adornaban la cornisa de la sala de columnas. El modelo para los florones fue dado por el tornero Johan Insa (94).

Estando construido el porche hasta la moldura de las gárgolas y trabajando Domingo de Urtiaga con una reducida cuadrilla de tres o cuatro hombres, debió dedicarse a la labra de todas esas piezas enunciadas, en las que también se incluirían los dos florones de ángulo.

Queda, pues, concluida la obra del Consulado en 1534, no en 1548, como se ha dicho, aunque para ser exactos habría que mencionar que faltaba completar algo en dicho porche, y eso sí se hizo en 1548, pues *mestre* Miquel Joan Porcar se encargó de pavimentar las salas del Consulado y de realizar la puerta de acceso a la planta principal desde la escalera del huerto (95).

#### EL MUNDO VIVO DE LA LONJA

La Lonja es algo vivo que casi sentimos palpar cuando manejamos documento tras documento. El que la consideremos un organismo vivo no es una frase tópica por cuanto por un lado se halla perfectamente estructurada como un cuerpo vivo y, por otro, no se encuentra desvinculada en ningún momento de la vida de la ciudad.

Hablaremos en primer lugar de los hombres que llevaron a cabo el trabajo y luego de éste, así como de los profesionales de todo tipo que estuvieron más o menos vinculados a la Lonja, aportando sus conocimientos o trayendo materiales diversos; lo que en ningún caso vamos a hacer es un estudio socioeconómico en profundidad, aunque sea un trabajo del mayor interés por razones fácilmente comprensibles.

Por otra parte, estas observaciones tienen un carácter general para toda la etapa estudiada, y uno más específico para el período comprendido entre 1483 y 1500; se deja, pues, para otro momento el análisis más pormenorizado de las actividades comprendidas entre 1500 y 1548, época que analiza Hamilton en su conocido estudio económico, con datos referidos en exclusiva a la Lonja de Valencia como fuente económica (96).

Decenas y decenas de nombres constituyen la nómina, hasta hoy inédita, de aquellos que hicieron posible el edificio que hoy poseemos.

Es habitual encontrar apellidos de inequívocas resonancias y quizá de muy concretas adscripciones geográficas. Así hallamos a Bernabeu de Beniferri, Johan de Morella, Anthoni de Ubeda, Jacmot de Aragón, Johan de Basurto, Berthomeu de Sivilla, Johanjo de Bilbao, Pedro de Xiva y otros más o menos sugeridores como: Amet Mensuar, "moro de Picacent"; un *negre* anónimo que cuida del instrumental de los *pedrapiquers*; los esclavos del fuster Lombart; Na Fransischa, viuda, *ferrovellera*... Todo un mundo abigarrado que, aun contemplándolo desde un sólo ángulo, nos da una muestra general de parte de la actividad socioeconómica de Valencia desde mediados del siglo xv a mediados del xvi.

Comencemos por los constructores de la Lonja. Tenemos, en primer lugar, a los *pedrapiquers*.

Cuatro son los *pedrapiquers*, con sus respectivas cuadrillas o equipos de trabajo, los encargados del proyecto: Pere Compte, Johan Yvarra, Johan Corbera y Domingo de Urtiaga. A éstos hay que añadir a Miquel de Maganya, a Johan de Córdoba y a Miquel Johan Porcar, aunque su contribución sea esporádica.

Junto a los *pedrapiquers* estaban los *obriers de vila*, a cuyo frente se encontraban maestros como Francesch Martínez, alias Biulaygua; Miquel Guillem y, en ocasiones, Pere Beviá.

Siguen a los *obriers de vila* los *manobres*, entre los que hallamos a Johan Bru, Pedro de Requena, Johan Fort, Martí de Tolosa, Perot Gascó, Johan de Borior, Fransischo de Calatayud, Pere de Moya, Johan de Arava o de Guivara —como otras veces se le denomina— y hasta un desconocido apodado *lo Burgonyó*.

De la labor escultórica se encargaron los *imaginaires*. En época de Domingo de Urtiaga a los *imaginaires* se les da el nombre de *entalladors*, quizá porque entra en juego, para distinguir su trabajo, la sutil diferenciación lingüística valenciana que distingue a los *imaginaires*, como a los artistas que realizan imágenes de bulto, de los *entalladors* o aquellos que entallan o hacen moldes con figuras para grabar monedas; es decir, por extensión, son *entalladors* los que hacen figuras en dos dimensiones por medio de incisiones o cortes. Sin embargo, y en honor a la verdad, no siempre la delimitación de actividades resulta diáfana y concluyente.

De entre los *imaginaires* destaquemos a los maestros Jaume Vicent y a Miquel Penyarada, así como a los extranjeros Johan de Kassel, Stheve Lohant e Ysachs Floret.

Como *entalladors* mencionaremos a *mestre* Vicent de Oliva, Pere Capdevila y el anteriormente mentado *mestre* Jaume Vicent.

Como pintores hay que anotar a Martí Girbés y a Johan Martí al frente de los distintos componentes de sus equipos de trabajo.

Ahora sabemos con certeza que la Lonja no tuvo, en la época que nos ocupa, vidrieras de color en sus ventanas. Estas fueron cubiertas con encerados montados en bastidores de madera que permitían dejar pasar una luz matizada y uniforme. Como vidriera sólo conocemos la situada en la capilla y que fue realizada por los maestros Miquel Arnau y Arnau Moret.

Respecto a los salarios de todos los trabajadores hay que decir que la escala se inicia con los cinco *sous* —cuya equivalencia monetaria actual haremos— diarios de un *pedrapiquer* y descende hasta los dos, también diarios, de un *manobre*. Como casos especiales tenemos el de los *areners*, que cobraban tres *sous* por carga de arena y *roci*, y el de los cautivos de Lombart, que se cotizaban a tres *sous* cautivo, incluyendo la sierra con la que trabajaban.

Realizada una somera aproximación de las unidades monetarias de entonces a las nuestras (97), sabemos que los salarios mensuales de un trabajador, con un promedio de 22,5 días trabajados, oscilaban entre 1.350 *diners* y 540,

(93) MC, A66, 1533-34, 20 octubre; 21 y 24 noviembre 1533; 7 marzo 1534. MC, A67, 1534-35, 3 julio 1534.

(94) LN, e3-45, 1534-35. Apoca sin fecha.

(95) "Al honorable Miquel Joan Porcar XX lliures en part de la obra que fa del portal del Studi del Consolat." "Al honorable Mestre Miquel Joan Porcar pedrapiquer cinquanta lliures... per lo paymentar ço enllorar los studis del Consolat." LN, e3-59, 1548-49, 4 abril y 9 junio 1548.

(96) HAMILTON: Ob. cit., pág. 276, y *Apéndices para Valencia*, págs. 346-352 y 411-415.

(97) Vid. nota 52.

cantidades que vendrían a representar en pesetas actuales aproximadamente 28.077 y 11.231.

Se trabajaba en la Lonja de sol a sol (98) y de lunes a sábado, cobrándose la mitad del salario si no se trabajaba o si se estaba enfermo. El trabajo quedaba interrumpido, en general, por causa de fiestas religiosas de carácter fijo y que correspondían a las que unitariamente celebraba la ciudad de Valencia y también por otras de carácter profano.

Las fiestas fijas eran cincuenta y dos, que, descontadas del total de días laborables, permiten 261 días de trabajo, no computándose tampoco, como es lógico, los domingos.

Hemos incluido dentro del epígrafe de fiestas profanas algunas conmemoraciones no necesariamente festivas, como óbitos de monarcas o príncipes, pero que no encajan dentro del calendario religioso antes citado.

\* \* \*

Nuestro edificio se nos ha ofrecido como el mayor centro de trabajo de la ciudad y justamente bajo ese prisma se nos presenta, en cualquier momento, como el reflejo palpable de la generosa y cordial receptividad de la ciudad, haciendo suyos a los que a ella llegan; en ese caso nos parece puesta en razón la hipótesis de que la Lonja, durante todo el largo período de su construcción, fue foco de atracción prioritario para toda clase de artistas y artesanos y supo fundir en una corriente única aportaciones muy diversas llegadas desde puntos muy distintos.

La relación extensa de personas que trabajaron en la Lonja durante el dilatado período de su construcción parece, en principio, argumento favorable para la consideración de esa obra como foco de atracción real. En cualquier caso, si todos los individuos procedían de distintos lugares del Reino o eran todos de la propia ciudad no invalida el papel asignado a la Lonja. Pero si nuestro edificio recibió también aportación foránea quiere decir que la categoría de la obra proyectada se valoraba fuera de las fronteras del Reino.

Hemos podido comprobar que la Lonja recibió aportaciones de artistas extrapeninsulares; unos fueron, probablemente, flamencos; otros, borgoñones, y algunos de territorios franceses cercanos a las tierras pirenaicas de la Corona de Aragón.

Tras una primera apreciación parece que si mencionamos a Pedro de Requena, Francisco de Alcaraz, Joancho de Bilbao, Martí de Beniferri o Johan de Borior estamos haciendo ley general la muy restringida de la utilización de topónimos como apellidos. Esta fácil conclusión nos permitiría establecer, mirando el apellido, el lugar de nacimiento de ciertos individuos.

No quisiéramos en ningún momento hacer ahora una relación de avecindamientos ni tampoco penetrar en el capítulo de la inmigración en la Valencia medieval. Para nuestros fines, que son, evidentemente, tangenciales a un estudio demográfico, nos servimos, no obstante, de los trabajos de especialistas, como Ubieta (99), Cabanes, (100), Vidal (101), Roca (102) y el ya citado Piles, además de acudir a los "Libres de Avehinaments" desde 1446 a 1534.

Con todo, Piles ya nos había ofrecido dos datos inapreciables de llegada de artistas extranjeros a Valencia. En 1449, Luis Alimbrot, pintor, natural de Brujas, que habita en la parroquia de San Martín, calle que va al portal de San Vicente, se hace vecino de Valencia por diez años (103); en 1437, Martí Girbés, pintor, natural de Lieja, que habita en la parroquia de San Juan, junto a la *plaça dels Caxers*, se hace vecino por la misma cantidad de años (104). Este pintor debe ser al que Sanchis Sivera atribuye diversas obras en la Catedral de Valencia y fuera de ella (105). Si Girbés ya trabaja, en 1432, en la pintura de los frescos del altar mayor de la Seo, parece que tendría excesiva edad para realizar las pinturas de la capilla y sala de las columnas de la Lonja en 1486 y 1498.

Puede tratarse de un hijo del pintor extranjero, también del mismo nombre; sabemos que el hijo del pintor de la Lonja se llamó Gaspar y fue procurador de su padre en el cobro de parte de la paga por la pintura de las bóvedas de la sala.

La relación de avecindados en la ciudad, igualmente extraída de Piles (106), nos puso sobre aviso y nos indujo a preguntarnos por la procedencia geográfica de algunos de los nombres que con más frecuencia íbamos encontrando en los documentos. Hay que añadir a esto el que la primera aparición escrita de los nombres de la cuadrilla de *pedra-piquers* de Pere Compte nos ofrecía los siguientes datos: Johan Martínez de Mintiliz, Pedro de Córdova, Miquel Navarro, Johan del Puerto, Jacme de Deu, menor; Gabriel Jorn, Johan Dahuero y Ramó de Oriola (107). No obstante, no quisimos sacar ninguna conclusión apresurada; pero volvieron a aparecernos nuevos nombres, concretamente los de la cuadrilla de Johan Yvarra, constituida por: Miquel Yvarra, Enyego de Yvarra, Johan de Guivara, Lope de Guivara, Pedro de Deva, Johan de Lisarsa, Johan de la Sacha y Martín de Azque (108), que, en principio, podían suponerse de personas no nacidas en el Reino de Valencia.

Finalmente, la cuadrilla de Alfonso de Leo estaba formada por: Diego Dúbeda, Joancho Daspelialargui, Pedro de la Serna, Domingo Despequa y Martín de Bilbao, entre otros (109).

Nos pareció sospechar que estábamos en presencia de un fuerte contingente de canteros vasco-navarros, que, junto a los de otras procedencias, planteaba el tema de la construcción de la Lonja desde una óptica inesperada, pues ya es sabido que en todos los textos que hasta hoy hacen referencia a la obra de la Lonja ésta se define como un

(98) Las horas de trabajo oscilaban según profesiones, y si los braceros del campo lo hacían de sol a sol, los empleados de la Taula de Canvis estaban empleados de ocho a once y de dos a cinco de la tarde. Estos tenían un reloj de arena para evaluar su jornada. Dicho instrumento lo adquiere, por dos veces, el administrador de la Lonja para sus obreros, así como una campana para indicar el comienzo y el fin de cada turno de trabajo.

(99) UBIETO ARTEA, A.: "La inmigración en la Valencia medieval", *Temas Valencianos*, núm. 41, Zaragoza, 1979.

(100) CABANES PECOURT, A., y FERRER NAVARRO, R.: *Libre del Repartiment del Regne de València*, Zaragoza, 1979-80.

(101) VIDAL BELTRÁN, E.: *Valencia en la época de Juan I*, Valencia, 1974.

(102) ROCA TRAVER, F.: *La inmigración a la Valencia medieval*, Castellón de la Plana, 1976.

(103) PILES ROS, L.: *La población de Valencia a través de los Libres de Avehinaments (1400-1499)*, Valencia, 1978. Asiento 1302, página 298.

(104) PILES: Ob. cit., asiento 1079, pág. 253.

(105) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 533.

(106) PILES: Ob. cit.:

Juan de Toledo, carpintero, natural de Toledo (18-VIII-1423). Asiento núm. 721, pág. 181.

Miguel de Tafalla, mercader (29-II-1524). Asiento núm. 742, página 185.

Juan Torner, marchand, natural de Francia (12-XII-1424). Asiento número 768, pág. 191.

Gabriel Cardona, mercader, natural de Morella (20-VI-1425). Asiento núm. 791, pág. 195.

Juan Enyego, de Sarrion (29-IV-1430). Asiento núm. 924, pág. 222.

Juan de Albarracín, flaquer, natural de Valladolid (3-X-1431). Asiento núm. 971, pág. 232.

Juan de Villarreal, recuer, natural de Vilareal (Castilla) (27-II-1432). Asiento núm. 980, pág. 233.

Pedro Font, mercader, natural de Barcelona (14-III-1432). Asiento número 983, pág. 234.

André de Casal, mercader, natural de Ymola (Italia) (10-I-1435). Asiento núm. 1038, pág. 245.

Mateu de Artieda, marinero, natural de Mondragón (Vizcaya) (8-VIII-1449). Asiento núm. 1309, pág. 300.

Salvador Costanesa, natural de Lérida (15-XII-1449). Asiento número 1325, pág. 303.

Bernat Juan, notario, natural de Sagunto (24-XII-1449). Asiento número 1326, pág. 303.

(107) OLN, i3-2, 1486, 2 enero, f.º XXVIII r.º

(108) OLN, i3-2, 1486, 2 enero, f.º XXVIII r.º

(109) OLN, i3-2, 1486, 2 enero, f.º XXVIII r.º

producto local que gira bajo la órbita estilística de la Lonja de Mallorca y de la personalidad del constructor Pere Compte.

Por ello lo que tenía que hacerse inmediatamente debía ser comprobar el lugar de nacimiento de todos y cada uno de los hombres que trabajaron en la Lonja; pero esta investigación, por limitaciones documentales evidentes, es hoy tarea casi imposible y, en otro orden de cosas, nos aleja de nuestro objetivo fundamental. Decidimos, no obstante, indagar en las biografías de los cuatro constructores de la Lonja: Compte, Yvarra, Corbera y Urriaga. Respecto a dos de ellos significaba casi partir de cero en la investigación, pues, con excepción de la más conocida figura de Pere Compte y de algunos datos aislados sobre Corbera no referidos específicamente a la labor desarrollada en la Lonja, los restantes eran absolutamente desconocidos.

De Pere Compte sabemos, principalmente por lo dicho por Batlle y posteriormente por Almela, que había nacido en Gerona; pero según escritura de fecha 21 de mayo de 1492, ante los notarios Carles Catalá, de Valencia, y Miquel Renart, de Gerona, solicitaba aquél al Consejo Municipal de su ciudad natal que le desnaturalizara de la misma y pasar, tras la aceptación por el Consell valenciano, a ser vecino de la ciudad de Valencia.

Juan Yvarra, artista a quien ahora sacamos del olvido, es uno más de los grandes desconocidos de nuestra historia artística. El desconocimiento de esta figura fue quizá fruto de una precipitada lectura de algún documento y como consecuencia surgió la fantasmal figura de Joan Iborra, a quien, a partir de ahora, relegaremos al reino de las sombras, como sombra que fue; confiemos en que la objetividad sea capaz de vencer a la inercia en los estudios o síntesis que a partir de ahora hablen de la Lonja.

Juan Yvarra trabajaba en Valencia cuando el Consell, a la vista de los numerosos profesionales que aquí ejercían su oficio, dicta y manda publicar las Ordenanzas del Gremio de Pedrapiquers y da a conocer una relación de *mestres* y *menestrals* en el oficio de *pedrapiquer*. En dichos Capítulos u Ordenanzas se mandaba que todos los profesionales que quisieran ejercer en Valencia su oficio deberían demostrar sus conocimientos, tanto si eran naturales del Reino como si eran forasteros. Juan Yvarra debió someterse a dicha prueba porque el día 2 de enero, cuando tiene lugar la *crida* de los Capítulos para la construcción de la Lonja, por la que se convoca "a cascú en special e principalment a fusters, obrers de vila e pedrapiquers", a participar en la misma, debía tener licencia para trabajar cuando acudió al lugar convenido, que era la casa de Mossén Pujades, punto de encuentro de jurados y profesionales.

El día 12 de enero le elige el Consell como *pedrapiquer* principal de la Lonja, con la misma categoría que Compte, de "modo quel hun mestre no sia subordinat al altre nil altre al altre".

El 28 de julio de ese mismo año Juan Yvarra solicita vecinamiento en Valencia y, concedido por el Consell, se le inscribe en el correspondiente *Llibre de Avehinaments*. Gracias a ello sabemos que era natural de Tolosa (Guipúzcoa), de donde se había desavecindado, según certificación que acompañaba (110).

Otro documento enriquece más su biografía al conocer que tuvo dos hijos: Juan Yvarra, que fue "aromatarius", es decir, especiero, y Gracia Yvarra, que casó con Martí de la Sarsa, de profesión sastre. Juan y Gracia, después de la muerte de su padre, que había hecho testamento el 4 de noviembre de 1486, ante el notario Joan Cavaller, de Valencia, venden al también *aromatarius* Francisco Enyego ciento cincuenta sueldos en censales por la cantidad de cien libras.

Un día después de hacer testamento, el 5 de noviembre, fallecía Juan Yvarra, "magistri fabrice logie", como se le denomina en el documento reseñado (111).

El tercer *pedrapiquer*, Johan Corbera, aunque algo más conocido por sus intervenciones en otras obras, resultaba inédito hasta hoy como tercer constructor de la Lonja; sabemos ahora que realizó una labor considerable.

A Corbera, mientras no aparezca documentación contraria, hay que suponerle valenciano y residente en la ciudad de Valencia, puesto que en ninguno de los registros de los *Llibres de Avehinaments* consultados hay petición de vecindad con ese nombre.

No hay que confundirle con su homónimo Juan Bautista Corbera, que trabajaba en Valencia por la misma época, ya que este *pedrapiquer* y canónigo de la Catedral no es nuestro constructor. Esta fusión de dos nombres y dos actividades en la persona del canónigo valenciano, presente en alguna obra de divulgación de la cultura regional valenciana, debe deshacerse para dar a cada uno de nuestros hombres la obra y la fama que se merecen.

Encontramos a Johan Corbera ya en 1494 trabajando para la Generalidad; en esta obra, en años posteriores, realizará una labor muy dilatada.

En 1506 fue elegido *pedrapiquer* de la ciudad por fallecimiento de Pere Compte (112).

Estuvo Corbera casado con Beatriz Santafé (113) y gozó de buena posición económica, como lo acreditan, entre otros testimonios, la serie de criados que mantenía en su casa; es posible que alguno de ellos deba ser considerado más como discípulo que como criado (114).

Por dos veces admite un colaborador adjunto a las tareas de *pedrapiquer* de la ciudad; la primera acepta a Miquel de Maganya (115), y la segunda vez, a Domingo de Urriaga, que, como hemos dicho, le sucedería en la obra de la Lonja.

Su colaboración con el escultor Jaume Vicent es decisiva dentro del Renacimiento valenciano, pues, siendo, como sabemos, *pedrapiquer* de la ciudad se encarga, en 1517, de la importante obra de la capilla de la sala de la Casa de la Ciudad; en el contrato para dicha obra se emplean términos como "armería ytaliana", "festó ytalía", "fantasies hitalienes" y se solicita que en la construcción se haga "un arch fet al romá". No es, pues, en 1542, la primera vez que, al referirse el amanuense a la obra del torreón de la Generalidad, aparece documentado el término "a la romana", como acaba de sostenerse en reciente trabajo de divulgación sobre el Renacimiento valenciano.

El primer colaborador de Corbera, Miquel de Maganya, fue "natural de la Vila de Maganya, en lo Regne de Castella"; solicitó carta de vecinamiento en Valencia el 4 de abril de 1524 (116). Vivía en Valencia por lo menos desde 1515.

Domingo de Urriaga, segundo colaborador de Corbera, se encarga, en 1533, como ya hemos referido, de rematar el edificio de la Lonja con sus elementos complementarios, entre los que se incluyen los medallones; éstos habían sido comenzados en tiempos de Corbera.

Bajo Urriaga sigue trabajando *mestre* Jaume Vicent y otros *entalladors* cuyo objetivo prioritario será acabar el porche del Consulado.

(110) "En Joan Yvarra pedrapiquer natural, vezino de Tolosa don ses desavehinat segons app. per lo acte del tenor següent..." AV, b3-7, 1478-89, 28 julio 1482.

(111) Las destrucciones de documentos alcanzaron también a los protocolos del notario Joan Cavaller. Este legó lo conservado a su hijo Joan Cavaller, también notario. A la muerte de éste fueron a parar al notario Cristófol Inça, de quien el Archivo del Reino sólo conserva el libro de protocolos de 1529. Vid. GARCÉS, M. J.: *Baldujari dels llibres dels noth. de Val.ª ja morts que reges los llibres de aquells*, Archivo Reino, Valencia, sig. 2924.

(112) MC, A53, 1505-8, 27 julio 1506.

(113) BERTRÁN, L.: Protocolos, 1517-19, 14 junio 1518, Archivo Reino, Valencia, sig. 258.

(114) MC, A54, 1508-11, 4 enero 1509; 2 enero 1510; 2 enero 1511.

(115) MC, A60, 1522-24, 20 agosto 1523.

(116) AV, b3-12, 1524-26, 4 abril 1524.

Debió ser nombrado *mestre pedrapiquer* de la ciudad en 1533 porque un año más tarde se le concede el privilegio de llevar armas, privilegio que se hace extensible a sus dos criados (117). Es el 16 de diciembre de 1534 cuando interviene como maestro de la Lonja.

Sabemos todavía poco de su obra, en líneas generales, aunque es posible que podamos dar pronto un amplio resumen de la misma y, en el futuro, presentar toda su actividad completa.

Dato fundamental que ahora aportamos es el de su empadronamiento en Valencia el año 1529. Por el documento manejado nos enteramos que se había desvecindado de Azcoitia (Guipúzcoa) en 1525, fecha en la que ya trabajaba en nuestra ciudad (118).

Queda así completo el ciclo de los constructores de la Lonja, crisol en el que se funden un catalán, dos vascos, un valenciano y un castellano como maestros principales. A éstos se unen otros muchos procedentes de distintos lugares, de distintos puntos del Reino de Valencia, de las "distintas tierras del Señor Rey", para decirlo con la terminología de la época.

Todos estos hombres, que materializan la idea del Consell, aportaron a la obra de la Lonja su caudal de conocimientos, y unidos por la común ciudadanía hicieron de impulsos creativos diferentes algo unitario, opulento y representativo del esplendor de la Valencia de los siglos xv y xvi.

#### LA LONJA COMO ENCRUCIJADA ARTÍSTICA

Asomarnos a la Lonja de ayer, a la Lonja que hemos abandonado a mediados del siglo xvi, requiere una buena dosis de imaginación porque todos tenemos grabadas las imágenes de la Lonja de hoy.

Hay que volverse a las fuentes gráficas, no demasiado numerosas, por supuesto, desde luego ninguna contemporánea —según tenemos entendido—, que nos muestren el edificio y su entorno para poder nos dar una idea de cómo era la Lonja hace dos siglos.

Para comenzar la antología gráfica hay que mencionar el muy conocido gran plano de Valencia del padre Tosca. En él se distingue el edificio de la Lonja sin el remate almenado de la torre y con, al parecer, una puerta y dos ventanas abiertas en el muro del jardín recayente a la calle de la Lonja.

Llegamos así a una vista de la Lonja de principios del siglo xix, delineada por Ligier, según aguafuerte de Revilla. Este grabado nos va a permitir contemplar cómo estaba nuestro edificio trescientos años después, cómo había resistido a todos los avatares a que fue sometido, inclusive a algunos funestos cambios de fortuna, entendidos como empleo del edificio para fines ajenos al que pensaron sus mentores.

La visión de la Lonja que nos ofrece Street en su libro *La arquitectura gótica en España* es mucho más rica en matices que la que nos pudo presentar el grabado anterior; quizá también puede que más fantástica. Por ejemplo: nos hace desaparecer la calle de Cordellats, sobre la que hace brotar un huerto con frondosos árboles —por su aspecto parecen chopos, o quizá álamos—, huerto protegido por robusta valla.

De mucha menor riqueza descriptiva es un grabado de 1867, de burdo trazado, que nos muestra la desaparición de la tracería de la capilla, tan sólo dos años después de que Street nos dejara constancia de que todavía subsistía.

Otro grabado, de más bajas calidades plásticas todavía que el anterior, quizá más válido como documento político, nos deja ver la plaza del Mercado, el 8 de octubre de 1869, con el núcleo de los rebeldes que habían proclamado en Valencia la República Federal.

En fotografías de comienzos de siglo se observan algunas variaciones con respecto a los grabados que hemos manejado.

Las fotografías más modernas nos revelan el estado de la Lonja tras las obras de restauración y conservación de la misma; el remate de la torre, las nuevas gárgolas, las tracerías y tantos otros detalles que nos ofrecen, quizá, un nuevo monumento, aunque, de todas maneras, con el cuerpo y el espíritu del antiguo.

Por último, la Lonja, como motivo de inspiración para los artistas, constituye otro tema de importancia, y en una hipotética antología gráfica del edificio, sería uno de los más favorecidos.

#### EL MUNDO SIMBÓLICO DE LA LONJA

Constituye la Lonja de Valencia un ejemplo fundamental, dentro del gótico valenciano, de un repertorio enormemente rico de símbolos, inmersos también en un espacio igualmente simbólico.

Se trata de un edificio en el que la labor arquitectónica y la escultórica se encuentran estrechamente fundidas. Es, pues, una muestra eminente de la integración de las artes.

Desde un enfoque sociológico el edificio presenta un muestrario muy amplio de aspectos humanos de la Valencia de la Baja Edad Media y del Renacimiento.

Pero, con todo, bien corto sería el papel asignado a nuestra Lonja si sólo hubiera sido pensada como almacén de esculturas "inmorales". Por el contrario, la existencia de un programa, servido por la creatividad artística de los profesionales que intervinieron en su construcción, programa que hay que redescubrir, es fundamental para la plasmación del monumento. Ahora podemos decir que ese programa existió, como afortunadamente hemos descubierto y puesto de manifiesto en la documentación referente a la construcción de la fachada recayente al Mercado. Esto es lo conocido, pero es también parte de un plan conjunto, desgraciadamente desaparecido, que debió de existir. Esta unidad de plan no es propia en exclusiva de nuestro monumento, lo encontramos en infinidad de ellos, en todas las épocas, y cuya relación lógicamente no daremos por hallarse en la bibliografía al uso.

Del análisis de toda la obra construida podemos deducir ahora que hay dos partes diferenciadas: sala de las columnas-torre y pabellón del Consulado. A ellas hay que añadir el jardín, que entonces tuvo su importancia.

#### Sala de las columnas

Parece fuera de toda duda que la Lonja es, en exclusiva, la sala de las columnas o salón de contratación, y constituye un espacio dotado de unidad que posee un fuerte contenido simbólico (119).

La sala de contratación es un rectángulo formado por quince espacios iguales, quince cuadrados con dos ejes: Oeste, puerta de la Virgen; Este, puerta de Cristo; Norte, puerta del Pecado, y puerta Sur, puerta de los Evangelistas. El primer eje lo componen cinco tramos, y el segundo, tres.

Configuran una cruz, de cuyo cuadrado central, el *mundus* de la Lonja, parten radios que van a delimitar el cuadrado fundamental. Esos radios, según hemos ya anotado, estaban contruidos por piezas de color morado.

Tiene el espacio de la sala un sentido de *hortus conclusus* en el que las columnas son árboles de un paraíso con-

(117) MC, A67, 1534-35, 7 enero 1534.

(118) AV, b3-14, 1529-30, 13 mayo 1529.

(119) ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "El lenguaje simbólico en la escultura de la Lonja de Valencia", *Goya*, núm. 119, Madrid, 1974, páginas 272-283, y "Simbología de la Lonja de Valencia", *Temas Valencianos*, núm. 5, Valencia, 1977.

seguido ya en la Tierra. Esas columnas sujetan el techo concebido como bóveda celeste, según demuestra el trabajo de los pintores que la decoraron.

Existe en todo el edificio una relación constante con la numerología sagrada. Así, las medidas del mismo, el número de escalones de la torre, los espacios en que queda dividido el recinto son múltiplos del sagrado número cinco, que resume la idea del hombre microcosmo.

Si observamos el número de puertas, hay un total de seis, número que, contraponiéndose al cinco, que, como vemos, representa lo humano, vendría a corresponder a lo sobrehumano.

Son ocho las columnas que sostienen la bóveda celeste y dieciséis las semicolumnas que brotan de los muros. La aparición del número ocho en la Lonja está de acuerdo con la riqueza simbólica que a este número le otorga el pensamiento de la Edad Media. Como símbolo de la vida futura, lo encontramos en todas partes: flores de ocho pétalos, puntas de diamante, etc. Si examinamos con detenimiento la decoración de la Lonja no será difícil encontrar abundantemente dicho símbolo en las puntas de diamante, si bien tratado de una manera sutil.

Junto al tema de las puntas de diamante encontramos numerosas representaciones de rosáceas con un claro simbolismo referido al alma, con un sentido regenerativo, unida a Cristo, de quien recibe la señal. Muy unida al número cinco marca el punto de partida de un nuevo ciclo.

La rosa está en la Lonja, unida a los restantes símbolos que campean por todo el edificio, para contribuir a ordenar todo según el sentido iniciático emanado de la Biblia. La cruz que se dibujo en la planta de la sala resume la idea del hombre microcosmo. Pero como Cristo es el hombre microcosmo por excelencia todo se subsume en El.

La decoración escultórica de la sala se sitúa en puertas y ventanas; además existen en fachadas y ángulos, conjuntos muy caracterizados.

\* \* \*

Pasamos a analizar las distintas puertas del edificio.

La *puerta Oeste* está constituida por una serie de molduras que alcanzan la clave de los arcos. Entre esas molduras corren bandas en las que se sitúa la decoración escultórica. En el tímpano se encontraba la escena de la *istoria de la Salutasió de la gloriosa Verge María*, según hemos ya indicado.

En las molduras hallamos: máscaras de la Tierra, monstruos androcéfalos, hombres desnudos, grupos de acróbatas, leones y leonas, arqueros, ánaes, hombres remando, centauros tocando flautas y timbales, luchadores, árboles en forma de Y griega, figura del Leviatán, etc.

Todos los símbolos, estudiados minuciosamente, de esta puerta son distintas presentaciones de la muerte producida por el pecado, cualquiera que sea éste. Tan sólo la presencia de la Virgen, símbolo de la pureza, equilibra el conjunto, que se remata con el oportuno simbolismo de las claves aludiendo a la vida futura. Todo el programa, pues, de esta puerta, aun tratándose de un edificio civil, se halla articulado como si se tratara de la portada de un templo.

La *puerta Este* está decorada principalmente con motivos vegetales: hiedra, palma, laurel y mirto, que brotan de diversos jarrones. El zócalo inferior, del que arrancan baquetones, se apoya en cabezas humanas; entre éstas hay que mencionar la de un salvaje barbudo.

Los tres niveles de la fachada este se armonizan en un programa apocalíptico con Cristo vencedor de la gloria y el amor humanos y Juez según la versión plástica y literaria de los beatos españoles.

La *puerta Sur* es muy pobre en decoración, pues, al exterior, el arranque de los arcos se inicia sobre arcángeles con filacterias, siendo su valor profiláctico, pues se encuentran encargados de defender dicha puerta.

Al interior aparecen dos animales: un toro alado y un león alado. Por su situación al interior del recinto no parece pueda atribuírseles valor profiláctico, tal y como es tradicional en las culturas orientales. Quizá estemos en presencia de dos símbolos del Tetramorfos representando a los evangelistas Lucas y Marcos (120), si bien con un sentido más iconológico que iconográfico.

La *puerta Norte* o de acceso al jardín desde la sala de las columnas, es la más compleja y su observación se hace con dificultad por la reja y cristales que aíslan jardín y sala.

Nos encontramos en esta puerta con un programa de exaltación del amor carnal mezclándose los símbolos que hacen alusión al mismo con elementos que coadyuvan a su triunfo, como la música y el vino. Aparecen mitos clásicos —Apolo, Orfeo— junto con otros más antiguos, como el del eterno retorno a la perpetuación de la especie por la procreación. Como símbolo de la caída por el amor aparece Sansón. El amor carnal conduce a la muerte, pero un sentido trascendente de la misma hace ver, en la figura ambivalente del caballero devorado, el pecador y el cristiano que lucha por alcanzar el paraíso. Música, amor y muerte se encuentran indisolublemente reunidos.

Las *gárgolas* han sido muy bien estudiadas por Isabel Mateo (121), dado su profundo conocimiento de la iconografía medieval.

Sostiene que se hallan “dentro de la temática moralizadora y doctrinal de las sillerías de coro, miniaturas, capiteles, artesonados, etc.” Nos presenta temas diversos de hombres, mujeres, animales monstruosos, salvajes, leones, frailes y otros de compleja simbología. Respecto a la filiación estilística que hace de dichas gárgolas no parece cierta su adscripción total al arte barcelonés por el dato objetivo de que Pere Compte era natural de Gerona, pues hemos demostrado documentalmente que en la Lonja concurren una serie de corrientes estilísticas que singularizan a nuestro monumento. Ahora que, por primera vez, conocemos los nombres y procedencias de los artistas que trabajaron en la Lonja adquiere ésta unas dimensiones integradoras de singular importancia.

Las *ventanas* tienen, en las ménsulas de sus numerosos arcos, un completo catálogo de monstruos muy diversos. Hay además grupos humanos, como el de los luchadores, el hombre agachado, el avaro atrapado por el demonio, los centauros, etc.

Pueden todos ellos formar parte de un programa, quizá relacionado con el de la sala de las columnas, por su sentido moralizador.

Agrupando todos los motivos en dos grandes conjuntos tendríamos: uno el del bestiario y otro el que se apoya en máximas y refranes populares y cultos.

Respecto a los rasgos estilísticos observables en todas estas esculturas hay que sostener que se corresponden con las generales de todo el edificio y que obedecen a las corrientes artísticas que confluyen en el edificio: la tradición escultórica local, con focos en la Catedral de Valencia y, posteriormente, en el palacio de la Generalidad, más la Casa de la Ciudad, que es, hoy por hoy, la gran desconocida; la gerundense, traída por Pere Compte; la vasco-navarra, representada por Juan Yvarra y el resto de *pedrapiquers* de aquellas tierras; la valenciana, más evolucionada, de Joan Corbera; la castellana y, por último, la extrapeninsular, cuyo más genuino representante es Johan de Kassel. Cada una de ellas ha sido suficientemente estudiada al hablar de los respectivos artistas.

(120) REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1958, tomo 3.º, págs. 827-832 y 868-873.

(121) MATEO, I.: “Las gárgolas de la Lonja de Valencia”, *Primer Coloquio de Arte Valenciano*, Universidad Literaria de Valencia, 1981, págs. 3-15.

Hay que prestar atención, por ser absolutamente desconocida su influencia sobre la Lonja, al grupo de artistas vasco-navarros. Para empezar a buscar su filiación estilística conviene tener en cuenta, como una posible vía de penetración, el gran foco de actividad que supuso para todos los artistas de esa área regional, la Catedral de Pamplona, a todo lo largo de su dilatada etapa constructiva.

Suponemos que muchos de los que allí trabajaron lo hicieron luego en distintos puntos de España. Valencia no fue una excepción, pues recibió a numerosos artistas de aquellas tierras en todas las épocas. Además de los citados en la Lonja no hay que olvidar que siglos más tarde, en la gran obra de la renovación barroca del presbiterio de la Catedral intervino como arquitecto Juan Pérez Castiel, un navarro de Cascante (122).

Los medallones, como ya es sabido, son el remate superior del pabellón del Consulado.

Hemos afirmado que tales medallones constituyen un "añadido" arquitectónico al esquema constructivo general de la obra, como puede comprobarse contemplando la estructura exterior de las techumbres. Dicho esto hay que admitir también que si hay partes de la Lonja que nacen bajo un esquema unitario —caso del salón de columnas—, otros, como el pabellón del Consulado, mantienen una más discreta relación. Respecto a los medallones, nos atrevemos a pensar que alteran el concepto religioso medieval del edificio para intentar transformarlo en un conjunto épico-heroico. Estaría nuestro edificio en la línea de lo que apunta Chastel cuando dice: "La idea de buscar en los acontecimientos del pasado, en las creencias y en las instituciones, la verdadera imagen del hombre, se impone a todas las inteligencias que siguen el movimiento moderno. La Biblia y la historia antigua proporcionan, sobre todo la segunda, un repertorio indispensable de actitudes y problemas. De ahí el interés por el conocimiento exacto y el comentario de textos, por el examen atento de los monumentos." (123).

Valencia contaría con dos precedentes de la obra de la Lonja inspirados en ese espíritu de que nos habla Chastel. Los dos precedentes se encontraban en la Casa de la Ciudad: un arco de triunfo "a la romana" —que en su momento estudiaremos— y la galería icónica de los reyes de la Corona de Aragón. No era difícil, pues, olvidar por los Jurados de la ciudad un modelo que tenían en su propia casa.

Numerando los medallones desde la fachada del mercado hacia la fachada del patio tendríamos veinticuatro figuras (dieciséis en Mercado y ocho en Cordellats), doce masculinas y doce femeninas; es decir, como los medallones son dobles, existen ocho y cuatro entre ambas fachadas. Sus fuentes gráficas parecen ser grabados y monedas, en hipótesis previa. La identificación no es fácil, aunque es posible que hayamos logrado, con todas las reservas, la de dos medallones. Nos referimos a los números 1 y 2 (fachada del mercado, junto a la sala de columnas). La primera nos parece representa a Agripina la Mayor, según el reverso de la moneda de Caius (Calígula). Otras veces en el reverso de ese denario aparece Germánico (124).

En 1534, fecha en la que se trabajaba en los medallones, publicó Huttichius una obra que consideramos fundamental para la iconografía renacentista, y no sólo valenciana (125). Es posible que, dada la difusión de la obra, las monedas de Agripina y Germánico se tomaran como modelo para nuestros medallones 1 y 2; también pudieron obtenerse del denario correspondiente. Esta primera pareja de esposos nos ha hecho pensar si no se trata de una serie, hipótesis que vamos a exponer.

El aparecernos rotundas imágenes de hombres y mujeres enfrentados de dos en dos nos ha hecho pensar si, además de las fuentes gráficas no existirían unas fuentes

literarias que convendría, caso de hallarlas, tomar en consideración. A nuestro juicio, existen las fuentes literarias, y son las siguientes: Ovidio, Valerio Máximo —que hemos manejado en traducción castellana posterior, aunque sabemos por investigaciones que realizamos sobre la cultura humanista valenciana, que circulaba por Valencia la versión latina, sin duda la utilizada— (126), Bocaccio (127) y Alvaro de Luna (128).

Es indudable que tanto Bocaccio como Alvaro de Luna se inspiran en Valerio Máximo fundamentalmente. No podemos presentar las correspondientes correlaciones que así lo demuestran por apartarnos excesivamente de nuestro objetivo.

Prestemos atención a la obra de Valerio Máximo y muy especialmente a sus libros cuarto (capítulo 6.º, "Del amor de los casados") y sexto (capítulo 12, "De la castidad"), que pueden ser fuente literaria directa de nuestros medallones.

Valerio presenta los matrimonios con sus nombres especificados.

Para el tema de la castidad nos ofrece algunos ejemplos.

Sin embargo, aunque no vamos a desarrollar los grupos de mujeres célebres propuestos por Bocaccio y Alvaro de Luna, no hay que olvidar la fuerte influencia que, en cualquier campo de la representación plástica, habían supuesto las 246 fábulas mitológicas que componían el bello libro de *Las metamorfosis* (129). De ellas, referidas al tema que nos ocupa, habría exactamente nueve.

La presentación de medallones con parejas de esposos, amantes o mujeres fieles se hace constante en el Renacimiento, y la literatura contemporánea plantea el asunto de una forma tan directa que hay que pensar si muchas de nuestras obras plásticas no se apoyaron en dichas fuentes literarias. A este respecto hay que citar dos obras fundamentales: *El córtalon*, de Cristóbal de Villalón, y *Los siete libros de Diana*, de Jorge de Montemayor (130).

Lógicamente, por una cuestión cronológica, no pudieron influir esos escritores sobre nuestra obra de la Lonja, pero si los citamos se debe a que forman parte de una larga tradición en la cual creemos que los medallones valencianos ocupan un papel de adelantados o precursores de otras obras escultóricas y, por supuesto, literarias. En este caso la inspiración o flujo de influencias vendría en sentido contrario.

Volviendo a las fuentes literarias precursoras de nuestros medallones, encontramos que, tanto en Valerio Máximo como en Bocaccio y Luna, nos aparecen repetidos personajes, tanto masculinos como femeninos.

Los ocho medallones, con dieciséis figuras, que hemos numerado del 25 al 40, representan sólo figuras masculinas, y sus antecedentes hay que buscarlos exactamente en la serie icónica de los reyes de Aragón, a la que ya hemos hecho referencia.

(122) ALDANA FERNÁNDEZ, S.: "El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel", *Bol. de la Soc. Castellonense de Cultura*, Castellón, 1968, vol. XII, serie "Arte".

(123) CHASTEL, A.: "Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico", *Cátedra*, Madrid, 1982, pág. 213, y en general toda la idea de fondo sobre el papel del humanista y los textos en la plasmación de la idea artística.

(124) SUTHERLAND, C. H. V.: *Monnaies romaines*, Fribourg, 1974, págs. 154 y 160.

(125) HUTTICHUS, J.: "Imperatorum et Caesarum vitae, cum Imaginibus ad vivam effigiem expressis", Argentatorum, 1534.

(126) VALERIO MÁXIMO: *Los nueve libros de los ejemplos y virtudes morales de... traducidos y comentados en lengua castellana por Diego López*, Madrid, 1655.

(127) BOCCACCIO: *Libro de... que tracta de las illustres mugeres*, Sevilla, 1528.

(128) LUNA, A. DE: *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, edición crítica por Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1891.

(129) OVIDIO, P.: *Las metamorfosis*, Espasa Calpe, Madrid, 1977.

(130) CORREA, G.: *El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor*, Thesaurus, XVI, Bogotá, 1961, pág. 10, citado por SEBASTIÁN, S., en *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, pág. 57, nota 6.



Medallones en la Galería del Consulado recayente al patio de naranjos.  
Lonja de Valencia.

Pero, además, hay algunos bustos que pueden relacionarse con monedas valencianas contemporáneas; así, el medallón número 33 parece representar a Fernando el Católico, tomando su efigie del doble ducado de Fernando e Isabel, acuñado por Alfonso Sanchis (131).

El siguiente medallón (número 34) puede hacer referencia a Carlos I, tomando su efigie de la del ducado que se acuñó en 1520, también por el mismo maestro (132).

Ahora, para las restantes figuras hay que recordar que las tallas escultóricas que realizó *mestre* Jacme Vicent para la sala del Consell, con las que acabó la serie de monarcas, fueron: las de Juan II, Fernando II y Carlos I.

Hay que suponer que las restantes, anteriores a éstas por orden cronológico, se refieren a los distintos reyes de la Corona de Aragón.

Conviene recordar que, en un ejemplo más tardío, constituyendo un eslabón de una larga cadena, también nos encontramos, en piedra, con una genealogía de los reyes de Aragón y condes de Barcelona. Nos estamos refiriendo a la decoración escultórica del patio del Colegio de San Luis, de Tortosa (133). En este patio, los medallones, fechados en 1544, ofrecen una serie de la monarquía española que, desde Ramiro II, se prolonga hasta Felipe IV.

Para nuestra serie valenciana la fuente iconográfica nos parece clara y, por supuesto, precursora del palacio de Tortosa.

Tenemos, pues, que en dieciséis medallones se exalta a los monarcas de la Corona de Aragón y, como remate de ella, a la figura del emperador Carlos, en quien se fusionan las coronas de Aragón y de Castilla.

No hay que olvidar tampoco que la construcción de la Lonja tiene lugar en un tiempo histórico —Reyes Católicos, Carlos I— marcado por una clara trayectoria triunfal en lo

político. Estos medallones exaltan así las virtudes heroicas de dichos monarcas.

Por otro lado (medallones 1 a 23) se presentan mujeres célebres que por amor a sus esposos o amantes se mostraron fieles y castas ante las pruebas a que fueron sometidas y que resolvieron con heroísmo. Encontramos un elemento o hilo conductor de estos medallones y de los otros dieciséis que sería el heroísmo bien en la política, bien el amor. Ello nos lleva a considerar la serie icónica del pabellón del Consulado como la de un templo de la Fama, según la descripción de Ovidio (134).

Esta descripción de Ovidio, evidentemente aséptica, no podía llegar al espectador sin una apoyatura ejemplificadora, de ahí la aparición de los bustos de hombres y mujeres en las que hay que ver la manifestación, diversificada, del concepto todavía válido de la Fama medieval (135). Igualmente, en ese evidente trasfondo, en el que confluyen corrientes gráficas y literarias, no hay que omitir la fundamental aportación del gran escritor valenciano Joan Roís de Corella, cuyo *Triunfo de les dones* y los restantes aspectos de su narrativa, en la que el clasicismo es su fuente de inspiración, deja huella indudable en la obra arquitectónica y escultórica que estamos comentando.

Volviendo otra vez a Ovidio, nos encontramos con que nos ofrece una versión de amor heroico que parece pudo

(131) MATEU Y LLOPIS, F.: "La moneda del Reino de Valencia", *Temas Valencianos*, núm. 9, Valencia, 1977, pág. 23.

(132) MATEU Y LLOPIS, F.: "La moneda del Reino de Valencia", *Temas Valencianos*, núm. 21, Valencia, 1977, págs. 4-5.

(133) MASSIP, J.: "El pati de Sant Lluís", *La Voz del Ebro* (2 de febrero de 1968), cit. por SEBASTIÁN, S., pág. 180, nota 27.

(134) OVIDIO: Ob. cit., libro 12, págs. 214-215.

(135) FIDA, M. R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico, F. C. E., 1952.

ser tenuta en cuenta en la decoración del Consulado, que venimos comentando. Nos referimos a la historia de Filemón y Baucis:

“Mientras observaban este milagro vieron que su choza estaba transformada en templo. Columnas magníficas se elevaban en lugar de los postes que antes la sostenían... la tierra que servía de suelo, estaba pavimentada de mármol; la puerta adornada de esculturas.”

Sigue Ovidio la narración y nos cuenta cómo Júpiter se dirige a la pareja de esposos y les exhorta a que expresen su mayor deseo. Ellos solicitan:

“Ser los guardianes de ese templo; y como siempre vivimos en perfecta unión, queríamos parecer los dos en el mismo día.”

Así ocurre y Baucis pudo ver cómo el cuerpo de Filemón se cubría de hojas, mientras acontecía lo mismo con su propio cuerpo. Tal es, refiere Ovidio (136):

“La historia de esos dos viejos dignos y desinteresados. Yo mismo he visto las ramas de esos árboles adornadas de ramos y guirnaldas.”

Precisamente con este texto en la mano cobran todo su sentido las ricas coronas y, especialmente, la primorosa guirnalda que corre, por debajo de los medallones, a lo largo de las tres fachadas. Su contenido simbólico referente al amor fiel, que en los héroes equivale a su gloria militar, no puede ser más elocuente. La guirnalda que decoró los cuerpos leñosos de Filemón y Baucis es aquí la guirnalda que une a todos los que son ejemplos de amor y heroísmo perennes.

Los medallones aparecen ahora con un carácter muy distinto al de mero detalle ornamental o remate de un edificio gótico tardío, con el que habían sido catalogados. Nos encontramos en el pabellón del Consulado con un verdadero templo o palacio de la Fama que, unido al templo del Comercio —sala de las columnas—, conceden a nuestra Lonja el privilegio de reunir dos programas en un mismo conjunto ar-

quitectónico cuyo profundo, oscuro y a veces difícil sentido simbólico hemos intentado honestamente desvelar.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(136) OVIDIO: Ob. cit., libro octavo, págs. 164-165.

DOCUMENTO

núm. 1

23 junio

*El Consell de la ciudad de Valencia autoriza la construcción de una nueva Lonja y cobro de nuevo impuesto. Se ordena la compra de casas, si fuera necesario, para ampliar el solar existente*

MC, A38, 1465-71, 23 junio 1469, f.º LXVIII r.º  
Archivo Municipal de Valencia (AMV).

“Anno a nat. domini millesimo quadringentesimo sexagesimo nono die vicesimatercia bigilia beati Johannis... in civitate Valnt. ffo. appellat consell ab crida publica a so de nafil e p. beu den Miql. Artus trompeta e crida publicl al Consell de la dita ciutat e ab albarans tramestits en lo vespre ppassat als consellers axi de generosos com de ciutadans de peroquys com de officis e mestres e... celebrat en la Sala del Consell de aquella en hora de tercia... del dit divendres on e segons en la dita ciutat es acostumat appellat... e celebrat Consell en lo qual psent Consell foren e eren los honorables Justitia Jurats e prohomens seguents... Essent axi congregat lo dit honorable Consell fou pposat p. los honorables Jurats que la lotga de aquesta ciutat era molt ruinosa e en present... totalment a terra no sens carrech e vergonya de la dita ciutat per les moltes negociacions e gents quey revenien e concurrrien axi strangers com de la dita ciutat p. qucls paria se devia obrar... decontinent e en tal manera que fos honor de la dita Ciutat maiorment que p. pujar e stalviar despesses a la dita ciutat los paria es degues imposar hun diner en la mercaderia ço es malla al comprador e malla al benedor p. lliura segons alguns mercaders... lo qual diner no puxa fuir p. als sino p. a la dita cbra de la dita longa la qual imposicio de dret com dit es eren contents molts mercaderes puix la dita lotga es obrat honradament e be E lo dit honorable consell hoyda la dita pposicio e haud rahonament sobre les dites coses remetre la dita obra faedora... de la dita lotga als honorables Jurats e officials de la casa ab los que appellar hi voran donant los plen poder de imposar lo dit dret e fer hi tot ço quels paera... e compar si necessari fora alguns alberchs e enderrocar aquells e fer hi tot ço que conexerem esser faedor a honor e decoracio de la dita ciutat durador lo dit diner e dret a beneplacit de la dita ciutat e consell de aquella casa e a tot lo que aquells ne faran los dits honorables consellers ara p. lavors e lavors p. ara haha p. ferm e grat...”

# LA NAVE CRUCERA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Sabido es que las catedrales tienen, ordinariamente, planta de *cruz latina*: más alargado el palo vertical que el transversal.

La nave principal representa el palo vertical, y la crucera (que cruza la principal), el palo transversal, llamada arquitectónicamente transepto.

En la Catedral de Valencia esta nave crucera tiene ciertas características:

- 1) No cruza la nave principal de norte a sur, sino de oeste a este, debido a que la nave principal y las laterales están orientadas de sur a norte.
- 2) Cruza la nave principal junto a su ábside, cosa que parece anómala, pues deja un presbiterio más bien raquítico (1).



Nave crucera, o transepto, de la Catedral, desde la puerta de los Apóstoles. (Foto J. R. Pérez Aparisi.)

- 3) Es —dentro de su sencillez— la construcción más elegante de la Catedral y en ella se hallan sus tres joyas arquitectónicas: el cimborrio, la puerta del Palau (o de la Almoína) y la de los Apóstoles (2).

Nuestro transepto o nave crucera está constituido por cinco tramos o arcadas: el cimborrio corresponde al último tramo cuadrado de la nave central; los otros dos —a uno y otro lado del cimborrio—, oblongos; corresponden al último tramo de las naves laterales; los dos restantes —junto a ambas puertas— son cuadrados; parecen como añadidos para resaltar el brazo transversal de la planta de cruz latina (3).

Como en los estudios anteriores sobre partes de nuestra Catedral, vamos a examinar un poco más la nave crucera, siguiendo nuestro método de exposición: lo que la nave crucera es y contiene hoy, fue y contuvo a través del tiempo y debiera de ser en el futuro.

Lo que equivale a una pequeña *guía inspectiva o turística, retrospectiva o histórica y prospectiva o futurista*.

## *La nave crucera, hoy*

El visitante que entre por la puerta del Palau (o por la de los Apóstoles) se dará cuenta de que gran parte de la nave crucera ha sido “repristinada”.

Ya en 1962 se había “repristinado”, librándole de las adherencias neoclásicas, el hastial de la puerta del Palau, en su parte interna. Se abrió y dotó de vidriera el gran ventanal que hay sobre la portada.

Algún año antes ya se había abierto el gran rosetón del hastial de la puerta de los Apóstoles.

Ultimamente —entre julio y principio de octubre de 1982, con motivo de la venida del Papa Juan Pablo II— se repristinó la bóveda y parte de los

(1) Ignoro las causas de tales anomalías. Tal vez el aprovechar cimientos y parte de muros de construcciones anteriores. El lugar en que está la nave crucera pudo deberse a construcciones anteriores, como la sacristía actual y la antigua aula capitular.

(2) De estas tres cosas no nos ocuparemos aquí, puesto que ya escribimos largamente sobre ellas en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 52 (1981), 13-18; 47 (1976), 14-22; 46 (1975), 28-38.

(3) Ya explicaremos en este artículo las razones de tal opinión. Tal vez los hastiales estaban junto al tramo oblongo. El cuadrado es de diferente grosor y la plementería del del Palau es de piedra.

muros laterales: hasta el apostolado, que remata el frontispicio de las ocho capillitas neoclásicas.

El visitante notará asimismo que no todo ha sido "repristinado", que quedan aún, en la parte baja de los muros, unos falsos entablamentos neoclásicos, sostenidos cada uno por tres columnas de jaspe, en cuya cima se hallan las estatuas de estuco de tres apóstoles.

De la columnita central a las laterales tiraron dos arcos, y en los huecos resultantes alojaron las capillitas neoclásicas actuales: dos en cada muro lateral, tanto en la parte de la epístola (Almoína) como en la del evangelio (p. de los Apóstoles). Ocho en total.

Si el visitante comienza su inspección por la parte interna del hastial de la puerta de la Almoína o Palau, lo primero que verá será que está repristinado hasta el zócalo (que continúa siendo el de mármol de la reforma neoclásica). En el muro verá dos grandes lienzos, uno a cada lado del cancel.

Representan, el de la izquierda del espectador, *El martirio de San Erasmo*, y el de la derecha, *El martirio de San Vicente*.

Son obra de José Vergara (de hacia 1790). Los regaló al Cabildo y recibió el derecho a palma (Día de Ramos) y cirio (en otras funciones canónicas) (4). Se hallan encuadrados en buenos marcos dorados y tallados (5).

Alzando la vista podrá ver el gran ventanal gótico, reabierto en 1962. Original, menos el mainel o parteluz (6).

La vidriera es moderna (de 1962), obra de Juan B. Castro y Félix Cañada (7).

Siguiendo por el muro de la derecha, aparecerá ante su vista el primer altarcillo (o capillita) (8).

Estaba, hasta hace pocos años, dedicado a San Fernando Rey de Castilla. Tenía una estatuilla del santo en madera de abedul, pintada cual si fuese de bronce. Obra de S. Agudo (1956), regalada por la organización Frente de Juventudes y retirada con motivo de las obras de repristinación. Se encuentra —provisionalmente creemos— en la antesala capiltular.

En el tímpano o estilóbato del ático, *Busto de la Santísima Virgen*. Parece un fragmento de un lienzo que representaba *La Asunción de Nuestra Señora*.

Delante de esta capillita hay, en el pavimento, una lauda sepulcral de dos metros de larga por 1'10 de ancha. Es de mármol negro y de estilo seudogótico. Lleva grabada la figura de Ausias March, con una leyenda suya alrededor (9).

Fue colocada en este lugar por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia y Lo Rat Penat en 1950, según reza la inscripción del pie de la lauda. La razón es porque se cree que aquí estuvo la cripta sepulcral de su familia.

La segunda capillita estaba dedicada últimamente (en la década de 1960) a Santo Domingo de Guzmán. Tenía el lienzo del santo, atribuido a Pedro de las Cuevas (10). Dicho lienzo se halla hoy en el Museo y es de suponer que vuelva a la nave crucera.

En el estilóbato del ático hay una pequeña tabla de Santa Bárbara. Parece ser un resto de la imagen de la antigua titular que los neoclásicos del XVIII colocaron allí como recuerdo de pasadas glorias.

Pasando al muro de la izquierda, la primera capillita (frente a la que acabamos de describir) está dedicada a San Agustín.

En 1970 se puso como lienzo del retablillo —en sustitución del antiguo lienzo, desaparecido durante la guerra de 1936-1939— una copia reducida de *La apoteosis de San Agustín*, de Sánchez Coello (Museo del Prado).

(4) Sabido es que era hermano de Ignacio Vergara, el más notable escultor del rococó y del siglo XVIII en Valencia. José, menos genial que su hermano, trabajó para la Catedral en la época de su deformación neoclásica. Nació en 1726 y falleció en 1799. La Catedral tiene algún otro lienzo de Vergara (aparte de los desaparecidos con motivo de la guerra civil).

(5) Durante la guerra civil (1936-1939) fueron rasgados a cuchillo. Reparados por técnicos del Museo del Prado, volvieron a sufrir no poco al estar mal enrollados por mucho tiempo. Últimamente han sido nuevamente restaurados, aunque sólo, al parecer, reentelándolos y colocándolos en nuevos bastidores. Necesitarían una muy inteligente restauración que técnicamente no creemos que presente dificultades.

(6) Al descubrir el gran ventanal apareció la parte interna del parteluz, que estaba finamente labrado y policromado. Se retiró todo él por creerlo deteriorado y se colocó uno nuevo —prefabricado— que imita al anterior en la parte externa, pero no en la interna, en la que es como un simple raíl, sin policromía y talla alguna. Para que no desentonase se le dio al exterior una pintura de color canela.

(7) De todo ello ya hablamos en "La portada de la Almoína de la Catedral de Valencia", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, XLVII (1976), 18-19. Allí encontrará el interesado todo lo referente a dicho ventanal.

(8) Los ocho retabillos de estas capillitas de la nave crucera, al igual que los de las ocho capillas de la girola y los laterales de las capillas mayores, 20 en total, son de idéntica construcción: una mesa de yeso con frontis de mármol y jaspe y un retablillo de ventana neoclásica construida con unas columnitas de jaspe a cada lado que sostienen un frontoncillo o ático encima. Donde habría de estar la vidriera se coloca un lienzo del titular, y en el ático o estilóbato, otro liencillo (o tablilla). Creo que no hicieron más que una pequeña copia del retablo de la capilla de San Sebastián.

(9) La leyenda es ésta: "*Jo soc aquest que en la mort delit † prene puix que † no tolca la causa per que em ve.*"

En los lugares donde hemos puesto las cruces (††), que son el principio y el fin de la parte alta de la lauda, se hallan escudos familiares de los March.

(10) Dicho lienzo se colocó aquí provisionalmente por haberse quitado el de *La longitud de Cristo*, siglo XV. Había sido el titular de otra capilla (la después dedicada a la Virgen de Guadalupe). Se quitó de allí porque, durante la guerra de 1936-1939, alguien rasgó el lienzo, llevándose el rostro del santo. Fue reparado en la década de 1960 por el pintor Francisco Calatayud.

Dicha copia se encuentra hoy en la sala capitular y creemos volverá a este lugar. En el estilóbato, un liencecillo representando a Santa Teresa de Jesús.

Delante de esta capillita, en el pavimento, está la entrada a la cripta de los Mayáns. Don Gregorio Mayáns pagó los gastos que originó la reforma neoclásica de la capilla y adquirió los derechos de enterramiento (1778, como veremos).

Hay una inartística lauda en latín, redactada por el canónigo don Luis Casanoves en 1971, que dice:

HIC LACENT FRATRES  
IN VILLA CUI NOMEN OLIVA NATI  
ATQUE IN URBE VALENTIAE ET VITA DECESSI  
ALTER  
GREGORIUS MAYANS ET SISCAR  
REGIAE BIBLIOTHECAE PRAEFECTUS  
IN VALENTINA UNIVERSITATE CATHEDRATICUS  
HUMANIORIBUS LITTERIS EXCULTUS  
HISTORICUS IURISCONSULTUS  
ET IN CUNCTIS SCIENTIIS ERUDITUS  
9 MAII 1699 - 21 DECEMBRIS 1781  
ALTER  
IOANNES ANTONIUS MAYANS ET SISCAR  
CANONICUS HUIUS ECCLESIAE CATHEDRALIS  
VALENTINAE UNIVERSITATIS RECTOR  
ATQUE IN LITTERARUM CULTU  
FRATERNAE COOPERATIONIS EXEMPLUM  
23 MARTII 1718 - 20 MARTII 1801  
IPSORUM CONCIVES IN MEMORIAM ANNO 1971

---

AQUI YACEN DOS HERMANOS  
NACIDOS EN LA VILLA DE OLIVA  
Y FALLECIDOS EN LA C. DE VALENCIA  
EL PRIMERO  
GREGORIO MAYANS Y SISCAR  
PREFECTO DE LA BIBLIOT. REAL  
CATEDRÁTICO DE LA UNIV. DE VALEN.  
INSTRUIDO EN HUMANIDADES  
HISTORICO JURISCONSULTO  
EN TODAS LAS CIENCIAS ERUDITO  
NACIO 9 MAYO 1699 † 21 DIC. 1781  
EL SEGUNDO  
JUAN ANTONIO MAYANS Y SISCAR  
CANONIGO DE ESTA I. CATEDRAL  
RECTOR DE LA UNIV. DE VALENCIA  
Y EN EL CULTIVO DE LAS LETRAS  
EJEMPLO DE FRATERNA COOPERACION  
23 MARZO 1718 † 20 MARZO 1801  
SUS CONCIUDADANOS EN MEMORIA, 1971

La última capillita de este lado (junto a la puerta) estaba dedicada, antes de las obras de restauración, a la Virgen de Guadalupe (Méjico).

Tenía un lienzo de la titular obra de J. Ibarra, pintor mejicano de la primera mitad del siglo XVIII, regalado a la Catedral por la testamentaria de don Vicente Pérez, en 1866 (11).

En el tímpano del ático, un fragmento de un lienzo mayor que representa a San Cristóbal llevando al Niño Jesús.

Sobre el entablamento neoclásico, en que se abren las capillitas, están las estatuas en estuco de los doce apóstoles, tres en cada lado de ambos brazos de la nave crucera (12).

Pasando al brazo oeste de la nave crucera, nos encontramos con las cuatro restantes capillitas, idénticas en su factura a las ya mencionadas.

De derecha a izquierda, comenzando por la más próxima a la nave lateral, hacia la puerta de los

Apóstoles, la primera es la capillita o retablito del Beato Gaspar Bono.

Tiene un lienzo de escuela valenciana del siglo XVIII representando al titular de la capilla (de escaso valor, al parecer).

En el estilóbato, San Francisco de Paula, liencecillo del mismo tiempo y estilo que el anterior.

Está allí por ser el fundador de los Mínimos, a los que pertenecía el Beato Gaspar Bono, y porque fue el titular —al tiempo de la reforma neoclásica— de la capilla que existía junto a la puerta y que los reformadores hicieron desaparecer.

La segunda capillita está ahora dedicada a Santa Catalina de Alejandría.

En el retablo tiene un lienzo de la titular, obra de J. Espinosa.

En el ático o estilóbato del retablillo, San Nicolás de Mira, liencecillo recuerdo de que hubo aquí una capilla dedicada a tal santo (13).

Pasada esta capillita, topamos con el hastial (parte interna) de la puerta de los Apóstoles.

Despojado en 1982 del revestimiento neoclásico de 1774-1799 aparecieron en su parte baja las huellas de las capillas primitivas, suprimidas por los reformadores del último tercio del siglo XVIII, de que hablaremos en la segunda parte de este artículo, una a cada lado de la puerta (14).

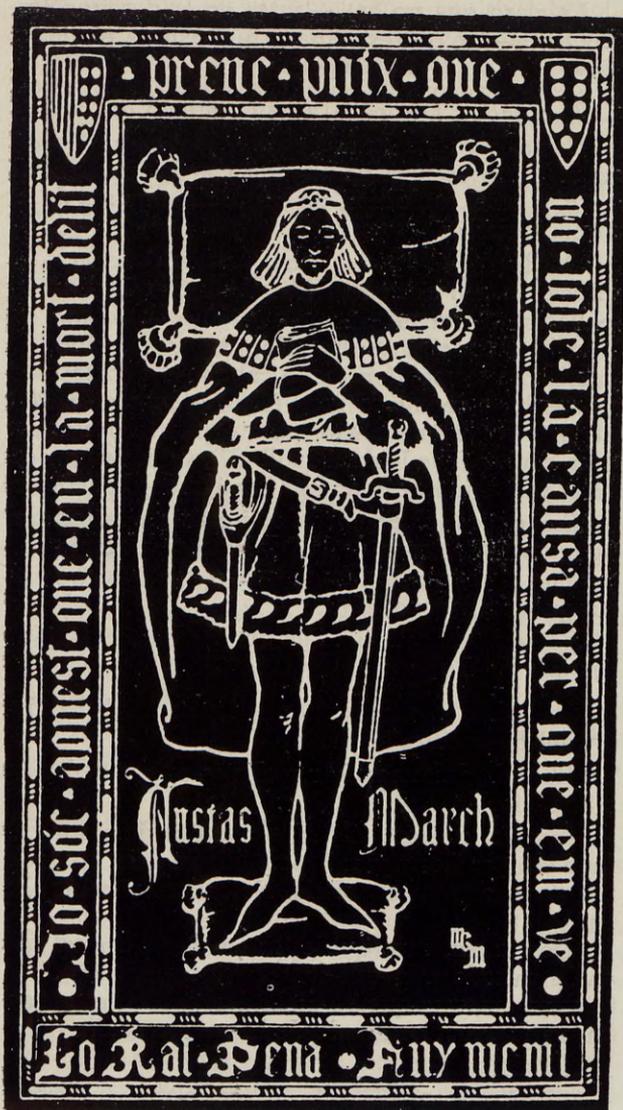
También unos escudos nobiliarios, que hicieron que se tuvieran que elevar los grandes lienzos, en este hastial, de Vicente Inglés Falcó, que representan: el de la izquierda, *El martirio de San Bartolo-*

(11) Dicho lienzo se encuentra hoy en la capilla de San Luis de Toulouse (muro de la derecha). Parece que no volverá a la capillita donde provisionalmente estuvo, por ser de mayor largura. Quien esté interesado en tal pintor y en este lienzo vea GARCÍA SÁIZ, M.<sup>a</sup> C.: "Aportaciones al estudio de la obra de José de Ibarra", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, XLIX (1978), 27-29.

(12) Fueron hechas por los escultores José Puchol, José Esteve y Francisco Sanchiz: cuatro estatuas cada uno. Como no es fácil identificar a cada uno de los apóstoles, ningún autor dice quién es cada uno de ellos. Vamos a identificarlos comenzando por la nave *del evangelio* (mano derecha): 1, San Pedro; 2, San Andrés; 3, Santo Tomás. Lado opuesto (desde la puerta de los Apóstoles): 4, San Felipe; 5, San Simón C.; 6, San Judas Tadeo. Nave *de la epístola* (hacia la puerta del Palau): 7, San Bartolomé; 8, San Juan Evangelista; 9, San Matías. Lado opuesto: 10, Santiago el Menor; 11, Santiago el Mayor; 12, San Mateo. Ignoramos la razón de un orden que nos parece arbitrario: ni el de los evangelios y Hechos, ni el de la Liturgia. Deducimos quiénes son por sus símbolos.

(13) Era el titular primitivo de la capilla hoy dedicada al Beato Gaspar Bono.

(14) Del "rosetón" ya nos ocupamos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO XLVI (1975), 30, 36 y 37 y notas. Los neoclásicos "cepillaron" todo el guardapolvo interior del rosetón. Y como dicen que "no hay que inventar", no se ha repuesto ni se ha investigado si hubo una arquería bajo él como parecen demostrar algunos vestigios.



Lauda de Ausias March, en la nave crucera de la Catedral.

mé, y el de la derecha de la puerta, *San Pedro liberado por el ángel* (Hch. 12, 6-11) (15).

El autor los regaló a la Catedral el 1 de septiembre de 1791 y el Cabildo acordó que se le diesen palma y cirio canonicos todos los años en agradecimiento.

A la derecha de la puerta, dos escudos; a la izquierda, tres escudos.

Los de la izquierda son de fácil identificación para mí. Los de la derecha, no tanto.

El del centro de los tres de la izquierda es el de la familia Castellar. No hay más que ver el del

sepulcro de mosén Jaime Castellar *miles*, en la cuarta capilla absidal, del Cristo de la Buena Muerte.

Además sabemos que en 1547 tenía el patronato y derecho a sepultura don Juan Miguel de Castellar (16).

Los de ambos lados son los de la familia Belestar. Véase el sepulcro de Baltasar de Belestar, hoy en la lonja del Santo Cáliz (17).

Los de la derecha, dos, debieran de ser los de la familia Muñoz, porque don Gil Sánchez Muñoz, pavorde de Valencia y después antipapa Clemente VIII (que con su renuncia, en San Mateo, dio fin al Cisma de Occidente), era el patrono de la capilla entonces existente, y le siguió su familia: los caballeros Muñoz, oriundos de Teruel. El estilo de los escudos parece ser el de tal época.

Siguiendo con las capillitas, viene ahora la de San Francisco de Asís.

Tiene en su retablillo un lienzo de J. Camarón B., *Extasis de San Francisco de Asís (oyendo la música de un ángel)*, lo mejor de J. Camarón.

La capilla inmediata está dedicada a San Antonio de Padua.

Tiene hoy en el retablillo una escultura del santo en madera policromada. Autor, V. Marco, 1907.

En el estilóbato, un pequeño lienzo de autor desconocido que se cree es *El martirio de San Bartolomé* (18).

Para terminar el recuento de lo que se encuentra hoy en la nave crucera, hemos de hacer mención de "el púlpito de San Vicente".

Se halla adosado al pilar noroeste del cimborrio y se trata de uno de los púlpitos existentes en la Catedral en los siglos XIV y XV (19).

Se le llama "de San Vicente" por ser tradición que en él predicó el santo.

(15) Son parejos a los de J. Vergara del hastial contrario, en magnitud, marcos y hasta en colocación. Por eso se han elevado a la misma altura ahora los de José Vergara.

(16) Protocolo de Bononato Monar, 23 enero de 1378.

(17) Este mismo escudo se halla en el muro externo del hastial de la puerta de los Apóstoles, en la parte que mira al jardín.

(18) No he podido examinarlo con cuidado por estar alto y protegido por un plástico debido a las obras. Yo diría que tal vez sea *El martirio de San Lorenzo*, por haber sido antes el titular de tal capilla. El liencecillo sería, en tal caso, de la escuela de Ribalta.

(19) Creo que se colocaría aquí por Juan Pérez, en 1674, al iniciar la "deformación" barroca del ábside de la Catedral. Desde luego, antes de 1774, pues los neoclásicos no recubrieron las columnas góticas, visibles aún tras el púlpito.

Tal como se conserva creo que no es el púlpito de 1420. La columna que lo sostiene parece anterior y no correspondiente a la base de la taza de tal púlpito. Hasta hubiese sido peligroso el predicar en un púlpito sostenido por tal base. Estuvo (el púlpito propiamente dicho) dorado. Creo que se le doraría cuando ya no estaba en uso, por haber predicado en él San Vicente Ferrer.

Se conserva como reliquia del santo predicador y es —sin duda— una “reliquia de gloriosos tiempos pasados”.

Hasta la guerra de 1936-39 había sobre él un lienzo atribuido a Juan Sariñena que representaba al santo valenciano.

Ultimamente —debido a la iniciativa del presidente de la Real Academia de San Carlos, Felipe María Garín Ortiz de Taranco— se colocó allí, a principios de noviembre de 1982, una copia del cuadro del santo, existente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, original del Maestro del Grifo (10), realizada por el pintor Adolfo Ferrer Amblar, profesor emérito de las Escuelas de Bellas Artes y Artes Aplicadas, hijo del notable pintor y profesor, que fue asimismo de la Real Academia de San Carlos, don Pedro Ferrer Calatayud.

El cuadro fue donado generosamente a la Catedral. Sería bueno proseguir la tradición de donarle el derecho a palma y cirio canonicas, como a J. Vergara y a V. Inglés.

#### *Lo que hubo: Notas históricas*

Desde luego no hubo los entablamentos neoclásicos, en que se colocaron los nuevos altarcillos, que han quedado en la reciente repristinación a medias.

En vez de ocho capillitas, cuatro a cada parte de la nave crucera, hubo doce capillas, seis en cada lado (epístola y evangelio) de la nave crucera.

Los neoclásicos suprimieron cuatro, una a cada lado de las dos puertas, de la Almoina y de los Apóstoles.

Estas capillas góticas eran (21) —en el siglo xv (primer tercio)—, entrando por la puerta de los Apóstoles, a mano derecha:

1.<sup>a</sup> capilla: “dels Alpicats”, bajo la advocación de Santa Agnes (Inés).

Se llamaba “dels Alpicats” porque el Cabildo “la otorgó a Bernardo de Alpicat, jurista, en 1378, con derecho a sepultura, debiendo de fundar un beneficio y dotarla de una lámpara (22). En 1547 se concede el patronato y derecho a sepultura a don Juan Miguel de Castellar (23). Después ejerció el patronato don Lorenzo Bou de Peñarroja y, al fin, los herederos del canónigo don Juan Sanz. Derruida por los deformadores neoclásicos.

2.<sup>a</sup> capilla: La de San Francisco. Es la única de la nave crucera que no ha cambiado de advocación desde el principio hasta nuestros días.

Solamente sabemos que ya en 1325 se había fundado un beneficio en esta capilla y que sirvió de enterramiento a los herederos del canónigo Guardiola.

Es claro que no era —antes de la deformación neoclásica— lo que es ahora, y que tendría pinturas, rejas, etc., de aquella época.

3.<sup>a</sup> capilla: Dedicada a San Antonio de Padua.

Hasta la guerra de 1936 tenía en su retablillo un lienzo de la escuela de Ribalta con la imagen del santo, y en el estilóbato, un liencecillo, quizás de la misma mano (24).

Desde el principio, y hasta la deformación neoclásica, estuvo siempre dedicada a San Lorenzo y se llamaba —al menos hasta 1400— *la capilla de Mossén Berenguer Ripoll* (25) porque en 1386 el Cabildo le concedió a dicho caballero el patronato y derecho a sepultura para él y sus sucesores (26). El instituyó un beneficio, pero no fue el fundador de la capilla. Fue Pedro Ripoll (27), y para entonces, 1386, ya había instituido esta familia dos beneficios.

Era gótica, al parecer de la primera mitad del siglo xiv (28). Antes de la “deformación” tenía por patrono al duque de Medinaceli. Y también tuvo al marqués de Aytona (29).

Fueron los neoclásicos los que la dedicaron a *San Antonio de Padua*.

Pasando al muro opuesto, encontramos la capilla 4.<sup>a</sup>, del *Beato Gaspar Bono*.

Hasta la deformación neoclásica estaba dedicada a San Nicolás.

Sanchis y Sivera (*Catedral*, p. 328) dice que fue fundada por Berenguer Ripoll (30) en 1289, que instituyó en ella un beneficio. No sabemos en qué se funda.

De ser así, tuvo que estar en otro sitio, tal vez en la entrada a lo que hoy es vestuario canonical, pues no creemos que en dicha fecha estuviese construido el tramo cuadrado de la nave crucera.

(20) Pintor valenciano de la época plateresca, como lo indican las letras del lema del santo: “Quia venit hora iudicii eius”, de hacia 1520.

(21) Seguimos un catálogo de capillas existentes en 1400 que se halla entre las tapas de un libro de cuentas de 1429, número 1.478 del Arch. Cat.

(22) Protocolo de Bononato Monar, 23 enero 1378.

(23) Escritura ante Juan Abella, 12 abril 1547.

(24) Véase lo que dejamos dicho en la nota 8.

(25) Mossén no era entonces título exclusivo de sacerdote. En la 4.<sup>a</sup> capilla de la girola está sepultado Mossén Jaime Castellar, “miles” (militar).

(26) Escritura ante Bononato Monar, 6 julio 1386.

(27) Vol. 3.508, fol. 155 (último fasc.).

(28) *Libre de obres*, 1397, fol. 44 v. Allí consta que en 20 de diciembre el maestro Luis Amorós “adoba los capítels de la Capela de sant Lorenç com tots fosen decantats”. Es de suponer que hacía ya muchos años que estaba construida.

(29) Así consta en Pahoner, XI, 222 v. del primero.

(30) Distinto —sin duda— del patrono de la capilla de San Lorenzo, pues vivía un siglo antes.

Claro que —a continuación— nos dice Sanchis y Sivera que “en 1397 fue renovada por completo (trasladándola al tramo ya construido probablemente), conservándose el mismo patronato y derecho a sepultura que poseían el fundador y sus sucesores (31).

Al tiempo de la “deformación” neoclásica poseía el patronato la casa de Vidal y Martínez de Raga.

5.ª capilla: *Santa Catalina de Alejandria*.

Hasta la guerra de 1936-1939 estaba dedicada a San Vicente Mártir. En el retabullo tenía un *San Vicente en la cárcel*, lienzo de José Vergara. En el estilóbato, un liencecillo con el busto de San Nicolás de Mira, probablemente del mismo autor (32).

Según consta en la “relación de capillas existentes en 1400”, estaba entonces dedicada a San Vicente Mártir. Los neoclásicos habían conservado tal titulación.

Que tal capilla tuvo gran importancia ya antes de 1400 no cabe duda, pero que existiese en este lugar en 1272 no lo creemos, pues quizás no se había construido este tramo de la nave crucera para tal fecha (33).

Se dice que dentro de tal capilla hubo un altar dedicado a San Saturnino, con un beneficio fundado en 1414. Y que tenía escudo de armas.

6.ª capilla: *Santa Ana*. Desapareció en la “deformación” neoclásica de la Catedral. Entonces debía de estar dedicada a San Francisco de Paula (34).

Se cree que fue fundada por don Gil Sánchez Muñoz (después antipapa Clemente VIII. Sanchis y Sivera (*Catedral*, p. 328) opina que no es así, pues ya en 1305 aparecen dos beneficios bajo la advocación de Santa Ana. Tampoco esto es prueba decisiva. Los beneficios pudieron fundarse aun antes de construirse la capilla y, además, pudo existir tal capilla en otro lugar en 1305 (35).

Lo que parece cierto es que el patronato lo tuvieron los caballeros Muñoz, originarios de Teruel.

Según Pahoner (36), el patrono era “el barón de Serig”. Sanchis y Sivera dice: “los barones de Escriche (de la familia Muñoz)”. Quizás sean las mismas personas.

Digamos algo de las otras seis capillas existentes en el lado de la epístola de esta nave crucera antes de la “deformación” neoclásica y remontándonos, en lo posible, al comienzo.

De derecha a izquierda nos encontraremos con la capillita de *Santo Domingo de Guzmán* (últimamente).

Desde la “deformación” neoclásica hasta la guerra de 1936 estuvo dedicada al Nacimiento de Jesús.

Tenía un lienzo de *La adoración de los pastores*, del siglo xviii, de V. López o de su escuela.

Aquí estuvo siempre —hasta entonces— la capilla de Santa Bárbara, de lo que queda, como dijimos, un pobre recuerdo en lo alto del retabullo.

En 1326 instituyó en ella un beneficio el canónigo y pavorde Juan Burguño. En el mismo siglo xiv se instituyeron otros tres.

Al no haberse “reprimado” esta parte, no sabemos cómo eran estas capillas en el siglo xiv, ya que, en correspondencia con la sacristía, existía aquí el aula capitular antigua, antes de construirse la nueva (hoy capilla del Santo Cáliz).

El 22 de marzo de 1480, con escritura ante Juan Esteve, el Cabildo concedió el patronato y derecho de sepultura en esta capilla a Luis Ferrer, caballero y lugarteniente en este reino, cuyos ascendientes habían fundado un beneficio en 1350. Obtuvo todos los derechos que había tenido el patrono anterior, el canónigo Pedro de Orriols (37).

Después tuvo derecho de enterramiento aquí el caballero Valero de San Germán. Sus armas eran flor de lis en campo de oro y dos leones de oro en campo azur. Tenía ventanal con vidriera policroma.

Al tiempo de la deformación neoclásica el patronato lo tenía la casa del Regal.

(31) SANCHIS SIVERA: *La Catedral de Valencia*, p. 328, nos dice que “tenía un ventanal con vidrios de colores que daba a la calle, antes de construirse la sacristía nueva (hoy antevestuario canonical), que mencionaremos en la última parte de este artículo.

(32) Cf. nota 3.

(33) Cómo era entonces no lo sabemos. El haberse instituido un beneficio en 1272 no prueba que ya estuviese edificada —y menos en este lugar— tal capilla.

Sí que es cierto que en la puerta de los Apóstoles están de este lado, San Valero y San Vicente, y al otro, San Sixto y San Lorenzo. Y vemos que al interior existieron las capillas de San Vicente y San Lorenzo.

El patrono al tiempo de la deformación neoclásica era el marqués de Mirasol, según la relación de Pahoner, XI, 222 v.

(34) El mismo Pahoner da los dos titulares: “*Capilla de Santa Ana; después, de San Francisco de Paula.*”

(35) A no ser que la puerta de los Apóstoles sustituyese a otra más antigua, hecha al añadir el tramo cuadrado de la nave. Lo cierto es que en 1494 el maestro Ferrando Guinarrá hizo obras de embellecimiento (*Libre de obres*, 1494, fol. 21 v.). Su retablo de piedra se consideraba importante, pues servía de modelo para la construcción de otros, como veremos.

(36) *Relación de capillas existentes antes de la renovación*, XI, 222 v.

(37) Pedro de Orriols, arcediano mayor, en su testamento otorgado el 3 de abril de 1395, quiere que se le entierre en el coro, pero, si hubiese dificultad, “in tumulo sive carnerio” existente en la capilla de Santa Bárbara. Notal de Jaime Pastor, vol. 3.542, fol. 67.

2.<sup>a</sup> capilla: *San Fernando* (últimamente).

Hasta la guerra de 1936 era el titular de esta capillita San Vicente Ferrer ("el pobret") o antes, popularmente, "Sant Vicent de les posts" (38).

En el altarcillo tenía una tabla de San Vicente original de F. Ribalta.

Antiguamente (ya antes de 1400) era la capilla *De Corpore Christi* (del Corpus) (39).

Se fundó en virtud de la disposición testamentaria del canónigo Pedro de Costa (40) al parecer. Esto no quiere decir que se comenzase aquel año, 1320, o que no hubiese ya alguna capilla en tal sitio (41).

Cuando cambió de titular pasó de ser la capilla "del Corpus" a ser la de San Vicente Ferrer, no consta con seguridad. Pahoner la titula *capilla del Corpus* (*después de San Vicente Ferrer*).

En la relación de capillas de hacia 1420 (antes de la construcción de la última arcada o tramo de la Catedral) no se menciona esta capilla. Tal vez estaba construyéndose o reformándose por los March y puesta algo más tarde bajo la advocación de San Vicente Ferrer.

En el Archivo Catedral, vol. 3.678, se halla el inventario de ropas, alhajas, libros y objetos de culto que tenía la capilla en 12 de enero de 1417.

¿Sería entonces cuando pasó a nuevos patronos y nueva advocación?

Lo cierto es que Ausias March, en sus disposiciones testamentarias dice que sus restos mortales sean enterrados "*en lo vas o capella dels March's, en lo claustre de la seu prop lo capitol*".

El capítulo (o sala capitular) estaba en esta parte. Sanchis y Sivera dice que "en esta capilla estaba el escudo de armas de los Marchs, que era partido. 1: Nueve marcos de oro en campo de gules, y 2: Tres tizones de sinople encendidos de gules en campo de oro". No dice en qué se funda (42).

El 26 de noviembre de 1516 se concedió esta capilla a Remigio de Viciana, su mujer y sucesores, con derecho a sepultura (43).

Tenía "retablo de pinturas" (44). A. Ponz dice que tenía bellas pinturas, "que creo llegan a veinte, siendo la principal la que representa al santo (San Vicente), del tamaño natural, en actitud de predicar... (¿La de Ribalta, que existió hasta la guerra de 1936?) Las demás él las cree acaso de Borrás (45).

En tiempo de Pahoner el patronato lo tenía la casa de Borull.

3.<sup>a</sup> capilla: *San Juan Bautista*.

Estaba adosada al muro del hastial, a mano derecha de la puerta de la Almoina (mirando desde el interior). Ya no existe. Las cuatro capillas adosadas a los hastiales, una a cada lado de las puertas, les estorbaban a los neoclásicos y las derribaron.

Se llamaba "capella dels escrivans" por haber sido Guillermo Escrivá, "caballer", quien la fundó e instituyó en ella un beneficio.

En la "Relación de 1400" se la llama: *Capilla dels escrivans*, bajo la advocación de San Juan Bautista et Vincula Sancti Petri."

En 1414 se concedió el patronato de esta capilla al canónigo y pavorde Pedro de Artés. El debió de ser el que añadió la advocación de "*San Pedro ad vincula*", pues, según Pahoner (46), ofreció poner en el nuevo retablo dos imágenes: la de San Juan Bautista (que era la antigua advocación) y otra de San Pedro ad vincula.

Instituyó otro beneficio y encargó la fábrica de una nueva capilla a Pedro Torregrosa, de la misma amplitud y altitud y forma que la de Santa Ana (47).

El retablo, de madera, lo encargó a Jaime Espina (48); la pintura, a Jaime Mateu (49), y la reja, al cerrajero Antonio Gay (50).

La capilla cambió de titular en siglos posteriores. Pahoner (antes de la deformación neoclásica, que

(38) Llamada así porque, según tradición, la pintura de San Vicente se había hecho sobre las tablas de una cama que utilizó el santo. Era como "una reliquia" de San Vicente Ferrer.

(39) En la relación de capillas (antes de la construcción de la última arcada: 1426) no se menciona esta capilla, pero sin duda había existido, si es que no existía a punto de cambiar de titular. Cf. nota 30.

(40) *Libre de Clausules*, vol. 82, fol. 52. La cláusula de su testamento, fechado el 4 de agosto de 1320, dice: "Item mando per dictos executores meos erigi sive creari in loco sufficienti in ecclesia beate Marie Valentie, unum altare invocacione et honorificentia sacratissimi corporis domini nostri jesu xti de licentia et auctoritate Reverendi patris domini Episcopi et Capituli valentini."

(41) Al no haberse repriminado esta parte del muro, nada podemos saber de cierto. Pero si al lado opuesto había tres capillas (contando la adosada al hastial), tres debió de haber en este lado.

(42) *Catedral*, 301-302. 205 Los escudos grabados en la nueva "lauda sepulcral" del poeta no corresponden al descrito por Sanchis y Sivera.

(43) Protocolo de Felipe Abella, fol. 445.

(44) Se dice que el San Vicente de Jacomart (o de J. Reixach), hoy en el Museo Catedralicio, fue mandado hacer por Ausias March para su capilla. Sería, tal vez, la figura central del retablo.

(45) Las pinturas a que alude A. Ponz no parecen ser las originales.

(46) Tomo XIII, fols. 114 v.-115.

(47) Protocolo de Luis Ferrer, vol. 3.676, fasc. 20, 18 de diciembre de 1414. Sanchis y Sivera copia toda la capitulación en pág. 302, nota 1.

(48) Protocolo de Luis Ferrer, vol. 3.677, 2 de julio de 1415.

(49) Protocolo de Luis Ferrer, vol. 3.678, 2.º fasc., 13 de diciembre de 1417. Apoca en la que afirma recibir 20 libras de las 65 "pro salario retrotabuli et antealtaris, quod depingo et facio pro vobis ac vestra Capella Sti. Johannis baptiste in sede predicta".

(50) Vol. 3.678, 14 de mayo de 1417. Se describen minuciosamente todos los detalles de la reja.

acabó con ella, la llama “capilla de San Juan Bautista y Cadenas de San Pedro (después, de Santa Escolástica)”.

El patronato pasó a García de Artés, sobrino del fundador; después, parece que a los Vives de Cañamás, que tenían allí su escudo, y al tiempo de la deformación (fin de la capilla) eran patronos los herederos de Jaime Roca.

Al otro lado de la puerta existió, hasta la deformación neoclásica, la 4.<sup>a</sup> capilla, de Santa María Magdalena, mandada hacer por el obispo Jazperto de Botonach, que la dotó de dos beneficios y ornamentos (51).

El 17 de febrero de 1380 la otorgó el Cabildo a los Giner Rabassa de Perellós, con derecho de sepultura para ellos y sus descendientes.

En 1493 adquiere tal derecho don Giner de Perellós (52) y doña Isabel Madorena de Centellas, condesa de Oliva.

Al tiempo de la deformación (53) tenía el patronato el marqués de Dos Aguas.

Siguiendo por el muro de la izquierda, viene la 5.<sup>a</sup> capillita, últimamente dedicada a Nuestra Señora de Guadalupe (Méjico), de la que ya hablamos.

Hasta la guerra de 1936 estaba dedicada a Santo Domingo de Guzmán, desde el estucado neoclásico de la Catedral. Antes —desde 1600 (54)— era su titular Nuestra Señora del Milagro (55). Primitivamente su titular era San Agustín. En 1267 ya fundó un beneficio el canónigo Guillermo de Arenys (56). Tuvo otros tres beneficios y una lámpara (57). Según Pahoner, al tiempo de la deformación neoclásica era su patrono “el marqués de Sot de Ferrer”.

6.<sup>a</sup> capilla: De San Agustín (desde la deformación neoclásica hasta el presente).

Era primitivamente la capilla de San Benet (San Benito).

Cambió de titular cuando la “deformación” (de 1774-99).

Entonces, el Cabildo, por escritura de 17 de noviembre de 1778, concedió el patronato y derecho de sepultura en la cripta construida delante de ella a don Gregorio Mayáns y los suyos, con la obligación de pagar lo gastado en la reforma de la capilla.

Don Gregorio Mayáns cambió la advocación de la capilla y puso por titular a San Agustín.

Está enterrado —al menos con su hermano— en la pequeña cripta que hay en el pavimento ante la capillita. Ya hablamos anteriormente de esto y copiamos la inscripción de la lauda, puesta en tiempos recientes (1971).

Pahoner —en cuyo tiempo se ejecutó la deformación— la titula capilla de San Benito Abad (pa-

tronato de la casa Revilla); después, de San Agustín (de don Gregorio Mayáns: casa de Mayáns).

Las noticias que se tienen de la capilla de San Benet son: 1) que ya en el siglo XIII existían en tal capilla dos beneficios, y 2) que fue cedida a los canónigos don Francisco Martorell y don Antonio Sanz, con la obligación de fundar un beneficio, renovar el retablo y construir una reja (58).

Parece ser que lo cumplieron, pues las tablas de San Benito (hoy en el Museo Catedral) son de tal tiempo y, con toda probabilidad, son restos del retablo de que aquí se habla.

Más tarde el Cabildo concede los derechos al canónigo don Francisco Sabater, en 1445. Fundó un beneficio y puso allí su escudo de armas, que era partido: 1) lis de oro en campo de azur, 2) zapato de sable en campo de oro (59).

Cuándo y cómo pasó al patronato Revilla lo ignoramos (60).

Visto ya lo que es y contiene la nave crucera al presente y lo que fue y contuvo la nave crucera en el pasado, veamos ahora “lo que debiera de ser en el futuro”.

Son unas sugerencias para los “respristinadores”: que nos lleven lo más posible a lo que fue la nave en sus comienzos y en su época de esplendor.

(51) *Libre de Clausules*, vol. 82, fol. 35, 7 de marzo de 1287: “Instituto duos presbyteros perpetuos, qui singulis diebus celebrent pro anima nostra... in Capella et altari beate Marie Magdalene quam et quod cum suis ornamentis ad honorem dicte sancte mandamus fieri.”

(52) En 1493 sucede en este derecho don Ginés de Perellós y Próxida, señor de Dos Aguas. De él recibirían el patronato los marqueses de Dos Aguas.

(53) Cuando se suprimió dicha capilla, por que no convenía al plan de los neoclásicos.

(54) Ya Pahoner la titula: *Capilla de San Agustín (después, de Nuestra Señora del Milagro)*. En el *Libre de obres* de 1604, fol. 30 v.-31, se lee que Pedro Gurrea, albañil, trabajaba en ella y que Francisco Lorens pintaba el altar y capilla de Nuestra Señora del Miracle.

(55) A principios del siglo XVII se titula “*Capella de la Verge del miracle e san agosti al costat de la capella de Santa Magdalena*”.

(56) Dudo si estaría ya —en tal fecha— hecha en este lugar tal capilla. En la primera mitad del siglo XV ya era capilla elegante, pues Eloy Ponz, “*manyanus vicinus Valencie*”, firma un contrato para hacer en tres meses “*in capella Sti. Augustini rexias ferreas... similes in altitudine et grossitudine illis, qui sunt in capella Ste. Marie Magdalene dicte Sedis, cum rosis et portali pulchri*”. (Protocolo de Jaime Monfort “*lo antich*”, 25 de noviembre de 1431, volumen 3.558.)

(57) Al decir “una lámpara” no era sólo “darla”, sino sostenerla ardiendo.

(58) Escritura de 27 de junio de 1425 ante Juan Llopis, escribano del Cabildo.

(59) Este escudo —como otros— no ha aparecido aún. Pudieran aparecer en la repristinación total de esta parte.

(60) Respecto a tres lápidas romanas existentes en esta capilla hasta la mitad del siglo XVII, véase SANCHIS Y SIVERA, *Catedral*, págs. 307-308.

a) Lo primero que se debiera hacer —y nos maravillamos de que no se haya hecho en la reciente repriminación— es que desaparezca la pilastra de ladrillo y estuco que oculta la elegante columna (61) que sustenta el arco de separación y sostén de ambos tramos del transepto en uno y otro lado de la nave crucera.

Sin eso nos parece que no se ha hecho casi nada. Tal columna, junto con las dos columnitas laterales que sostienen la ojiva o tramo ojival, es lo más airoso y bello de la construcción de la nave crucera. Los capiteles que las rematan parece que han de ser historiados (62). La pilastra neoclásica que oculta esta maravilla es vulgar en extremo.

b) Se deben quitar todos los arcos postizos de medio punto que taponan los ojivales primitivos, restando altura y elegancia a las naves laterales y al comienzo de la girola, en su intersección (63) con nuestra nave crucera.

c) Prescindir de todos los zócalos añadidos por los neoclásicos, aunque sean de mármol o jaspes.

Como ya hicimos notar (64), los mármoles y jaspes en las catedrales góticas, además de ser inauténticos, son perjudiciales para el mismo edificio.

d) Prescindir totalmente —aunque nos cueste— de los cuatro entablamentos neoclásicos con sus ocho capillitas actuales. Resultan un pegote en una nave del siglo XIII-XIV y nos ocultan lo que fue la obra primitiva. Aquí es donde pudiera saltar la sorpresa. ¿Qué hubo aquí y qué es lo que se conserva? ¿Cómo era la obra primitiva? Y aun dado el caso que los “deformadores” hubiesen destruido la obra original de los siglos XIV y XV, pudieran quedar vestigios suficientes para poder rehacerla (65).

Me imagino que las capillas estaban empotradas en los muros, algo así como las actuales. Quizás fuesen más altas y sobresaliesen algo más (66).

Tenían, como hemos visto, rejas góticas, con florones. Los arcos de entrada, donde estaban las rejas, debieron ser como las de las capillas del Santísimo Cristo y la de La Longitud de Cristo, que han aparecido a ambos lados de la capilla de San Miguel (hoy de San José) y que se han dejado tapiadas. Creo que mayores y un siglo más antiguos (si-

glo XIV-XV), según los datos históricos que hemos aducido en la segunda parte de este estudio.

Cuando se reprimina se debe ir a lo primitivo y restaurarlo cuando sea menester. El decir que “no hay que inventar” no sirve. No se inventa: se repone lo que hubo y que los datos arqueológicos *in situ* nos dicen.

Así repriminada nuestra nave crucera —totalmente—, descubriendo hasta los arcos torales que sostienen el cimborrio que tiene en su parte central, sería la parte más bella de nuestra Catedral (67).

JUAN A. OÑATE  
*Lectoral de Valencia*

(61) Por la menor anchura podemos conjeturar que hay una sola columna y no dos como en los demás arcos formeros. A ambos lados, dos elegantes columnitas que sostienen las ojivas de la plementería de la bóveda.

(62) Como las ya repriminadas de los hastiales.

(63) Cuando el visitante avanza por las naves laterales, desde la puerta principal, se da inmediatamente cuenta del efecto tan diferente que produciría la Catedral de estar libres de inauténticas y antiartísticas adherencias estos arcos góticos y el comienzo de la girola.

(64) ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, XLVI (1975), página 30, nota 4.

(65) Y, en el peor de los casos, siempre sería mejor la obra de piedra primitiva que los estucos. Y en cuanto a los altarcillos, quedarían todavía 12 idénticos en nuestra Catedral (aparte de los que se pudieran conservar y utilizar en capillas, como la de San Luis Obispo, San Vicente Mártir, etcétera).

(66) Esto parecen indicar los vestigios que quedaban de las capillas adosadas a los lados de la puerta del Palau, que han sido casi suprimidos en la “repriminación” del hastial.

(67) Desde luego, la construcción nos parece más elegante que el resto y obra de diferente mano, al menos en sus tramos cuadrados.

Por otra parte, la capilla absidal, con sus ventanales y los dos en el muro de la nave crucera, junto a ella, y toda la girola, con la sacristía y el hastial del Palau, evidencian un maestro diferente del que construyó la nave central y las laterales.

En una “repriminación total” debiera volverse a la titulación primitiva de las capillas y volver a ellas lo que aún se conserve: v. gr., el San Vicente de Jacomart, a la capilla de San Vicente, de los March; las tablas de San Benito, a su capilla original, etc. Los sepulcillos de Jazperto de Bontonach, al hastial del Palau (izquierda); el de P. de Orriols a la capilla de Santa Bárbara; el de Ramón de Belestar, al hastial de la P. de los Apóstoles, etc.

## EL COLEGIO DE SAN PÍO V

### FUNDACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL COLEGIO DE SAN PÍO V

El templo de San Pío V forma o, mejor, forma parte del colegio del mismo nombre, edificio fundado en 1683 por el arzobispo de Valencia fray Juan Tomás de Rocabertí y que actualmente alberga al Museo de Bellas Artes de Valencia y a la Real Academia de San Carlos.

En el citado año de 1683, exactamente el 30 de mayo (2), compró Rocabertí unos terrenos lindantes con el palacio real al canónigo Gaspar Frijola con el fin de elevar allí un colegio que sirviese para la formación del clero secular de su archidiócesis, que habría de ser regentado por un grupo de clérigos por él nombrados, los mal llamados "misionistas", pues este grupo de clérigos nunca se constituyó en comunidad (3).

Para la construcción del colegio es designado por el arzobispo el maestro de obras de la Catedral, que en aquella fecha lo era el destacado arquitecto barroco Juan Bautista Pérez Castiel.

En el mismo año de la compra de los terrenos se inician las obras, pero éstas van muy lentas debido a las múltiples dificultades con que se encuentra Rocabertí, no siendo la menor la oposición del clero ciudadano, contrario por principio a cualquier nueva fundación que, lógicamente, fragmentaría y reduciría la feligresía de los ya asentados (4). Señalada oposición mostraron los dominicos, hermanos de religión del arzobispo, que mantenían con éste un agrio contencioso derivado de la irregular gestión económica de aquél cuando estuvo al frente de la orden (5).

Debido precisamente a estos problemas y al acoso a que se ve sometido, Rocabertí "cambia de manos" el colegio y lo cede a una orden constituida, los Clérigos Regulares Menores, según concordia de 23 de marzo de 1693 (6), ganándose así el favor regio, pues dicha orden contaba con la protección de doña Mariana de Austria, madre de Carlos II y gobernante efectiva de España (7).

A partir de este hecho las obras se aceleran, aunque a la muerte del arzobispo, ocurrida en Madrid cuando éste ocupaba el empleo de inquisidor general, el 13 de julio de 1699, aún no se había empezado el templo y faltaba por construir el lado del claustro recayente a él. Doce días después del óbito del fundador, los clérigos menores formalizan el

contrato con Juan Bautista Pérez Castiel, pues, al estar éste ligado directamente con el fallecido arzobispo, era menester formalizar la relación con la orden. Así, el 25 de julio de 1699, el arquitecto hace la

"Valuación de la fábrica del Colegio de San Pío V hasta su total conclusión, incluyendo la Yglesia..." (8).

En este documento J. B. Pérez se limita a valorar los costes de la obra a realizar, describiéndolas muy someramente.

A pesar del deseo manifiesto de los Clérigos Menores de proseguir las obras, éstas se paralizaron completamente a partir de la muerte de Rocabertí. La razón es doble; por una parte, en 1700 estalla la guerra de la Sucesión y, por otra, los bienes del arzobispo y las rentas que éste había dispuesto para la consecución del colegio son intervenidas por la justicia a instancia de los dominicos, que incluso llegarían a pedir responsabilidades económicas a los Clérigos Menores.

Hasta 1728 no se reinician las obras. En dicho año, el 20 de junio, los Clérigos Menores contratan los servicios de Joseph Mingues, sobrino y discípulo

(1) El presente artículo resume, en líneas generales, la tesis doctoral del mismo título leída por el autor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia el 16 de junio de 1982 y que obtuvo la calificación de "sobresaliente cum laude", otorgada por el tribunal formado por: presidente, Antonio Bonet Correa; vocales, Joaquín Arnau Amo, Felipe Garín Llombart y Violeta Montoliu Soler; secretario, Miguel Colomina Barberá.

(2) La documentación referente al Colegio de San Pío V es transcrita y comentada por Francisco Roca Traver en su trabajo inédito *El Colegio de San Pío V de Valencia, su fundación y construcción*, Valencia, premio Pere Comte, 1969.

(3) Así denominados, equivocadamente, por MARTÍNEZ ALOY: *Geografía del Reino de Valencia, Provincia de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona, 1924, págs. 710 y sigs.

(4) Ver el artículo dedicado a San Pío V en CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, José Rius, Valencia, 1876.

(5) GARGANTA, J. M.<sup>a</sup> "Una biografía inédita de D. fray Juan Tomás de Rocabertí, arzobispo y virrey de Valencia", *Anales del Centro de Cultura de Valencia*, 1952, páginas 322-342.

(6) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*

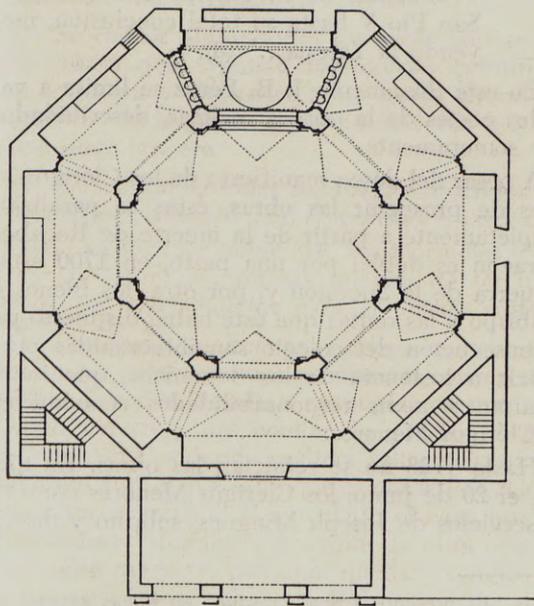
(7) AGRAMUNT, J. (O. P.): *Vida del venerable y Excelentísimo Señor D. Fr. Juan Tomás de Rocabertí*, Ms. 148, B. U. P. 1713 (?), págs. 593-6.

(8) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*

lo de Juan Bautista Pérez, pues éste había fallecido aproximadamente hacia 1708, redactándose las

“Capitulaciones de Obra...” (9).

Este documento es bastante más extenso que el anterior y en él se detallan los capítulos de que ha de constar la obra a realizar, las condiciones económicas y los plazos de ejecución. En él nos hemos basado para realizar la reconstrucción del proyecto original de J. B. Pérez (figs. 1 y 2), pues creemos que las trazas que acompañaban al documento, y a las cuales hay constantes referencias en él, eran las de dicho proyecto.



1. Reconstrucción hipotética del proyecto de Juan Bautista Pérez para el templo de San Pío V. Planta

Esto es, planteamos dos hipótesis:

1. Juan Bautista Pérez llegó a realizar las trazas del templo de San Pío V entre 1699, fecha de la “Valuación...”, y 1708, fecha aproximada de su muerte.
2. El documento firmado por Joseph Mingues, las “Capitulaciones...”, de 1728, se refiere a dichas trazas y no a otras.

Es preciso plantearse estas dos cuestiones, pues en todo el documento de Mingues no hay una referencia directa e inequívoca a la autoría de las trazas a las que constantemente nos remite el citado documento y que lamentablemente se han perdido.

Si pasamos a analizar las hipótesis, la primera se fundamenta historiográficamente. Todos los historiadores que se han ocupado del tema: Schubert, Kubler, Llaguno, etc., coinciden en atribuirle a Juan

Bautista Pérez las trazas del templo, aunque, ciertamente, todos beben, directamente o a través de Llaguno, en Orellana. El historiador valenciano es una fuente insegura (10) y no es aconsejable aceptar sus noticias sin más, pero en este caso concreto creemos que Orellana es exacto, pues dice:

“Pretecó (J. B. Pérez) assí mismo la planta y perfil de la Iglesia y Colegio de S. Pio V extramuros de esta ciudad, aunque por su fallecimiento no ejecutó él la obra de dicha Iglesia, sino Joseph Mingues, ayudado por Mosen Juan Pérez, primo de éste, e hijo de dicho Juan Bautista; cuyo plan y perfil de dicha obra aún le tiene Juan Bautista Mingues, hijo del citado Joseph.” (11).

Orellana cita explícitamente a un contemporáneo suyo, Juan Bautista Mínguez, como propietario de los dibujos, siendo éste persona conocida en los ambientes profesionales, pues desde 1768 era “teniente director” de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y en 1775 llegaría a ser director honorario de la misma. Es claro que si lo dicho por Orellana no fuese cierto éste no pondría por testigo de sus afirmaciones a personaje tan conocido, y además hay que tener en cuenta que si hubiese habido alguna duda con respecto a la autoría del proyecto ésta hubiese beneficiado a Joseph Mingues y ciertamente hubiera sido muy bien acogida por su hijo.

En cuanto a la segunda hipótesis, esto es que las trazas a las que se refiere Joseph Mingues en 1728 son las mismas que delineó Juan Bautista Pérez, se fundamenta en el propio documento, del que en este artículo sólo tomaremos la siguiente cita:

“... se ha de replantear la planta que se entregara a dicho maestro (Mingues), atendiendo ha que se ha de guardar todo el rigor de ella...” (12).

Mínguez redacta las capitulaciones sobre unas trazas que no son suyas, sino que le son dadas por los Clérigos Menores, que, por su relación ya explicada con J. B. Pérez, sabemos que son de este último. Es más, Mínguez introduce en las mismas capitulaciones variaciones con respecto a las trazas que luego, en el proyecto construido, serán mucho mayores. Parece evidente que si el proyecto hubiese sido suyo y no se hubiese tenido que atender al de su tío, se habrían introducido dichas variaciones en el mismo proyecto o, al menos, las apuntadas en las capitulaciones (13).

(9) *Ibidem*, págs. 139-153.

(10) Refiriéndose al mismo J. B. Pérez, le atribuye a éste un viaje a Italia que, casi con toda seguridad, es una fábula. ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*, Ayuntamiento de Valencia, 1967.

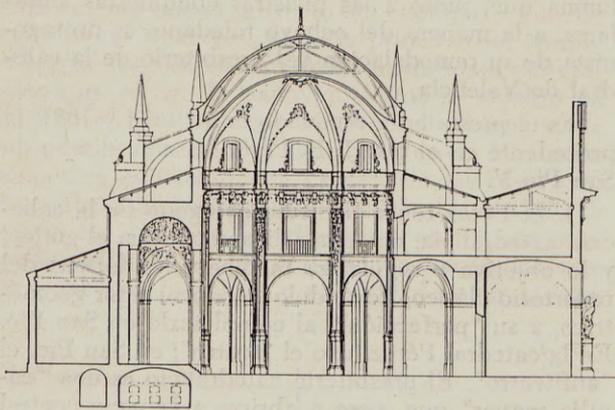
(11) *Ibidem*, pág. 327.

(12) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*, pág. 142.

(13) Ver nota 9.

EL PROYECTO DE JUAN BAUTISTA PÉREZ  
PARA EL TEMPLO DE SAN PÍO V

El templo proyectado por Pérez era centralizado, de planta octogonal con deambulatorio y tribunas, estando su nave precedida de un nártex de tres arcos que enrasaba con la fachada del colegio (figura 1). En el eje principal, y situado en el deambulatorio, se levantaba, sobre cinco gradas, el presbiterio, cubierto con una media naranja profusamente ornamentada. El templo se cubría con una gran cúpula de doble casco: el interior, de ladrillo fino y yeso; la exterior, de madera y plomo; aseguradas mediante ocho arbotantes de cuarto de círculo rematados por pirámides de "veinte y quince palmos", tal y como se especifica en las capitulaciones (fig. 2).

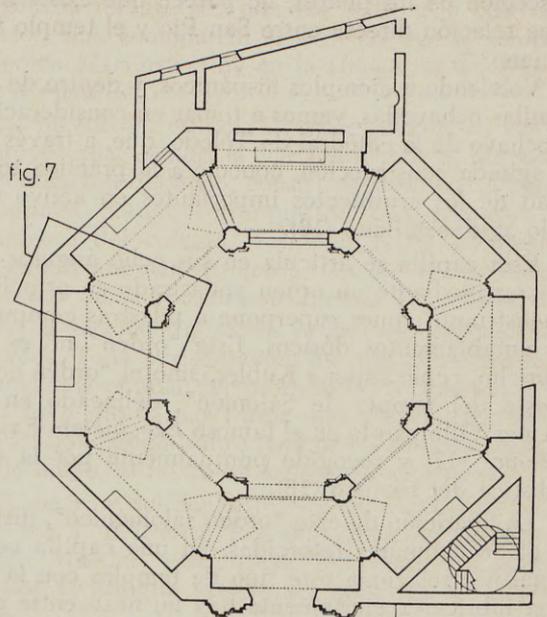


2. Idem. Sección longitudinal: de izquierda a derecha, el nártex o atrio, la rotonda con la cúpula de doble casco, el presbiterio cupulado y bajo él la cripta y la sacristía. A destacar los arbotantes con pináculos.

Para la reconstrucción de la sección tal y como queda dibujada en la figura segunda, además de las capitulaciones hemos contado con la ayuda de un proyecto posterior: el realizado en 1769 por el padre Pina para su ingreso, a título honorífico, en la Academia (14). Aunque la planta octogonal está deformada con respecto a la de San Pío y carece de deambulatorio, la elevación corresponde casi literalmente a la descripción de Mínguez.

El aspecto exterior del complejo, bastante pintoresco, integraba el templo con el colegio, no sólo por estar alineadas sus fachadas, sino también inscribiendo toda la iglesia en rectángulos, esto es, encajonando el ochavo y dándole una forma exterior pareja con el gran rectángulo del colegio.

Este tipo de templos centralizados con deambulatorio son muy escasos en la arquitectura del renacimiento-barroco. Hay que remontarse a ejemplos tardo-romanos y bizantinos para encontrar modelos



3. El templo de San Pío V tal y como fue construido por Joseph Mínguez. Planta. Compárese con 1.

de este tipo. La poca atención prestada por el Renacimiento a estos templos centralizados es debida, según Wittkower (15), a la dificultad que supone conseguir un diseño en subunidades perfectamente regulares en edificios con deambulatorio.

Ciertamente el gótico, y tras él el Renacimiento, conoció y construyó capillas ochavadas, pero sin deambulatorio. De hecho en España sólo hay otro templo de grandes dimensiones del mismo tipo que el de San Pío V (del que exista bibliografía): el templo del santuario de Loyola, proyectado por Carlo Fontana. Sin embargo, hay que reconocer que las diferencias con el templo valenciano son muy grandes, empezando por que la planta es circular en vez de octogonal. Wittkower, en el ensayo ya citado, relaciona el diseño de Fontana con Santa Maria della Salute, de Longhena, que sí es octogonal y con deambulatorio. Sin embargo, a pesar del parecido tipológico y del evidente paralelismo entre ciertas soluciones formales, como la resolución de

(14) El proyecto ha sido reproducido al menos en dos ocasiones. ALDANA, S.: *Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII*, Archivo Español de Arte, 1958, págs. 49 y sigs.; BERCHEZ, J., y CORELL, V.: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, C. O. A. V. y M., Valencia, 1982.

(15) WITTKOWER, R.: "Sobre la arquitectura en la edad del humanismo", en el ensayo dedicado a *La Salute*, de LONGHENA, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

la sección de los pilares, no parece que exista ninguna relación directa entre San Pío y el templo veneciano.

Volviendo a ejemplos hispánicos, y dentro de las capillas ochavadas, vamos a tomar en consideración el ochavo de la catedral de Toledo, que, a través de su agitada construcción, conoció a la práctica totalidad de los arquitectos importantes en activo del siglo xvii castellano (16).

Esta capilla se articula en sus ocho ángulos interiores mediante un orden apilastrado en principio "monstruoso", pues superpone a pilastras compuestas entablamentos dóricos. Este "orden" no es un capricho, como supone Kubler, sino el "orden compuesto del templo de Salomón", delineado en su día por Villalpando en el famoso *Ezechielam Explanations* (17) y recogido puntualmente por la traditística del barroco (18).

La aparición de este "orden salomónico", distinto al de columnas retorcidas, en una capilla octogonal nos relaciona este tipo de templos con la divina fábrica. Y ciertamente hay un nexo entre ambos, un nexo que surge de una confusión, por otra parte muy medieval, sufrida por los cruzados, que tomaron la mezquita de la Roca por un templo cristiano, el "moderno templo de Salomón", en palabras de Antonio del Castillo, que aún denominaba así a la mezquita en el siglo xvii (19). Esta fábula fue pronto incorporada a la iconografía salomónica a través de los mapas y vistas de Jerusalén que solían acompañar a los numerosos libros de viaje que servían de guías para peregrinos. Fueron los templarios los que extendieron las capillas ochavadas por el gótico europeo, repitiendo conscientemente la planta octogonal de la mezquita de la Roca, aunque sin deambulatorio. Este sí que es incorporado constantemente por los pintores, y así, ya en 1304, Giotto pinta en la capilla Scrovegi, en Padua, un fresco representando la matanza de los inocentes, en el que, además de la escena referida al asunto, se representa el templo de Jerusalén como un edificio octogonal, con deambulatorio y de aspecto medievalizante.

La tradición iconográfica se mantiene prácticamente hasta los grandes pintores del Renacimiento italiano, y así, en 1511, Carpaccio, repitiendo un tema ya empleado por Ucello en los muros de la catedral de Prato, representa la *Polémica de San Esteban*, en la que el templo de Salomón vuelve a representarse como una estructura octogonal, cupulada y con deambulatorio.

El mismo Carpaccio emplearía este tipo en sus frescos para la Escuela de S. Giorgio, en Venecia, y casi contemporáneamente Perugino empleó, al menos por tres veces, el modelo octogonal con deambulatorio para identificar el templo de Salo-

món: en la entrega de las llaves, en la circuncisión y en los esponsales de la Virgen, cuadro este último del que, cuatro años más tarde, en 1504, haría Rafael su célebre versión.

La identificación templo octogonal-templo de Salomón se puede encontrar incluso en pintores muy próximos, tanto temporal como espacialmente, a Juan Bautista Pérez, como el pintor valenciano Zariñena, el cual, en su *Calvario*, representa como fondo de la escena una vista de Jerusalén en la que destaca claramente el templo, representado como una rotonda renacentista con linterna.

Juan Bautista Pérez no era insensible al simbolismo salomónico, pues, como señala Aldana, su nombre está insolublemente ligado a la "columna salomónica", la tradicional de forma enroscada, columna que, junto a las pilastras compuestas angulares, a la manera del ochavo toledano, es protagonista de su remodelación del presbiterio de la catedral de Valencia.

Es el presbiterio, renovado entre 1674 y 1681, el precedente en el que J. B. Pérez basa su diseño de San Pío V.

J. B. Pérez toma el medio octógono de la cabecera catedralicia, octógono difuminado en el gótico, y lo objetiva y regulariza mediante las formas del repertorio clásico, llevándolo a todo su rigor geométrico, a su "perfección", al completarlo en San Pío. En la catedral Pérez hizo el "teatro"; en San Pío, el "anfiteatro". El presbiterio catedralicio es una "capilla mayor" que, pese a abrirse a la nave central de la iglesia, está concebida, al igual que la de la catedral de Granada, como una estructura centralizada. Dicha estructura es la que Pérez formaliza en San Pío. Para dejar bien claro este nexo Pérez llega a proyectar unos inequívocos arbotantes góticos, justa correspondencia de los existentes en la nave de la catedral, que son además únicos en el gótico valenciano de la ciudad, que prefería la utilización de contrafuertes macizos.

(16) La capilla se inicia en 1595, según diseño de Nicolás de Vergara de 1578, y en 1631 aún no estaba acabada. Kubler supone que durante este intervalo intervinieron Juan Gómez de Mora y Crescenzi. A partir de 1631 se hacen cargo de las obras el arquitecto Francisco Bautista y el escultor Pedro de la Torre, que las continúan según proyecto del primero, realizado en 1632. Las obras se prolongarían hasta 1653, después de ser inspeccionadas por Alonso Carbonell y José Villarreal. Ver KUBLER, G.: "Arquitectura de los siglos xvii y xviii", tomo XIV de *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid, 1957, págs. 70 y sigs., fig. 91.

(17) VILLALPANDO, J. B., y PRADO, J.: *Ezechielam Explanations et Aparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596-1605.

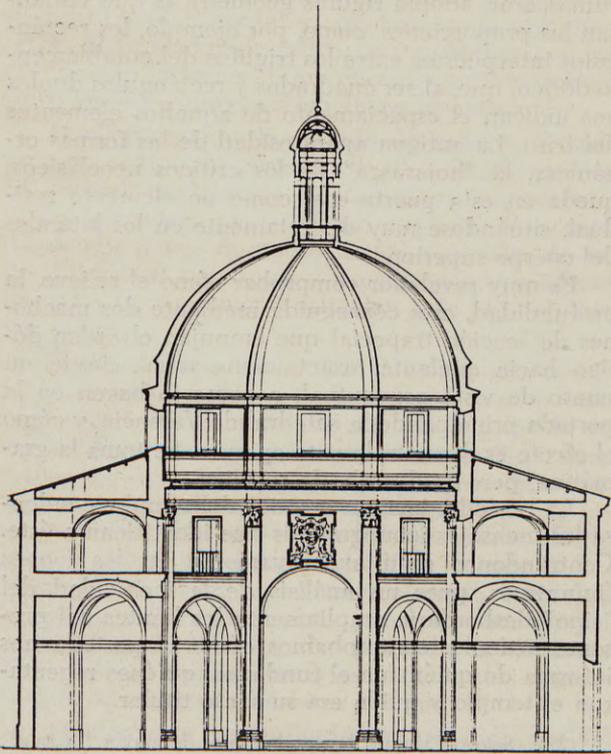
(18) BONET CORREA, A.: "Exposición bibliográfica del libro antiguo de arquitectura en España, 1498-1880", 'Q', revista del C. S. A., núm. 40, noviembre 1960, págs. 24-29.

(19) CASTILLO, A. DEL: *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Imprenta Real, Madrid, 1654.

## EL TEMPLO CONSTRUIDO

Pero dicho templo nunca pasó del papel. El 29 de julio de 1744 Mínguez formaliza el justiprecio de las obras de San Pío V (20), documento en el que se especifica todo aquello que se ha eliminado, lo que se ha añadido y la consiguiente evaluación económica de los cambios para deducir la cantidad con la que ha de compensarse al artífice o, en caso de que el valor de lo eliminado supere el de lo añadido, la cantidad a devolver al cliente. Este último no es el caso que nos ocupa, pues, ciertamente, a pesar de que lo eliminado supera en número a lo añadido, no lo supera en valor económico, y así son los padres los que quedan endeudados con el arquitecto.

Además de este documento, el edificio construido por Mínguez está lógicamente más documentado gráficamente que el proyecto del cual parte. Una de las primeras imágenes, si no la primera, del templo es la que aparece en uno de los medallones del grabado que recoge la naumaquia que se celebró en 1755 en el río Turia con motivo del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. En dicha imagen el edificio queda exento, sin las casas que se le adosarían no mucho más tarde, hacia 1758. El estado en que quedó definitivamente el conjunto queda reflejado en el grabado decimonónico que reproducimos (portada) y es obligado citar las dos



4. Idem. Sección transversal. Compárese con 2.

magníficas fotografías, una del interior y otra del exterior, que acompañan al artículo que al templo le dedicó Martínez Aloy en la *Geografía del Reino de Valencia* (21).

La planta del edificio es apreciablemente fiel a la proyectada, siendo la variación más importante la eliminación del atrio, construyéndose en su lugar la portada actual, retranqueada con respecto al paramento del colegio. También se ha eliminado la escalera angular izquierda, con lo que la forma octogonal de la rotonda se aprecia al exterior.

En la sección (fig. 3) se producen cambios más acusados. Toda la decoración ha sido drásticamente reducida; la cúpula del presbiterio desaparece y la de la nave adopta una forma más típica, convirtiéndose en una cúpula sobre tambor y de un solo casco. Desde luego, ni rastro de arbotantes ni lunetos.

El exterior del conjunto es muy distinto al pensado por J. B. Pérez. Los dos edificios, colegio y templo, quedan claramente diferenciados, eliminándose la antigua integración prevista en el proyecto.

En definitiva, todos los cambios que se introducen son concurrentes en un mismo fin: la conversión de un edificio decorativista, complejo y jerarquizado en otro más estricto y riguroso de formas, más típico; esto es, la conversión de un proyecto barroco en un edificio barroco-clásico, en el sentido wittkoweriano del término, mediante el recurso a la tipicidad de las formas y la autonomía de las partes.

Sin embargo, era materialmente imposible que Mínguez pudiese llevar estos ideales a la práctica de una manera rotunda: Pérez había incrustado físicamente el templo en la crujía oeste del colegio, de forma que el muro este del octógono es el mismo que el muro oeste del claustro del colegio, y esto Mínguez no lo cambió. La cúpula, de una altura mayor que las torres, se abalanza sobre aquél, y la "composición" de ambos edificios queda forzada, siendo el efecto del conjunto poco feliz.

Volviendo al templo, su planta es de un rigor formal que puede sorprender a aquellos que malentiendan la "libertad" del barroco. Pérez plantea, como paso previo, una integración métrica, conceptual y no sensitiva, entre el colegio y el templo, al hacer a éste de iguales dimensiones que el patio de aquél. Esto es, el círculo inscrito del cuadrado del patio tiene el mismo diámetro que el círculo que se inscribiese en el octógono del templo.

Luego, al organizar los elementos constituyentes del templo, muros, pilastras, pilares, etc., macla rigurosamente dos sistemas ordenadores: un sistema

(20) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*, págs. 154-160.

(21) MARTÍNEZ ALOY: *Op. cit.*

radial y otro frontal, que se corresponden con una visión móvil a lo largo del deambulatorio, y una visión estática, renacentista y escenográfica, desde el centro del octógono. Los pilares y contrafuertes, sustentación real del edificio, se ligan al segundo, mientras que las pilastras, que forman la estructura simbólica, se relacionan radialmente.

Esto Pérez lo lleva muy lejos, más allá de lo visualmente apreciable, componiendo la sección de pilares antes descrita, que, inevitablemente, genera unos arcos radiales anticonstructivos, unos arcos que realmente son secciones longitudinales de bóvedas de rincón de claustro. Si observamos la figura 8 vemos que el arco que se tiende entre el pilar, situado en la parte inferior del dibujo, y el contrafuerte tendría en su arranque tres aristas: las dos laterales de todo arco y una central, pues el intradós reproduce la figura de la planta del pilar, es un intradós de forma triangular, convexo. Sin embargo, la figura del contrafuerte es exactamente la contraria, un triángulo rehundido. Así el arco pasa de ser cóncavo a convexo, pasando en la clave por ser plano.

No nos puede, pues, extrañar las rígidas relaciones métricas que ordenan todos estos elementos, mostrándose en la utilización de proporciones geométricas plenamente albertiano, al descargar en las matemáticas, única ciencia que no sufre menoscabo en el tránsito del mundo sublunar al supralunar, parte de la responsabilidad que supone el construir una morada para el Todopoderoso. Si observamos la figura (1) comprobamos cómo los dos octógonos de la planta mantienen una relación dupla entre sus diámetros, siendo el círculo resultante de la sustracción el que ordena el nártex que no se llegó a construir. Estas proporciones se extienden al alzado, siendo la altura de la cornisa del orden compuesto de igual dimensión que el diámetro del octógono mayor.

Referente al orden de las pilastras, el compuesto, existe una deformación que no acabamos de explicarnos. Mingues, explícitamente, deforma el orden canónico, vignolesco, y el dispuesto por su tío sin dar ningún tipo de razones; al eliminar el pedestal sin variar ningún otro elemento, con lo que la pilastra se alarga. Así sí, según Vignola, la altura de la columna, con basa y capitel, es de veinte módulos (un módulo = un radio), y el pedestal, de siete, al eliminar éste la pilastra quedaría con una altura de veintisiete módulos. En nuestro caso aún se agrava más la desproporción, pues, Pérez, seguramente para compensar la falta de éntasis de las pilastras con respecto a las columnas, dispuso las de San Pío V dos módulos más altas que las prescritas por Vignola, con lo que, al ser eliminados los pedestales por Mingues, éste construyó unas pilastras de veintinueve módulos de altas.

Esta decisión, muy desafortunada, alarga inusitadamente la proporción del espacio central, ya estirada con la aparición del tambor, haciendo que uno de los templos más anchos de Valencia (22) pareciese, a los que lo vieron en pie, angosto.

#### LA PORTADA

La portada del templo, cuyo diseño y construcción se deben a Mingues y a su primo mosén Juan Pérez, es un elemento autónomo con respecto al edificio. Tipológicamente se sitúa en la tradición de las portadas barrocas con edículo cuyo precedente más próximo sería la portada de Santa María de Sagunto, terminada en 1700 por el mismo Mingues en colaboración con su tío, Juan Bautista Pérez.

La portada de San Pío V es de una gran coherencia formal, estructurándose su alzado de una manera sintácticamente irreprochable: cada pilastra cumple su función sustentante y todos los elementos del repertorio clásico se utilizan con propiedad. Dichos elementos, fundamentalmente pilastras y cornisas, materializan unas proporciones generales generadas por un trazado regulador: la identidad de altura del orden inferior, hasta la primera cornisa, y el superior, incluido el frontón mixtilíneo; y su identidad proporcional (esto es, la identidad del cociente de los lados de los rectángulos inferior y superior) serenan la composición. Todo ello eficazmente apoyado por el ornamento, que, lejos de enmascarar, adopta figuras geométricas que visualizan las proporciones, como, por ejemplo, los rectángulos interpuestos entre los triglifos del entablamento dórico, que, al ser cuadrados y rectángulos duplos nos indican el espaciamento de aquellos elementos del friso. La antigua aparatosisidad de las formas orgánicas, la "hojarasca" de los críticos neoclásicos, queda en esta puerta casi como un elemento residual, situándose muy discretamente en los laterales del cuerpo superior.

Es muy revelador comprobar cómo el relieve, la profundidad, está conseguida mediante dos machones de sección trapezoidal que empujan el orden dórico hacia adelante, exactamente igual, desde un punto de vista conceptual, a como lo hacen en la portada principal de la catedral de Valencia, y cómo el efecto es diametralmente opuesto. Se toma la gramática, pero se desecha la retórica.

La portada, imagen exterior del templo, condensa los mensajes iconográficos que identifican a éste. Centrándonos aquí exclusivamente en los iconos figurativos, pues un análisis de la iconicidad del "tipo" desbordaría ampliamente los límites del presente artículo, comprobamos cómo la portada nos informa de quién fue el fundador, quiénes regentaron el templo y quién era su santo titular.

(22) Según Cruilles, los tres templos de mayor "latitud", esto es, más anchos de Valencia son: la catedral (31'14 m.), San Pío V (26'60 m.) y las Escuelas Pías (24'50 m.).



En el tímpano del frontón ondulado, flanqueado de rocalla y timbrado de capelo, está esculpido el escudo de armas de fray Juan Thomás de Rocabertí, que en esta ocasión cuenta con la adición de un extraño animal relacionado con su postrer empleo de inquisidor (23).

Más bajo y más pequeño, interrumpiendo el friso jónico, una pobre imagen representando a Cristo resucitado. En el sepulcro, esculpidas, las iniciales "C. R. M.", esto es, "Christus Resurrexit a Mortuis", pero también son las iniciales de los "Clérigos Regulares Menores". Igual figura e iguales iniciales se repiten en el claveteado de la puerta. Este anagrama identificaba a una orden demasiado nueva y cuyo fundador, Francisco Caracciolo, aún no había sido canonizado.

Sobre el dintel de la puerta, y enmarcado de bocelón, el santo Papa, altorrelieve de Luis Domingo, que sigue la tradición icónica de Santo Domingo de Guzmán, pues no hay que olvidar que, a pesar de las desavenencias habidas entre Rocabertí y su orden, éste dedicó su templo a un dominico: Pío V. Ante el problema de tener que representar a un santo reciente (canonizado precisamente a instancias de Rocabertí, cuando éste ocupaba el generalato de los predicadores) que, consecuentemente, no tenía sus atributos definidos, el escultor recurre a representar al Papa tal y como se venía representando al fundador de orden: arrodillado y con un crucifijo en la mano al que mira. Es curioso que no se recurriese a ningún simbolismo lepentino.

Tipológicamente, la portada de San Pío V interpreta el tipo de portada edicular, siendo uno de sus últimos modelos de calidad, pues, ciertamente, dichas portadas, que se abrían con toda su pompa sobre lisos muros desnudos, estaban a punto de ser sustituidas, al menos en Valencia, por verdaderas fachadas que ordenan y articulan todo el imafronte del templo.

El padre Tosca, adelantado del clasicismo barroco en España, había introducido este nuevo concepto de fachada en el diseño del templo de su orden (24), que se empezó a construir en 1725. Pero incluso en este temprano ejemplo, la portada edicular persiste en el vano central, manteniendo su independencia. Es como si ella hubiese estado allí de antes y que a su alrededor hubiese crecido la fachada. Esta ensancha su intercolumnio central e interrumpe el entablamento principal para que la portada quede desahogada, salvando la distancia mediante un tendido arco escarzano que, lógicamente, disgustó sobremanera a Ponz.

Minguez está muy influido por esta corriente del clasicismo barroco y realmente tal definición no sería inadecuada para el templo, pero sí para la fachada, pues, en puridad, la "portada", como tipo, es

opuesta a la "fachada", aunque, como hemos visto en Tosca, ambos tipos son superponibles. Esta influencia es particularmente importante en Valencia, pues el barroco clásico, entendido como una tendencia clasicizante que recorre el barroco de un extremo a otro, la "corriente subterránea" de Hauser, definida después por Wittkower, se había enraizado en esta ciudad gracias a la infatigable actividad de ilustrados tempranos, como el padre Tosca, que encontraron un excelente humus cultural en los salones y academias que menudearon tras los sobresaltos de la guerra de Sucesión.

Minguez se decanta insensiblemente hacia el clasicismo barroco, aunque sin llegar a asumirlo plenamente, produciéndose la paradoja de que su clasicización del templo barroco de su tío resulta más "clásica", en sentido lato, que su obra original: la portada. La clave, la solución de la paradoja, nos ilustra sobre la soterrada fuerza de los tipos: el templo, centralizado y riguroso, una vez despojado de sus galas e independizado del resto del edificio, se nos aparece como una estructura estática y ensimismada, mientras que, por mucho que se ordene y racionalice la portada, ésta siempre conserva el carácter de algo gratuito, de ornato complaciente que se antepone a un muro que ya antes estaba oradado.

#### LA DEMOLICIÓN DEL TEMPLO

Del templo de San Pío V sólo quedan actualmente en pie la portada y tres de los ocho lados de la primitiva rotonda. El resto fue demolido en 1925, por orden del Ministerio de la Guerra (del que dependía el edificio, dedicado desde 1834 a hospital militar) (25), por amenazar ruina.

La primera noticia que tenemos de que el templo presentase síntomas de ruina es un artículo publicado en 1903 en el periódico *Las Provincias* (26), que da cuenta de la visita realizada en aquella fecha por destacados miembros de Lo Rat Penat, entre ellos Martínez Aloy y el barón de Alcahalí, para comprobar las alarmantes noticias que sobre el estado físico del edificio les habían llegado. Las grietas aparecidas en la cúpula fueron recubiertas,

(23) El animal en cuestión se encuentra recostado sobre el escudo, y es una especie de perro de larga cola y fiera apariencia cogiendo con sus fauces un extraño objeto de aspecto fálico. En un manuscrito del siglo XII, reproducido por Panofsky, *La sinagoga*, es representada por una mujer, lleva en sus brazos idéntico animal. PANOFSKY, E.: *Estudios sobre Iccnología*, Alianza, Madrid, 1980, pág. 175, fig. 79.

(24) Sobre la hipotética autoría de Tosca ver VILLALMANZO, J.: "El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia", separata de *Saitabi*, XXVIII, 1978.

(25) Sobre las diversas ocupaciones del colegio ver MARTÍNEZ ALOY: *Op. cit.*, y GARÍN ORTIZ DE TARANCO: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia*, Diputación de Valencia, 1955.

(26) "Lo Rat Penat, en San Pío V", *Las Provincias*, 24 de diciembre de 1903, pág. 1.

pero no se realizó una reparación a fondo, y así, veintiún años más tarde, en diciembre de 1924, el mismo periódico, en grandes titulares y a toda plana, recoge la noticia de que se ha cursado, por el Ministerio de la Guerra, orden de derribo del templo (27).

González Martí, que al parecer fue el que avisó a la prensa, pidió una reunión urgente de la Junta de Monumentos, de la que formaba parte, para que intentase detener la destrucción.

Efectivamente, al día siguiente de que se diese la noticia en la prensa, el 22 de diciembre, se reúne dicha Junta, bajo la presidencia del gobernador, general García Trejo. La resolución tomada en dicha reunión es desalentadora. La Junta reconoce su impotencia para oponerse a la orden de derribo y considera que la única manera de salvar el edificio es declarándolo monumento, para lo cual decide iniciar el correspondiente expediente de incoación. Sin embargo, dicha medida es absolutamente ineficaz, pues no se toma ninguna providencia para que las obras de demolición queden en suspenso mientras se completa el expediente, con lo que, como cabía esperar, la acción resolutiva de la piqueta se adelantó a la siempre parsimoniosa burocracia. El derribo se consumó en mayo de 1925 (28).

Al menos la incoación de tan inútil expediente sirvió para que las instituciones valencianas consultadas, encabezadas por la Academia de San Carlos (29), dejasen constancia de su oposición.

Las causas de la ruina cabe agruparlas en dos conjuntos: las relacionadas directamente con el edificio, con su estructura, y aquéllas debidas a accidentes externos.

*Causas estructurales.*—El proyecto de J. B. Pérez presentaba una cúpula de doble casco, el interior de ladrillo y yeso y el exterior de madera y plomo. La cúpula interior tenía dos zunchos, dos cadenas metálicas, que la ceñían en su arranque y en los riñones. La cúpula exterior estaba asegurada mediante ocho contrafuertes trasflorados.

Recordemos que Joseph Mingues cambia el proyecto y construye una cúpula tradicional, de un solo casco, de ladrillo, soportada por el tambor. La cúpula proyectada por Pérez asentaba directamente sobre los pilares, pues el falso tambor sólo sos-

tenía el segundo casco, que, por ser una estructura trabada, no transmitía esfuerzos tangenciales. Sin embargo, la cúpula construida por Mingues transmite todos sus esfuerzos, verticales y tagenciales, al tambor, por lo que hubiese sido razonable que el arquitecto hubiese aumentado los dispositivos de atado para eliminar en lo posible los esfuerzos tangenciales. Mingues no sólo no aumenta las precauciones, sino que, irresponsablemente, elimina todos los zunchos y, desde luego, los arbotantes (30).

*Causas accidentales.*—En el ya citado artículo de *Las Provincias* de diciembre de 1924, se da la opinión que sobre las causas de la ruina dieron los ingenieros encargados de la inspección. Estos técnicos atribuyen ésta a una disminución de la capacidad portante del terreno debida a la anegación de una acequia en desuso, tapada, que en el XVIII corría pegada al templo por su lado norte. Dicha acequia se anegó debido a un desbordamiento del Turia ocurrido en 1897. Al no tener salida el agua, el suelo tuvo que absorberla toda, con lo que éste no pudo soportar el peso del templo y se produjeron asientos que, a su vez, provocaron las grietas.

Parece evidente que ambas circunstancias, la insuficiencia estructural y el reblandecimiento del terreno, coadyuvaron a la ruina del edificio. Lo que ya no es tan evidente es la solución adoptada. Nadie dudaba que el templo necesitaba de una profunda reparación, pero nadie, excepto el Ministerio citado que ordenó el derribo, veía la necesidad de tan drástica decisión, tomada más de veinte años después de que apareciesen las primeras grietas.

JOSÉ SIMÓ CANTOS

(27) "El lunes se reúne la Comisión Provincial de Monumentos para tratar el derribo de San Pío V", *Las Provincias*, 21 de diciembre de 1924.

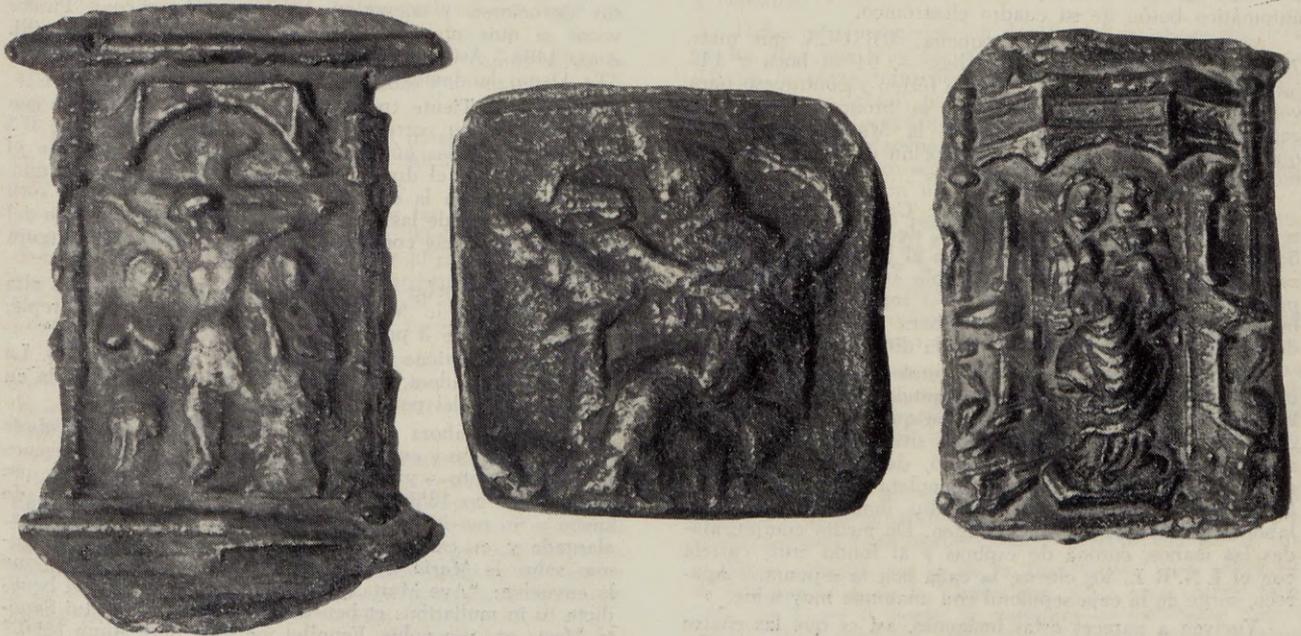
(28) "¿Consumatum est?", *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925, pág. 1.

(29) "La Real Academia de San Carlos pide la declaración de monumento artístico-arquitectónico del convento de San Pío V", carta remitida al director general de Bellas Artes el 20 de febrero de 1925 y firmada por el presidente de la Academia, Juan Dorda. Reproducida en el número del mismo año de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

(30) Sobre los problemas estáticos de las cúpulas ver DORN, H.: "La arquitectura de Christopher Wern", *Investigación y Ciencia* (Scientific American), septiembre 1981, páginas 78-98.

# LAS CAMPANAS DEL MIGUELETE Y SUS RELIEVES

Al M. I. Sr. D. Joaquín Mestre, Canónigo Fabricero, por su ayuda y atenciones para realizar el presente estudio.



Relieves en las campanas del Miguelete, con imágenes de Cristo crucificado, San Vicente Ferrer sentado y Virgen con el niño entronizada.  
(Vaciados y fotografía del autor.)

Valencia, con sus numerosos campanarios y medio centenar de espadañas, ya no es la apacible ciudad que aún conocimos y en la que oíamos, no ha mucho, y más en la mañana, los toques de todas las torres parroquiales, presididas por la catedralicia, que armonizaban el despertar y las primeras horas del crepúsculo. Por su sonar sabíase si había alguna solemnidad, hecho destacado o conmemoración hogareña y dónde ocurría.

Las campanas eran accionadas por recios campaneros, algunos viejos ya, dirigidos por sus párrocos, vicarios o beneficiados y aun los vecinos otras veces, todos ligados al esplendor de su parroquia.

Mas llegaron otros tiempos con desingual sentir, y con ello, el electrificarlas. La causa de este cambio es la mayor facilidad del sistema, la falta de dedicación y aun el desinterés, hasta por el hombre sencillo que soportaba allá arriba, gozosamente, fríos, vientos e incomodidades.

Vamos, ya, con las doce campanas del Miguelete, en el "techo" ciudadano, precisamente donde están ahora, envueltas en andamiajes y trabajos de consolidación y de restaurar cuanto los siglos —clima, sol, lluvia y falta de atención humana— imprimieron en toda esta obra. Destacan, entre todas, las dos campanas del reloj —sobre las que luego

volveremos—, que con su sonar casi ininterrumpido, de cuarto en cuarto de hora, eran guía en los hogares valencianos.

Sanchis Sivera —"Lázaro Floro"— nos describe las campanas catedralicias, aunque no del todo. Otras plumas —Roque Chabás, los Llorente, Mora Berenguer, Ruiz de Lihory, Marqués de Cruilles, Tormo, Sarthou, Vidal Corella, Bono y Barber...— rebuscan, extraen datos, exhuman detalles..., pero... sin acercarse a ellas, creemos...

Pero especialmente interesa aquí admirar y descubrir los relieves que ostentan estos bronce sagrados, motivo, por su carácter artístico plástico, de este estudio; trabajo sobre el terreno, no emprendido por cuantos en todo tiempo se interesaron por ellas; completamos con esto la total descripción de las campanas hecha hasta hoy, inclusive en aquellas dos ya aludidas prendidas en la espadaña, y aún, como final, nombramos la del cimborrio, ahora inmóvil y que era la constante e inquieta anunciadora a los campaneros del instante solemne en que debían en seguida voltear las grandes, sonarlas o repicarlas, según la conmemoración.

Para llegar a ellas, ascendiendo por los nuevos peldaños de la renovada escalera, puede hacerse alto en la "cárcel", la habitación de los campaneros, el cuerpo de campanas,

la terraza, etc., salvando los pequeños inconvenientes que se presentaban y que, en este caso de la torre catedralicia, como en otras muchas parroquias, conventos y ermitas de la diócesis y el Reino, se hizo con la compañía y el apoyo de un grupo esforzado y joven formado para estos menesteres, con el que llevamos varios años realizando tal trabajo de medir, anotar fechas, copiar inscripciones y fotografiar estos bronce sagrados y sus relieves.

Son siete los ventanales del Miguelete en el citado cuerpo de campanas, y éstas, en número de doce, que si en otro tiempo volteaban juntas todas en ciertas fiestas, ahora son seis las que suenan, según se accionen al pulsar el automático botón de su cuadro electrónico.

Acerquémonos a la más pequeña: URSULA, que mide 73 cm. el bronce —de asa a base—, 64 su boca y 142 incluida la parte alta, con armazón férreo y contrapeso para voltear 307 kilogramos pesa sólo su bronce; su tono es octava y veinticinco comas sobre la *María*, pero menos que tritono sobre octava. La inscripción dice "JESUS. BENEDICTUS DEUS IN DONIS SUIS SANCTUS".

*Relieves*.—Tiene cuatro, que son: Cristo Varón de Dolores, enmarcado en molduraje gótico, de 7 cm. de altura por 5 de base. Asimismo, la Virgen con el Niño en brazos, trazada con ritmo curvo, pieza sensible aun en su pequeñez, pero con detalles perceptibles en el ropaje, modelado con laudable efecto. En cambio, la cabeza de ambos, bastante desarrollada, disloca la belleza de la diminuta escultura.

También el dosel y motivos laterales revelan una minuciosa labor, como los remates, capiteles y columnillas de los lados, muy estilizadas. La Virgen queda como protegida, enmarcada, en un conjunto con sitial o trono, aunque aparezca de pie. El citado Cristo, del mismo tamaño y autor sin duda que la Virgen, completa la ornamentación. Más historiado y claramente sencillo, demuestra un mejor labor que la imagen de la Virgen. De medio cuerpo, atadas las manos, corona de espinas y al fondo cruz, cartela con el I. N. R. I., los clavos, la caña con la esponja... Aparece, surge de la caja sepulcral con anatomía muy feble.

Vuelven a parecer estas imágenes, así es que las cuatro obedecen a los dos modelos descritos.

Ahora, por su medidas —73 por 74 por 164—, síguete la ELOY, que conserva la trucha; parte alta de ella, de madera.

Pertenece al cercano templo de Santa Catalina; era ofrenda del Gremio o Colegio de Plateros y estuvo allí durante toda la guerra civil española, apeándola hacia el año 1941 y pasando la cofradía al templo de San Martín por ruina, hoy resuelta, del de Santa Catalina; por gestiones del Gremio, la campana pasó a la torre catedralicia.

De buen espesor, que contrasta con su atiplado tono, era el gozo y contento de la *barriada dels argentens*: Tapinería, Trench, Zapatería de los Niños... Fecha: 1816 y firma "Ml. Monzó me fecit". Sus *relieves* son dos: Cruz, de 31 por 18, con dos peldaños en la base de 10'5 por 5'5 y 3 de alto, quedando rodeada por un filete de pámpanos, racimos y sarmientos. Y la imagen del santo, de 11 por 5, es obra muy regular; está de pie, con báculo y mitra. Desconocemos su tono, pero no su peso: 260 kilogramos. Aún conserva su maderamen, tal y como estaba en la magnífica torre cercana de Santa Catalina, y queda orientada hacia ella.

VIOLANTE, con 83 cm. de altura, 79 de boca, 159 el total.

Sus *relieves* son tres: Cruz, 18 por 10, y una base de 11'5 formada por el dibujo que en los filetes la adornan junto a la boca y ostentan casi todas, y dos imágenes de idéntico tamaño, 7'5 por 6, de San Miguel y Santa Bárbara. El arcángel llena el espacio con sus alas extendidas y blandiendo flamígera espada, y a sus plantas, el espíritu

del mal, y la abogada de los artilleros y contra los rayos y centellas aparece con larga túnica, diestra con la palma, señal del martirio, mientras en el otro lado se apoya en el torredón. Pesa 409 kilogramos y su tono es cuarta más alta que la *María*. Como leyenda: "Ave Maria gratia plena Dominus tecum. Michael de Bielsa me fecit anno 1621."

Y descendamos ahora de nuevo para remontarnos a la más elevada dentro del tinglado de esta torre campanario.

Denomínase PABLO y es de las más antiguas, recia y, por tanto, muy pesada, vaciada —fundida— en 1498, con 767 kilogramos de peso, siendo su tono más que décima sobre la *María*. En ella perpetuaron quienes la erigieron sus devociones y alegorías; la inscripción dice: "Paulos vocor si quis non obediērit voci mee anathema sit illi. Anno 1498." Asimismo lleva repetida seis veces las palabras "Te Deum laudamus".

*Relieves*.—Tiene tres que representan a la Virgen con el Niño, más su correspondiente templete y sitial, de 6'5 por 5, de perfiles góticos y cierta rusticidad. Otro es el San Miguel con el dragón infernal de enrollada cola, que, pese a ser bélica la escena, queda impregnada de un sutil encanto. Y otro, de las mismas medidas, Cristo surgiendo del sepulcro, obra más conseguida por más agraciada la figura del Señor.

Entre las cenefas que la envuelven en su parte más alta vemos la cruz de Malta en forma alegórica, con repié, diminuta obra de 5 por 2'5.

Este bronce tiene 86, y de boca, 91, resultando 178. La trucha es de madera, 105 de alta, y como queda situada en todo el ancho del portal, dos metros exactos.

Lleguemos ahora a CATALINA, callada —por las obras de repristinación y en el dilema de ser accionada por jóvenes o eléctricamente— y la más antigua y sin fundir desde que se instalara en 1350. Aparece trabada por una vigueta de hierro y no puede voltearse. Su hechura es también rústica, alargada y, en cambio, su timbre es fino, setenta y una comas sobre la *María*. Sólo lleva esta inscripción gótica, que la envuelve: "Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Sancta Maria ora pro nobis. Fenollet me fecit fieri. Anno 1350." Entusiasma descubrir la inscripción semiculta por ese multiseccular aposentarse polvo y más polvo. Sus dimensiones son: 88 el bronce —de boca a asas—, y aquélla, 86. La trucha, de sana y seca madera, mide 183 cm.

Proviene de la anterior espadaña situada en la entrada de la actual calle de la Barchilla, y al derribarse ésta, construyóse el Aula Capitular. Relieves no tiene, sino la inscripción dicha.

Continúa ocupando su primigenio lugar en esta torre, aunque fue desmontada algún tiempo a causa de la explosión de una granada —cuya señal aún podemos ver en el arco pétreo donde está situada, lado derecho por dentro, ocurrida el 12 de octubre de 1869, pero a mediados del siguiente año ya se encontraba en este mismo espacio.

Bajo esta misma vemos más fácilmente —en tanto teníamos que subir por escalera de mano— dieciséis peldaños para acercarse a la anterior— a BARBARA, cuya larga silueta nos aclara su antigüedad: 1306, fundida por Juan Calcena.

Sólo perviven media docena escasa de campanas de esta línea alargada, diríamos varonil, ajena al gusto característico posterior y predominante de nuestros fundidores. Averriada, quebrada y, por tanto, de molesto sonar, vacióse de nuevo. Su peso actual: 767 kilogramos.

Contrasta su rigidez con los detalles que se imprimieron en ella.

Sus medidas actuales —está electrificada—, al tener la trucha de metal, son las siguientes: alto máximo, dos metros; 105 cm., el bronce, y 86 siempre, como es sabido, la boca.

*Relieves.*—Cuatro, de idéntico tamaño: 6'5 por 5'5, a saber: la Crucifixión, con templete y regusto gótico; Santa Bárbara, San Miguel y la Santísima Virgen sedente. O sea, el Señor y su Santísima Madre, el titular de esta torre y la santa mártir cuyo patronazgo ostenta la campana; mas queda diremos "el pié de imprenta", quién fue su constructor, que tratándose de piezas religiosas y siendo en aquellos tiempos el latín la obligada lengua de la Iglesia figura con bella letra romana, que dice: "Laudo Deum verum, populum voco congreo clerum, defunctos ploro, Sathan fugo, festa decoro. Ludovicus Castañeda me fecit anno Dómini 1681." La campana inicial se había quebrado en 8 de noviembre de 1680.

El sonido responde a cuarenta y ocho comas sobre la *María*, siendo más que séptima y menos que octava; es muy penetrante y suave.

Aunque los pesos que se dan —al parecer no efectuados en directo— son aproximados por cálculo, ésta —NARCISO— responde a 1.023 kilogramos.

Por nuestra parte, ateniéndonos a las medidas tomadas *in situ*, anotemos: 94 cm. el bronce, 93 la boca, y el maderamen, que suma 97; desde las asas al remate de las tiras atornilladas, 2'15, que son, con sus variantes de ajuste, acople y demás, el amplio de cada ventanal en los que quedan prendidas estas campanas de nuestra torre.

*Relieves.*—Uno de obispo y diáconos, de unos 5'5 cm., borrosos y sin posible identificación, son motivo diferente de cuantos otros vimos y estudiamos; cabe suponer sea San Narciso el obispo figurado.

Con muy poca diferencia, de milímetros, 6'5 por 4'5 ó 7 por 5 cm., medidas tomadas en directo, trepándose y metiéndose en herrajes oxidados y entre el polvo cegador, podemos citar los otros relieves de la *Narciso*: una Crucifixión con la Virgen y San Juan, bella obra de fina realización ya reciente; un San Miguel, similar al que figura en la *Vicente* y en alguna otra, más una Virgen en pie, con el Niño, en vuelta en filigrana, casi como rocalla.

Otro detalle que diferencia y recarga esta zona de la *Narciso* es la amplia cenefa de guirnalda, de unos 10 cm. de longitud por más de 6 de alta, y unos mascarones, de 2'5 por 3'5, que se repiten pesadamente, más los filetes largos y paralelos que enmarcan y ven delimitando la parte alta curva, con las asas, hasta el remate de la boca.

Se formula así su detallada "identidad" en lengua valenciana: "Ave, María Jesús, Fonc feta la present campana en lo mes de Novembre any 1529, essent oficials de la Cofradia del Gloriós Sent Narcís mestre Pere Berduch, Antoni Moret, Luis Carrasquer, Juan Sapena, majorals Nofre de Cas, sindich Berthomeu Calderas subsindich. Trilles me fecit."

Finalicemos relatando su sonido, poco más que tritono sobre octava más alto que la *María*.

Las primeras noticias que se tienen de ella son de 1436, quebrándose, a buen seguro, como ocurría en casi todas, por el tiempo. Téngase presente su incesante utilización varias veces al día: coros, matutino y vespéral; volteos aparte de cualquier conmemoración y solemnidades, como el fausto nacimiento de príncipes, entrada de personajes reales en la ciudad, fallecimiento de prelados o de canónigos, del Santo Padre..., y un largo etcétera de toques desde el alba, más en los actos del Cabildo, la misa conventual, el Angelus..., y al cerrar la jornada, con el cierre de la muralla y en "las almas"...

Por su antigüedad, de 1605, aunque de peso mayor, con sus 2.047 kilogramos, si bien las medidas son más escasas, relatemos ahora en ANDRES sus relieves sobre todo, entre otras características.

Fundida a principios del xvii, evolucionan las imágenes y su entorno, su molduraje con rasgos renacientes más la gran profusión de "santos" y alegorías, cinco de aquéllas más cruz y cinta con inscripción que luego se transcribe.

*Relieves.*—Sus figuras son un alarde de buen quehacer, obras de marcada maestría; así, la Crucifixión, que ya supera las antiguas normas estilísticas. La Virgen con Niño; San Miguel, con capillita, columnas y frontón con pechina; el Angel Custodio, con el escudo en el lado izquierdo y la espada en la derecha, y Santa Bárbara, abogada ante rayos y centellas.

Todas estas imágenes son de 10 cm. de altura por 5 de ancho. Hay una cruz decuadrada en losange, de 30 cm. por 12, en la pieza transversal. Incluida en esta medida aparece su base, de seis peldaños. Lleva escrito en relieve, en su alrededor: "Jesus autem per medium illorum ibat in pace. Me fecit Vicent Martinez, anno 1605." Su tono, nueve comas sobre la *María*, o sea sol. 123 cm. mide la campana, y 125, la boca, con un total de 239.

La VICENTE, o San Vicente Ferrer, con fecha de 1569, tiene un peso de 1.740 kilogramos y sus medidas son 134 cm. el largo del bronce y 110 la boca, que hacen unos dos metros y medio de altura, siendo ya pieza imponente.

Suena en veintinueve comas sobre la *María*, algo más de un tritono, cercano al si.

Mientras las otras campanas de similar tiempo ostentan la inscripción gótica, vemos en la de ésta otros caracteres resabio o vuelta a resurgir de lo arcaico, novedad relativa que aflora luego de bastante dominio de los signos romanos.

*Relieves.*—La del titular San Vicente Ferrer es pieza singular y de originalidad icónica que reproducimos en vacío. Aparece sello oval —doble— de 3'07 cm. por 2.

Otros relieves son el de la Crucifixión, muy primitiva, de 6'5 por 5; el de la Virgen con Niño, muy rústico también, de 7 por 5, copia de variantes de semejante relieve en otras campanas, así como el San Miguel, de un carácter arcaico, que nos da una impresión de haber sido hecho utilizando el modelo de otras campanas anteriores. Hay otra cruz, más pequeña y con tres peldaños, en la que se dice: "Vox Dei sonat", mas en los brazos prosigue, en el mismo estilo de letra, esta inscripción: "Fugite partes adversae ecce vicit Leo de tribu Juda radix David. Jesus Christus vincit Christus regnat. (Joaquim Bellana me facit any 1569.)"

Según Sanchis Sivera, "se vació por primera vez en el año 1437... Despeses e messions fatees per mi Joan Çanon prèvere com a sotsobrer de la fabrica de la Seu de Valencia en la obra de dos anys la hun apellat Manuel de pes quaranta quintars e laltre apellat Vicent de pes vint e dos quintars novellament fets de nou e de feffer tres campanes la una apellada vedada de pes VIII quintars e laltra apellada despertador de pes de VII quintars e laltra apellada la xiqua de pes quatre quintars per a obs del campanar de la dita Seu." (Llibre de obres 437, fol. 23.) Es de comentar este relieve, ya un mucho desvaído, que nos ofrece una imagen de San Vicente Ferrer relativamente original en estas tierras valencianas. En la sacristía del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza existe una tabla del xv iconográfica semejante, y en la plaza Mayor de Calatayud, una cerámica asimismo realizada idénticamente al relieve que comentamos, o sea del santo sedente. Y en un cuadro del Museo (Academia).

Describamos esta imagen: sentado, levantando su diestra con el índice hacia arriba y con larga filacteria, que, partiendo desde la cabeza y el brazo, pasa por detrás y aun encima de ella para llegar a la otra mano, donde apenas vemos una cruz.

Desleído su contorno por la continua erosión de los siglos, encanta aún. Este bronce sagrado cumplió no ha mucho los cuatrocientos años.

MANUEL tiene una trucha de madera muy alargada y especial. Es campana estrecha, esbelta, diferentes a todas.

Sobrepasa los dos metros de altura, exactamente tiene 2'10, más 1'41, más 1'37. Se le calculan unos 2.500 kilogramos de peso y suena cuatro comas sobre la *María*, por lo que tiene un semitono menor sostenido de fa.

Intentemos leer su inscripción, en parte inaccesible por esa pátina que los tiempos van imprimiendo sobre los objetos abandonados: "Ecce crucem Domini fugite partes adversae vicit Leo de tribu Juda radix David Alleluja. Miguel de Bielsa me fecit anno 1621 Ave Maria", aunque hay antecedentes, según investigaciones del canónigo archivero don José Sanchis Sivera, que la primera campana data de 1437, repasada en 1440, 1458, 1580 y 1621.

*Relieves.*—Tienen aquí el interés de no repetirse o reproducirse en otras campanas: son originales, únicos.

San Miguel, dentro de nuevo estilo, con una amplia devolturna en el aleteo y forma de atezar el diablo y el molduraje que lo entorna. No excede de los 8 por 6 cm.

Aquí, dando frente al interior de la torre, vemos un dragoncito de tamaño natural, exactamente 14 cm., y que sorprende al parecer ser vivo.

Otro: Virgen sedente con Niño, de suaves líneas y encantador conjunto.

Y la Crucifixión, asimismo resuelta con limpieza y mérito. Y una cruz delineada con cuadritos cincelados, alegoría de cruz y cuatro hojas con base de cinco peldaños. Su altura es 40 cm., y el ancho de la pieza transversal es 19 cm.

En un lateral visible con dificultad, otra imagen, 8 cm. por 5'5, representando a San Antonio Abad, con báculo y su característico emblema, su actitud de bendecir y, a su lado derecho, la testa del famoso cochinito. Es un buen conjunto esta pieza.

JAIME. Tiene trucha de madera forrada de metal, ya que su orientación —al noroeste— recibe todas las lluvias. Por ello estaba toda oxidada, con el verde claro, cardenillo, al igual que la parte de bronce que da al exterior y que contrasta con la oscura tonalidad, sólo resaltada por los varios relieves que ostenta.

Es una de las más viejas —perteneció a la antiquísima Cofradía de San Jaume—; con su enorme masa, es pieza imponente que nos hace revivir el tiempo en que fuere aquí colocada, sin muchos medios técnicos, sólo el esfuerzo de muchos brazos.

Tiene el bronce 143 cm.; su boca, 129, y su altura, exactamente, 265 cm.

El peso es alrededor de los 3.075 kilogramos y su sonido es grave.

Sanchis Sivera, basándose en el *Libre de obres de 1440*, fol. 30, dice: "Habiendo pretendido la Cofradía de San Jaime ciertos derechos sobre el uso y posesión de tocar la campana de su nombre en el fallecimiento de sus Cofrades, alegando que los tenían en otra antigua, quebrada, el Cabildo se negó a ello por haberse fabricado dicha campana nueva a expensas de la Iglesia. Defendía a la Cofradía el Cardenal Obispo D. Jaime de Aragón, pero el Cabildo, creyendo que se vulneraban sus derechos, no cedió en ninguna de las pretensiones de los cofrades."

Precisamente hemos interrumpido esta relación y, al advertir cómo este autor no transcribe la doble inscripción que ostenta esta campana, mediada la mañana de un soleado día de octubre, hemos ascendido a nuestra torre catedralicia, llena de andamiajes; junto a dicha campana empezamos a deletrear la doble inscripción, que, fragmenta-

riamente, transcribimos: "Te Deum laudamus Jhs. Rex venit in... dace...Deus omo me fecit anv. MCCCC XX VIII. 1429." El ancho de estos caracteres es de 37 mm. y en la otra podemos precisar es de 24 mm.

Y dicen así: "Xsa vincit V s a regna... Xs a indenat X s a... a Domini... Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedictus..." Será precisa una más pausada contemplación y estudio, letra por letra, para aclarar lo que con dificultades (falta de luz en los lados, excesivo polvo e inestabilidad del montaje no pudimos completar.

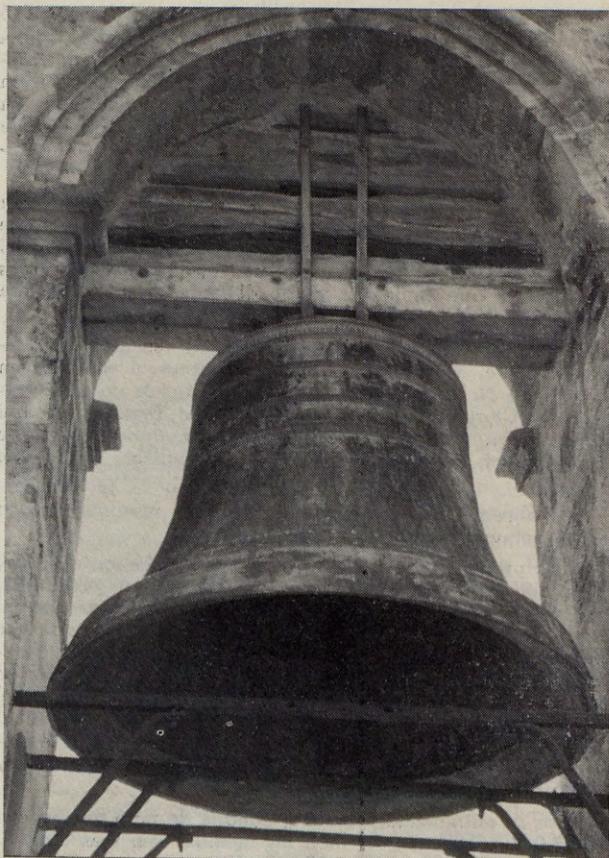
*Relieves.*—Contemplemos sus imágenes incomprensiblemente repetidas: Virgen sedente con Niño, 7 por 6'5, de traza gótica. Volveremos a encontrarla dos veces más.

Agradable pieza no exenta de valoración y, sobre todo, con ese candor, por lo reducido, miniatura elaborada con meticulosidad.

La Santísima Trinidad, o el Padre sedente, en el centro, y en su regazo, el Señor enclavado.

Dentro de su maciza contextura perduran señales de un buen quehacer, mas el transcurrir de los siglos impuso su pátina de lluvias, soles, polvo y desidia humana a veces.

MARIA es la más grande y conserva aún su completa traza —bronce y madera—, tal como nos la trazaron casi a mediados de 1.500, exactamente en 1544, dedicada a la titular de esta Catedral Basílica Metropolitana, Nuestra Señora.



La Campana mayor del Miguelete. (Foto E. Rieta.)

Su altura es casi exactos los 3'63 m., y, aparte de las inscripciones, está bien surtida de imágenes en todos sus lados.

*Relieves.*—Vamos a ir describiéndolos. Es el prototipo de las otras fundidas entre 1529, *Narciso* y *Vicente*, y 1489, *Pablo*, como *Violante*, y cotejando sus relieves, todos de 6 por 5 cm., tienen idéntica factura.

Diez imágenes vemos en torno y a diversa altura, teniendo que remontar espacios comprometidos y a veces sin terreno para poder contemplar cerca, en directo, los matices, impresionarlos en plastilina y con ella reproducir la máxima veracidad, el detalle del relieve.

Seis veces aparece la Santísima Virgen con el Niño en brazos —6'5 por 5'5— y exactamente la mitad son más primitivas. Más conseguidas, las otras, y de un terminado perfecto, tanto Ella como el dosel que les cobija. Hay dos Crucifixiones idénticas y, asimismo, de suave línea.

Siguen estos relieves la característica de las otras cinco campanas compañeras en esta torre, aun siendo trazados en una diferencia de casi dos siglos y medio, exactamente 252 años, desde la *Jaime* a la *Bárbara*, 1681.

También se efigia a Jesucristo, como Varón de Dolores, que aparece en otro relieve de 6'5 por 5'5, con un modelado candoroso, que se da no sólo aquí, en el Miguelete, sino en campanas de parroquias y monasterios de la ciudad, campanas que se salvaron en la devastación de 1936 o proceden de la recuperación.

Como colofón, únese aquí el titular, de la torre: San Miguel, 6 por 5 cm., bellamente trazado, con perfección suma, completa, obra del fundidor de la dinastía de los Clarachet. Desde 1391 hay noticias de una, quebrada a los siete años, no creemos que por defecto o falta de fundición, sí por los innúmeros volteos que se hacían al ser la principal. La vuelve a rehacer Juan de Mandra, y en 1397 se funde otra vez..., ocurriendo varias roturas que sepamos, como la reparada por Guillermo Martí en 1405, y en 1544 se rehace ya la actual, obra de Pedro Clarachet.

Dos de las imágenes de la Virgen aparecen a otra altura de la habitual, con bellísima inscripción de letra gótica: "Ave Maria gratia plena Dominus tecum. Tota pulchra es amica mea et macula no est in te. Exaltata est Sancta Dei Genitrix super choros Angelorum. Anno. 1544. Monstra te esse matrem sumat per te preces qui pro nobis natus tulit esse tuus. Virgo singularis inter omnes mitis nos culpulis solutos mites fac et castos, Opus foelici faustoque auspicio absolutum per Petrum Clarachet anno ut supra."

Sus dimensiones son: 1'48 el bronce, 1'40 la boca y la trucha de madera.

Su peso es 3.590 kilogramos, y su tono, perfecto el fa del órgano.

Las campanas o campanitas, algunas de varios siglos de antigüedad y semiolvidadas en su espadaña, no deben permitir dejar desapercibida su existencia —ni venderse—, pueden y serían un punto de atracción el tenerlas reunidas aquí al crear un museo de campanas en la misma torre mayor de la diócesis: el Miquelet de Valencia.

Precisamente en estos días —noviembre de 1981—, un gran andamiaje de tubos metálicos bermellón envuelve y llega desde la base, desde el pavimento, a la misma terraza de la torre catedralicia. Poco antes, un supletorio conjunto de hierros, tablones, barandillas, poleas, cuerdas, aparatos elevadores llegaba a lo más alto de la veleta, donde, desde la esfera pétreo —cuyas dimensiones son 85 cm. de diámetro—, pudimos llegarnos y con precisión admirar, calibrar, el punto más elevado de nuestro templo catedralicio.

Venimos a concluir nuestra labor de medición, detalle y relato de imágenes de otros bronceos llamados *María Miguela* o *Miguel Vicente* y *San Vicente Ferrer* situados más en alto, en la espadaña barroca que remata la torre y son fijas, no volteables, sólo al servicio de las horas.

*SAN VICENTE.*—La más elevada es la del santo dominico valenciano, que mide 1'07 m., asas incluidas, y de boca, 1'12. Está muy *refundida*, con parte perdida de su inscripción, filelines, composición y algunos detalles, diciendo aquélla: "Jesús, María, Joseph, Joaquín y Ana son patronos de esta campana. Siendo Intendente Interino D. Vanverde Montenegro Valterra y Ferragut. Se hizo en Valenzia 1736. Me hizo Castañer." Es de resaltar que el nombre de la ciudad aparece con jzeta!

*Relieves.*—Cruz y las imágenes, de 7 por 5 cm., de la Crucifixión. Santa Bárbara y San Miguel más el escudo de Valencia con su corona y las dos eses, y todo ello protegido, amparado, por el murciélagos.

Y el santo titular, con su habitual traza, mide 12 cm. y era pieza inédita en la iconografía vicentina.

*MARIA MIGUELA* o *MIGUEL VICENTE* es una obra excepcional, de mérito, en su fundición, debiendo recordar a cuantos elevaronla aquí arriba, con sus 10.997 kilogramos —215 quintales—, 2'40 cm. de boca y 2'38 de alta.

Seis asas tenía, de las cuales sólo quedan cinco, y sus dimensiones son 19 cm. de ancha en su base y un alto de 20. Fáltale una, y estas otras cinco, en su base plana, tienen 8 cm. de diámetro.

El badajo, recto, sujeto por un transversal de los tres que parece sostienenla, aunque esta pieza queda flotante. Mide, pues estuvimos en su interior, anotándolo, 1'82 de largo, y la maza, 30 cm., quedando anulada, y al parecer de reciente, si bien cierto luego de las obras que se le hicieran entre el 1936-1939.

Los relieves son: En la parte alta, ya linde con el remate, Padre Eterno, busto de 8 cm. escasos, bendiciendo, que lleva globo terráqueo surmontado por una cruz; Virgen gótica con Niño, Crucifixión y Virgen sedente con Niño, ya de líneas recientes; San Miguel y San Vicente Ferrer. El Padre, la Virgen gótica y la Crucifixión, de 7 cm. por 5 de base. La Virgen sedente, 13 de altura y 8 la parte más amplia, y el San Vicente Ferrer, 15 cm., incluida filacteria, y 12 en su máximo ancho; esta imagen, del mismo gusto que la Virgen sedente.

La inscripción, extensa y ahora dificultosa de leer por no existir aún el andamiaje que lo permita, esperamos, D. m., tenerla, pues nos han prometido facilitarnos el poder tomarla toda.

Y con ello termina este recorrido por los altos bronceos catedralicios valencianos que unos pequeños relieves e inscripciones decoran, ilustran y singularizan bellamente, artísticamente, con sencillez devota y primorosa en el propio "techo" de Valencia.

\* \* \*

Todas estas campanas del Miguelete, incluso la *MARIA MIGUELA* sonaron a lo largo de la jornada de S. S. Juan Pablo II en Valencia.

FRANCISCO JOSÉ LLOP LLUCH  
Campanero Mayor

## EL ARTE VALENCIANO Y SANTA TERESA \*

La inauguración del actual ejercicio académico en "San Carlos" coincide con un hecho ciertamente relevante: la clausura del IV Centenario de la Muerte de Santa Teresa de Jesús. De este modo a los actos literarios, culturales y artísticos celebrados en toda España, se unen hoy la Real Academia de Bellas Artes de Valencia y el propio Museo. A ambas entidades, y fundamentalmente a su presidente y a su director, doy las más expresivas gracias por facilitar los medios que han hecho posible la aportación de materiales inéditos sobre la iconografía teresiana. También quiero hacer ostensible mi gratitud a cuantos organismos y personas han ayudado en esta tarea, cuya enumeración sería excesivamente prolija.

*Estado de la cuestión.* — El tema abordado es inédito en Valencia aunque no en el arte español, ya que se trató, entre otros, por Laura Gutiérrez Rueda (1), José M.<sup>a</sup> de la Cruz O. C. D. (2) y Jean de la Croix O. C. D. (3), así como en el ciclo de conferencias de la Universidad de Barcelona, organizado con motivo del IV Centenario de la Reforma Carmelitana (marzo 1963) y en la exposición sobre "Santa Teresa y su tiempo", con sede en Avila y Madrid, en el año 1970.

*Límites del tema.* — La amplitud que abarca este estudio obliga a centrar la atención fundamentalmente en la pintura y arquitectura, sin olvidar las deliciosas cerámicas y obras no valencianas que se hallan en nuestra región, y que por su interés artístico e iconográfico no podemos eludir; tal es el caso de las magníficas estampas de la vida de la Santa Madre Teresa de Jesús grabadas por Cornelio Galle y Adrián Collaert, impresas en Amberes en 1613, de las que se ha hecho una edición facsímil en 1962.

*Aportaciones.* — Ofrecemos como primicias dos series de lunetos que se hallan depositados en el almacén del Museo de Bellas Artes de San Carlos y un cuadro, recientemente restaurado, que, procedente de Tarazona, se destina al Museo del Desierto Carmelita de las Palmas.

*Santa Teresa y su mundo.* — Fray Luis de León en la dedicatoria que preparó él mismo en la edición de los libros de Santa Teresa de Jesús, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que se publicó en Salamanca en 1588, dice textualmente: "Yo no conocí, ni vi, a la madre Teresa de Jesús mientras estuvo en la tierra, más ahora que vive en el cielo la conozco y veo casi siempre en dos imágenes vivas que nos dexó de sí, que son sus hijas, y sus libros, que a mi juicio son tábien testigos fieles..." (4). Sin embargo a Fray Luis le faltó una imagen que nosotros sí poseemos: la efigie de la santa que nos ha legado el arte, a través de la cual podemos contemplar su figura, su rostro, la fuerza que inspiró su profunda vida interior. En él se reflejan los trazos que magistralmente evoca el P. Tomás Alvarez cuando habla de Teresa como "la mujer que viaja y lucha..., que piensa y escribe..., que arrastra en el campo humano y religioso, capaz de poner en marcha un movimiento espiritual paralelo al que inició tres siglos antes San Francisco..., mujer de gran belleza física, rica en talento, dotada de palabra fácil, de acento penetrante y seductor, inclinada a la amistad, sedienta de libros y admiradora de la cultura, con una apasionada tendencia a la búsqueda de la verdad..., mujer y andariega, dama

errante de Dios, como la ha llamado una escritora moderna...", mujer que unió a sus fundaciones el camino hacia el interior, "un camino de fuego, una escala luminosa que la desliza en las regiones de la experiencia de Dios" (5).

Por ello, y no a pesar de ello, a Teresa no la dejaron vivir las contradicciones. Su mundo, ávido de conquistas (Magallanes y Elcano), de ciencia (Copérnico), de letras (Erasmus y Cervantes, Tomás Moro y Luis Vives), de reformadores (Lutero, Calvino, Enrique VIII) y de santos (Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Juan de la Cruz), no fue menos pródigo en artistas y genios cual Leonardo o Miguel Ángel. A España llegó el Greco, cuyas visionarias luminosidades recogieron un cierto halo de la mística teresiana en una España que alternaba entre "fantasías plateadas" y manierismo, la dura ascesis escurialense con la grácil exquisitez de los grutescos. Una España que propiciaría la mística velazqueña y el grávido realismo de Ribera.

*Retratos de Santa Teresa en Valencia.* — La primera sorpresa que nos depara la vinculación de Valencia a Santa Teresa, que nunca pisó nuestro suelo, está relacionada con el autor del que viene considerándose primer retrato del natural de la santa, a saber, fray Juan de la Miseria, cuyo verdadero nombre era Giovanni Narducci o Narduch, de Nápoles, que "en gracia de D.<sup>a</sup> Leonor de Mascareñas, aya del Rey, había recibido lecciones de pintura del maestro Alonso Sánchez Coello" (6), pintor valenciano del que el discípulo no heredó precisamente las sabias dotes de Apeles.

El retrato, según el testimonio del padre Jerónimo Gracián fue mandado realizar por él mismo a Fray Juan de la Miseria, el cual, "aunque... pintor, no era muy primo", lo que provocó la conocida y gráfica frase de la madre Teresa que se encontró "fea y legañosa" (7).

El Padre Ribera, sin duda el mejor de los primitivos biógrafos de Santa Teresa, lamenta asimismo que el Padre Gracián no buscase para retratarla al mejor pintor que había entonces en España, aunque afirma que del retrato de Fray Juan de la Miseria se sacaron "los que hay buenos o razonables" (8). Por deducciones posteriores se su pone que el cuadro que se conserva en las Descalzas de Sevilla es posiblemente el original o quizá una copia inmediata del mismo, a la que se añadirían posteriormente la paloma y la filacteria. La fecha de la primera versión

(\*) Texto de la conferencia pronunciada en la Academia por su autor, miembro correspondiente, el 4 de noviembre de 1982.

(1) "Ensayo de iconografía teresiana", *Revista de Espiritualidad*, publicación carmelitana de ciencia y vida espiritual, número monográfico, año XXIII, Madrid, enero-marzo, núm. 90, 1964.

(2) "Santa Teresa ante la pintura española", *El Monte Carmelo*, Burgos, 1951, págs. 81 a 104.

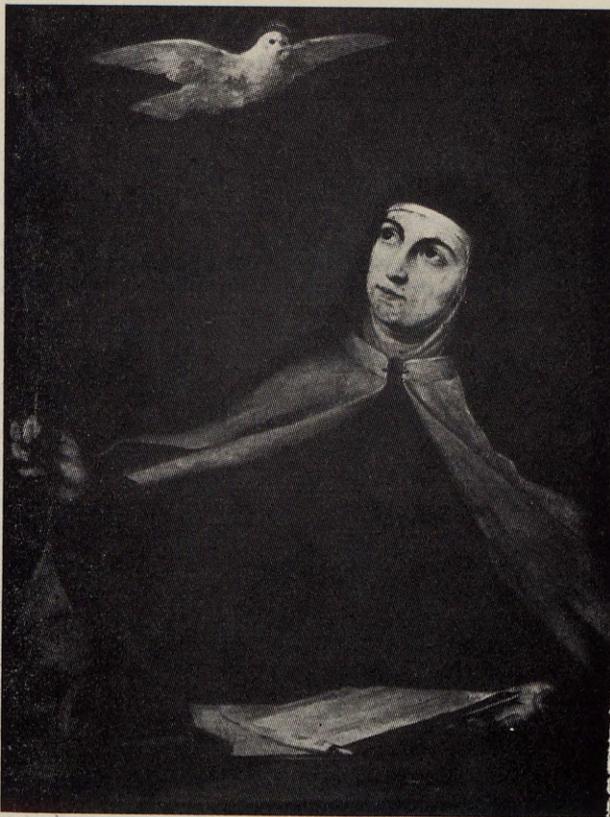
(3) "L'iconographie de Therese de Jesús, docteur de l'Eglise", en "Sancta Teresia a Jesu doctor ecclesiae. Historia. Doctrina. Documenta", *Ephemerides Carmeliticae*, XXI, 1970.

(4) Hemos consultado la edición facsímil de Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

(5) Ver "Avanti con Dio. Fondazioni e viaggi di S. Teresa di Gesù", *Il messaggero del S. Bambino Gesù di Praga*, Edizioni Paoline, Arezano (Génova), 1982.

(6) EFRÉN DE LA MADRE DE DIOS Y OTGER STEGGINK: *Tiempo y vida de Santa Teresa*, B. A. C., Madrid, 1977, págs. 26-27.

(7) Obras del P. Jerónimo Gracián de la Madre de Dios. Editadas y anotadas por el P. Silverio de Santa Teresa, tomo III, *Peregrinación de Anastasio*, diálogo 13, pág. 201, Burgos, Tipografía de El Monte Carmelo, 1933.



**Santa Teresa de Jesús. Atribuido a José Ribera.  
Museo de Valencia.**

es la del 2 de junio de 1576. También obras tempranas, entre otras, fueron el retrato de la familia Ahumada, de la Academia de San Fernando; el de las Carmelitas Descalzas de Salamanca y los vinculados al convento de Santa Ana de Tarazona, uno de los cuales tiene para nosotros relevante interés porque ha pasado muy recientemente, tras la cuidadosa restauración llevada a cabo por Francisco Calatayud, al Desierto de las Palmas. Se trata de un retrato tradicional, con la leyenda: B. MATER TERESA ORA P. NOBIS, quizá añadida, así como la aureola, tras su beatificación en 1614, que debió pintarse antes o alrededor de 1604, ya que consta en escritura de donación que otorgó al convento de Tarazona Fray Diego de Yepes, el 5 de septiembre de 1604, ante don Martín de Falces, notario de dicha localidad, que regalaba un "...retrato de la Beata M. Teresa de Jesús con el marco dorado sobre azul... y otro de la misma M. Teresa con el marco negro" (9). Es este último el que ha pasado al mencionado Desierto. Con posterioridad, el testamento de Fray Diego de Yepes, de fecha 4 de mayo de 1613, confirma la donación (10).

El análisis iconográfico de este bello cuadro, en óleo sobre lienzo, recuerda los retratos de escuela flamenca del Carmelo Real de Bruselas, pintados a lo largo del siglo xvii y su rostro está próximo a la tabla que perteneció a Ana de San Bartolomé, que se conserva hoy en el Carmelo de Beaune en Francia. A este retrato procedente de Tarazona, de autor desconocido, podrían aplicarse las palabras del Padre Francisco de Ribera, su biógrafo, que describe su "rostro redondo y lleno, de buen tamaño y

proporción; la color, blanca y encarnada y cuando estaba en oración se le encendía y ponía hermosísimo, todo él limpio y apacible... las manos pequeñas y muy lindas...".

El mismo museo del Desierto de las Palmas guarda un delicado retrato-miniatura de la santa, pintado en color sobre pergamino, y con una inscripción en el reverso en la que se dice fue mandado hacer por el cardenal francés Pedro de Berulle, que vivió a finales del siglo xvi y principios del xvii.

Según noticias de Fernando Benito en su libro "Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi" (11) Salvador Castelló, cuya vida se vinculó al arte valenciano desde muy joven, pintó dos retratos de la Santa de Avila, uno para el Arzobispo San Juan de Ribera y otro con destino a las Agustinas Descalzas de Alcoy. Este último no se encuentra allí y el primero, que sigue el modelo de Fray Juan de la Miseria, podría quizá identificarse con el que se halla en el convento de Santa Ursula, de Valencia, y que el Patriarca pudo regalar en vida, puesto que no figura ya en los inventarios de 1611 de dicho Real Colegio.

Otros retratos valencianos posteriores son el conservado en el almacén del Museo de Bellas Artes de Valencia, de escuela valenciana del siglo xviii; el de Tomás Capuz, fechado en 1882, el bellissimo de Isidoro Gamelo y la resplandeciente cabeza de la santa que ilumina la paloma simbólica pintada por Segrelles y que se halla en la iglesia de Albaida.

*La santa escritora.* — La rica y multiforme personalidad de Santa Teresa tiene quizá su expresión más genuina en sus escritos. Por ello el arte ha derrochado un caudal de obras entre las que destacan las mejores, quizá, de toda la iconografía teresiana. Valencia es en este aspecto pródiga y fecunda. También hasta aquí han llegado algunos de sus autógrafos, uno de los cuales perteneció a la colección de don Manuel Rico García, de Alicante, que pasó a su nieto don Francisco Antón Rico, y el conservado en el Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Manises, hallado en 1974, y cuya transcripción reza así:

"JESUS"

"Estando un día pensando si tenían razón los que les parecía mal que yo saliese a fundar, y que estaría yo mejor empleándome siempre en oración entendí: "Mientras se vive no está la ganancia en procurar gozarme más, sino en hacer mi voluntad."

Teresa de Jesús".

Los atributos que rodean a la santa escritora se repiten hasta la saciedad, figurando la paloma, la pluma y el libro. Para Mále, basándose en los Bolandistas, la paloma hay que relacionarla con una visión que ella misma narra en su "Vida" (cap. 38, 10): "Estando en esto, veo sobre mi cabeza una paloma, bien diferente de las de acá, porque no tenía esas plumas, sino las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor. Era grande más que paloma, pareceme que oía el ruido que hacía con las alas"; por ello no la relaciona con la inspiración divina ya que la santa no tenía derecho a los mismos títulos que los profetas o doctores de la Iglesia; sin embargo el "sensus

(8) Citado por ANGEL M. DE BARCIA: "El retrato de Santa Teresa", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, págs. 7-8.

(9) Memoria de las cosas que ha entregado y donado al convento de Santa Ana, de Tarazona, su fundador, el Ilmo. Sr. D. Fr. Diego de Ycpez.

(10) Ver P. SILVERIO DE SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, tomo VIII, Burgos, Tipografía de El Monte Carmelo, 1937, pág. 248, nota 1.

(11) Edit. Federico Domenech, Valencia, 1980, págs. 46-47.

fidei" sí lo relacionó comprobándose más tarde que el común de los fieles no andaba equivocado, ni tampoco los artistas.

En cuanto a la pluma, según Martínez Morellá, no debió ser el instrumento que manejara la santa, sino que quizá lo fue la caña, comenzando a utilizarse aquélla de forma frecuente poco después (12). Sin embargo, el arte la incorporó desde el primer momento.

Todavía más interesante es considerar a la propia Teresa como un instrumento de Dios, en el sentido que interpreta Fray Luis de León cuando afirma: "no dudo sino que hablaba el Espíritu Santo en ella, en muchos lugares, y que le regía la pluma y la mano..." (13).

Los propios escritos de la santa son fuente inagotable de su iconografía y de la arquitectura monástica carmelitana, a la par que pudieron ejercer su influjo en los elementos simbólicos utilizados en el arte, cual las formas manieristas de El Greco, que Rita Eder examina críticamente en un reciente estudio (14).

Las fuentes de la iconografía valenciana sobre Santa Teresa escritora, así como de otros temas, hay que relacionarlas, sin duda, con los grabados, de los que son ejemplar importantísimo las estampas de Cornelio Galle y Adrián Collaert, ya mencionadas; algunas de las "Idea vitae teresianae iconibus symbolicis" editadas en Amberes a finales del siglo xvi o comienzos del xvii, y, sin duda, el cuadro del Carmelo de Beaune que Ana de San Bartolomé "tenía siempre con ella", que representa a la santa arrodillada y en actitud de escribir, figurando a su izquierda una paloma.

El artista que centra nuestro interés es José Ribera, cuyas pinturas teresianas pueden ponerse en cotejo y semejanza con las de Zurbarán, Alonso del Arco y Velázquez, alcanzando con ellos el cénit de la producción barroca española.

La "Santa Teresa" de nuestro Museo, que Delphine Fitz Darby atribuye al ribaltesco Salvador Castelló, es quizá del propio Ribera estando muy próxima, en cuanto al brillo y expresividad de los ojos, a la Santa María Egipciaca del pintor valenciano, que se halla en el Museo Cívico de Nápoles; asimismo un cuadro de propiedad privada de Abbeville, que se considera copia de un presunto original de Ribera, firmada y fechada: "Jusepe de Ribera español F. 1644", y que guarda gran semejanza con el del Museo de Valencia, podría ser la pista para pensar en la autenticidad de éste. No hay que echar en olvido las antiguas e inexpertas restauraciones que sufrió, ya superadas, en parte, para la Exposición de 1970 sobre "Santa Teresa y su tiempo".

Otro valenciano, seguidor de Ribalta, Antonio Bisquert, del que hay documentación en 1632 y 1637 en Teruel, es el autor de un lienzo de gran formato de Santa Teresa escritora con los donantes, que se halla en la iglesia de San Martín de aquella ciudad.

El Museo de Valencia contiene además un anónimo, posiblemente hispanoamericano, del siglo xvii, con el sabor ingenuo que esmalta con flores la capa de la santa; un óleo en el almacén, probablemente de escuela valenciana del xvii, y unas xilografías dieciochescas, procedentes de la Colección Villalba, de Valencia, que pertenecen a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. No falta el motivo ni en las pechinas de los templos (iglesia del Desierto de las Palmas, siglo xviii), ni en las imágenes escultóricas, a las que debió servir de inspiración la encargada por la Venerable Ana de San Agustín, compañera de Santa Teresa, con motivo de las fiestas de su beatificación en 1614. Dos versiones bien distintas, y distantes, las ofrecen la soberbia pieza que orna la fachada del antiguo Carmen Calzado de Valencia, de Leonardo Julio Capuz,

discípulo de Churriguera, y la "Teresa de Jesús" de la firma Lladró, realizada por los artistas Salvador Furió y Julio Ruiz en gres, en una serie de 1.200 piezas, cuya sencillez ha sabido captar la hidalguía castellana de la santa abulense.

*Santa Teresa y la Eucaristía.* Respecto al tema eucarístico, dos son las variantes que presenta el arte valenciano: los lienzos y los retablos de cerámica. Entre los primeros se destacan los lunetos que se hallan respectivamente en el monasterio de El Puig (¿de Conchillos?), y en el almacén del Museo de Valencia, pintado por Vergara y de muy bella ejecución. Este último, que forma parte de una serie que se encuentra en los mismos locales, podría quizá identificarse con los lienzos de Vergara de los claustros del desaparecido convento de Carmelitas Descalzos de San Felipe, de Valencia, que, presumiblemente, tras la Desamortización, pasaron al Museo. Contrasta por su tamaño un óleo de gran formato en el crucero de la iglesia del convento de San José de Valencia, de estilo barroco, atribuible al siglo xviii.

Los retablos barrocos eucarísticos, de los que he detectado dos con la efigie de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, uno en el Convento de San José de Valencia y otro en la fachada de la iglesia del Convento de Corpus Christi de la misma ciudad, son versiones actuales adaptadas al estilo dieciochesco con un sencillo sabor popular.

*La santa fundadora.*— El peculiar carisma de Santa Teresa, que le hizo alternar el convento con la vida activa, ha quedado reflejado en el arte, sobre todo en las series de lunetos a que antes nos hemos referido, de las que el Museo de Bellas Artes de Valencia conserva dos muy interesantes, aunque no exhibidas al público.

De los lunetos ejecutados por Vergara pueden destacarse las escenas de conversaciones de la santa con distintos personajes: un jesuita (quizá San Francisco de Borja), San Juan de la Cruz, monjas, nobles damas..., todo lo cual revela la proyección apostólica de su inquieta existencia; alguna de estas escenas encontró comprensiblemente mayor eco en Valencia, cual la conversación con el Santo Duque de Gandía que, entre otras versiones, alcanzó una muy singular en la luminosa y fantástica paleta de José Segrelles en la capilla del Palacio Ducal de los Borja, en Gandía.

El celo de la santa andariega, que iba abriendo caminos a Dios, cubrió de conventos el suelo de la geografía española. Su huella en la región valenciana tendría como primicias el convento de Descalzas de San José de Valencia fundado en 1588, pocos años después de su muerte, y el de San Felipe de la misma ciudad, que surgió un año más tarde. En 1685 se erigió la provincia de Aragón y Valencia, separándola de Cataluña, bajo la advocación de Santa Teresa, de lo que podemos hacernos una clara idea en la Cartografía de la Orden de los Carmelitas Descalzos grabada por Franceschini en 1739.

La arquitectura teresiana iba a caracterizarse por su gran austeridad, constante que apareció en las constituciones primeras y en las nuevas de 1581, en las que se manda que las casas "no se labren con edificios suntuosos, sino humildes, y las celdas no sean mayores de doce pies en cuadro". El Capítulo General de 1784 sigue pidiendo austeridad.

(12) En escrito incluido en el estudio de MORENO ROYO, J. M.ª: "Manises en las etimérides teresianas", *Els Arcs*, núm. 17, junio 1982, pág. 18.

(13) Citado en la *Suma y compendio de los grados de oración...* Colegido por el padre fray Tomás de Jesús, año 1623, en Valencia, por Miguel Sorolla.

(14) "En torno a la influencia de los escritos de Santa Teresa de Jesús en las formas manieristas de El Greco". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad de Méjico, 1976, págs. 159-176.

De los conjuntos artísticos carmelitanos en Valencia han desaparecido algunos, mas otros se mantienen en pie. El de San José de Valencia, que en 1609 pasó a la plaza del Portal Nuevo, donde todavía se encuentra, recuerda en su fachada el frontón con las dos bolas y la espadaña que aparece en San José de Avila. Su sencilla estructura de una nave con crucero y cúpula sobre pechinas, con dos capillas laterales, ha sido recientemente remozada. Muy distinta fue la suerte de San Felipe, situado frente a las torres de Cuarte, que debió destruirse en 1840, y que Esclapés califica de magnífico, ya que mostraba en su fachada bajorrelieves en piedra de Ignacio Vergara y albergaba, en una ermita, una Santa Teresa, de Ribalta, desaparecida (15).

La fundación de las Carmelitas Descalzas del Corpus Christi de Valencia en el barrio de Ruzafa data de 1681, pasando luego a su actual emplazamiento. Se colocó la primera piedra del nuevo templo el 15 de octubre de 1687 por Juan Tomás de Rocabertí, siendo su fundador Juan Bautista Fos, colegial del Real Colegio de Corpus Christi, lo cual explica la influencia estilística del Patriarca, aunque después se decoró en un severo barroco. Estructuralmente consta de una nave con bóveda de cañón, cúpula sobre crucero, capillas laterales entre contrafuertes y espadaña en la fachada.

Otro importante lugar teresiano es el Desierto de las Palmas, fundado en 1694 por Fray Bartolomé de la Santísima Trinidad, el "Hermano Bartolo", que pasó por tres edificios sucesivos, siendo el último, de 1788, construido por el arquitecto carmelita Hermano Joaquín (16). La iglesia, de finales del XVIII, está dedicada a la Transverberación de Santa Teresa, y también es titular la santa de una de las ermitas que se instauraron, de nuevo, en 1792. En ella recibió especiales luces don Enrique de Ossó, el fundador de la Compañía de Santa Teresa.

Mucho más reciente es el convento de Carmelitas Descalzas de Nuestra Señora del Carmen de Valencia, cuya iglesia, una de las más interesantes de la Orden en España, conserva pinturas sobre la santa de Eduardo Soler y relieves de Solarich.

Sumamente curiosa es la noticia de la existencia de una "casa de Santa Teresa" en Requena, a pesar de que en su andadura jamás pisó tierra valenciana. Su nombre le sobrevino, sin duda, de la devoción que los Ferrer de Plegamans, sus propietarios, profesaron a Santa Teresa, patrocinando en el siglo XVIII una capilla dedicada a su culto en la iglesia de Santa María (17).

Mayor interés ofrece todavía el hecho de que un hijo de Requena, Fray Antonio de Jesús, fuera el primer prior del convento de Duruelo en el que se inició la reforma de los Carmelitas Descalzos. El propio Fray Antonio se hallaba presente cuando la santa fundadora moría en Alba de Tormes en 1582.

Huellas del espíritu teresiano son perceptibles asimismo en el convento de Santa Ursula de Valencia, en cuyos orígenes San Juan de Ribera dispuso que religiosas agustinas descalzas, con las constituciones de Santa Teresa, ocuparan la antigua casa de arrepentidas (penedides). En el presbiterio de la iglesia se hallan dos grandes pinturas de José García Hidalgo que, según Orellana, era discípulo de Esteban March, en los que se representa la fundación de la casa de Alcoy, luego trasladada a Valencia, y otra escena de fundación con el Santo Patriarca.

Ecos de lo teresiano se aprecian también en la capilla de nuestra Señora del Carmen, de estilo neoclásico, construida junto a la iglesia del antiguo Carmen Calzado, con pinturas de Diago y casetones cuadrangulares con relieves de José Esteve Bonet.

No faltan en las artes plásticas ejemplos de la santa fundadora, como el bello pasaje del torrente Almar con Santa Teresa y Sor Quiteria acompañadas de dos ángeles, en el monasterio de El Puig, o la graciosa xilografía del siglo XVIII de la Colección Villalba, hoy propiedad de la Academia.

*Doctorado de Santa Teresa.*—La tradición eclesial sobre el doctorado de Santa Teresa culminó con la proclamación oficial por Pablo VI en el año 1970; sin embargo, la tradición popular es mucho más antigua, y en extremo elocuente en algunos casos, cual se aprecia en una "Novena" a la santa que se hacía en el convento de San Felipe de Valencia en el siglo XVIII, y editada en esta ciudad por Agustín Laborda. En el día sexto se dice textualmente: "En este día se hace memoria de la prerrogativa y dignidad tan nueva, e inaudita en sexo de muger (sic) con que Nuestro Señor dotó a su Esposa tan querida, haciéndola Doctora mística y Maestra celestial de la Teología más escondida del espíritu".

En la tradición iconográfica el tema se confunde con el de escritora, por cuanto lleva la paloma, pluma y libro, aunque aparecen como nuevos atributos el birrete y la muceta. El arte valenciano cuenta con bellos ejemplares de cerámica, cual el busto de Alcora del siglo XVIII del Museo Nacional González Martí, o el gracioso conjunto de arte popular del mismo museo, que recuerda una obra atribuida a Salzillo que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Otro grupo lo constituyen las imágenes inspiradas por don Enrique de Ossó que unen al birrete y a la muceta, acompañados a veces de la paloma simbólica, la pluma y el libro, un estandarte con la leyenda "Viva Jesús", cuyo significado es el de líder espiritual (18). Fue el escultor de Tortosa Cerveto el primer artista que plasmó esta idea en imágenes de las que la parroquia de Almazora conserva un ejemplar que sigue dicha iconografía.

El arte popular asimiló tempranamente los atributos doctorales reflejándolo en retablos de cerámica, cual el de la fachada del primitivo Carmen Calzado, luego Escuela de Bellas Artes, en la calle del Museo, fechado en 1779, o las xilografías, en las que, a veces, aparece también el collar.

En relación con el doctorado teresiano se halla una singular escena en la que la santa aparece predicando, y cuyo ejemplar más antiguo es posiblemente un cuadro anónimo del siglo XVII, que hoy se halla en la Colegiata de Pastrana, del que deriva, sin duda, un relieve del retablo del antiguo convento de Carmelitas de Nules.

*Mística teresiana.*—Un gran capítulo del arte teresiano lo constituye el relacionado con los fenómenos sobrenaturales de la vida mística. Dada la variedad y cantidad de obras, se impone una selección, aunque, de hecho, en el arte valenciano se hallan prácticamente todas, o casi todas, las variables que se encuentran en otras partes. Así la visión de Cristo atado a la columna (iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Angeles de Chelva, siglo XVIII), Jesús con la cruz (luneto de Vergara), Jesús dando de comer a Santa Teresa (luneto de Vergara y Villanueva), visión del Espíritu Santo (misal de plata repujada en el Desierto de

(15) Ver FR. AURELIO DEL CORAZÓN DE JESÚS (Rochera), O. C. D.: *Los carmelitas Descalzos en Valencia*, Valencia, 1966.

(16) Ver BLAT, V. M.: *Historia del Desierto de las Palmas*, Unión Gráfica, Zaragoza, 1978.

(17) Ver BERNABEU LÓPEZ, R.: *Historia crítica y documentada de la ciudad de Requena*, Molina, Artes Gráficas, Requena, 1945.

(18) Ver ALVAREZ, T.: "D. Enrique de Ossó y Santa Teresa de Jesús", *Mano de Oro*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1979, páginas 217-219.

las Palmas), visión de la Santísima Trinidad (lienzo en el monasterio de El Puig, de la segunda mitad del siglo xvii), visión de San José (luneto de Vergara), aparición de San Pedro de Alcántara (luneto de Conchillos), aparición de San Francisco de Asís y San Bernardo (?) (luneto de Vergara y Villanueva), etc...

Entre las visiones destaca la "merced del clavo", alusiva al matrimonio espiritual, en el cual mediante el clavo, en lugar del anillo, se significa la unión mística por el sufrimiento (relieve de la pechina de la cúpula en la capilla lateral de la iglesia del convento de San José de Valencia).

Otra visión de gran profusión iconográfica es la "imposición del manto y collar a Santa Teresa por la Virgen y San José"; la misma santa lo relata en su "Vida" (33, 14-15) con preciso lenguaje: "Parecióme... que me veía vestir una ropa de mucha blancura y claridad... Parecía-me haberme echado al cuello un collar de oro muy hermoso, asida una cruz a él de mucho valor". La obra artística es fiel a la fuente como se aprecia en el hermoso lienzo de Orrente, no de Espinosa, de la iglesia de San Esteban de Valencia que se considera réplica del de Corrella, firmado por el mismo autor (19). A. Emilio Pérez Sánchez la denomina equivocadamente "Coronación de Santa Teresa" (20) y en los inventarios de San Esteban consta, también erróneamente, como "Desposorios de Santa Teresa".

El tema figura asimismo en una de las pechinas, pintada al fresco, de la cúpula de la capilla de la Comunión de la restaurada iglesia del antiguo convento de los carmelitas de Enguera, y en la bóveda de cañón del crucero de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Valencia, en lienzo pegado, de brillante colorido, realizado por Eduardo Soler a comienzos del siglo xx, a tenor del programa iconográfico inspirado por el Padre Salvador de la Madre de Dios, que fue célebre orador sagrado.

En un interesante lienzo conservado, aunque no expuesto, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de probable escuela valenciana de finales del siglo xvii, se representa uno de los temas más sugerentes para la iconografía artística: la visión de demonios en las tentaciones de Santa Teresa. Los diablos, que llevan cuernos, rabo y garras o pezuñas, podrían relacionarse con los sátiros y con el dios griego Pan, su jefe, que "vino al mundo con cuernos, barba, nariz curva, hirsuto, con cola y patas de cabra..." (21), y también con los monstruos del "Libro de Belial" (edic. Mathis Huss, Lyon, 1484) que trae Claude Keppler en "Monstres, démons et merveilles a fin du Moyen Age" (París, 1980), teniendo en cuenta que desde finales de la Edad Media el diablo es un monstruo.

Sin embargo, la variante de mayor resonancia popular y artística en las visiones es sin duda la "Transverberación", descrita por Santa Teresa en el libro de su "Vida" (29, 13) con impresionante viveza: "Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas...". De ahí la prolífica cantidad de representaciones en todos los lugares y en las distintas técnicas artísticas: Desierto de las Palmas (talla del siglo xviii procedente de Villanueva de la Jara; grabado en bronce del siglo xviii), convento de Corpus Christi de Valencia (cuadro en el locutorio, de estilo barroco y fina ejecución; talla atribuida a Vergara, de la que sólo queda la figura de la santa), convento de San José de Valencia (pintura de la pechina de la cúpula central en la que figura el Niño Jesús en la Transverberación; retablero de cerámica), convento de Santa Ursula de Valencia (cuadro de la Transverberación, de estilo barroco), iglesia de Nuestra Señora del Carmen (lienzo de Eduardo Soler); también el grabado popular de grácil ingenuidad se hace eco del apreciado tema.

Otra variante artística de la mística teresiana son los éxtasis, de los que sólo mencionaremos un bellissimo cuadro de "Santa Teresa asistida por ángeles", de Andrea Vaccaro, boloñés influido por el caravaggismo; Reni y Domenichino. Está firmado y se halla en el Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente, según Tormo, del convento de las Magdalenas.

La muerte de la Santa de Avila fue igualmente fuente fecunda de inspiración artística, a la par que se vio favorecida por la liturgia y las devociones populares. De ahí que aparezca en la serie de lunetos del Museo de Valencia, así como el tema de su glorificación. Es de todo punto interesante en este sentido el luneto de Vergara y Villanueva que la muestra en la gloria acompañada de cuatro santos y una figura alegórica en primer término, que sin duda es España, con la efigie de un león que recuerda la "magnanimitas" de la Iconología de Cesare Ripa.

*Alegorías y símbolos teresianos.* — En relación con la mística simbólica, la alegoría teresiana del castillo interior tiene antecedentes bíblicos e islámicos. Es también de sumo interés el simbolismo que encierra la mística nupcial y la relación con el hermetismo y la cábala hebrea, lo cual nos llevaría muy lejos en nuestras consideraciones. Ciñéndonos a la plástica, hemos podido detectar, por lo que al caso valenciano se refiere, ejemplos reveladores de la constante simbólica en el arte. Así podemos citar una vidriera con la alegoría de un castillo que corona el Agnus Dei, en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Valencia, que podría datar de finales del siglo xix, algunos grabados de las "Idea vitae teresianae iconibus symbolicis", editados en Amberes, de los que hay un ejemplar en el Desierto de las Palmas, cuya antigüedad remontará a finales del siglo xvi o comienzos del xvii, o los cuadros devocionales con la sagrada Humanidad de Cristo (siglos xvii-xviii) en el mismo Desierto, con alusiones en ambos casos al simbolismo espiritual del corazón.

Pieza excepcional en este convento carmelitano es el retablo de cerámica de Alcora de estilo rococó (siglo xviii), que consta de nueve piezas y que bajo el título de "La oración del carmelita" incluye una serie de escenas relacionadas con la redención de Cristo. Su fuente de inspiración es la "Explicación de las Estaciones del Hermitaño" y las estampas de Martín de la Madre de Dios, que fue prior del Desierto Carmelitano de Cardó (22).

Un símbolo teresiano frecuente es el corazón trasgado por una flecha, que aparece por doquier en los lugares carmelitanos de la Reforma. El dardo encendido alude sin duda a la Transverberación: el fuego es símbolo del amor divino y atributo del Espíritu Santo (23). Por citar tan sólo un ejemplo valgan como muestra los significativos azulejos de la iglesia de Santa Ursula de Valencia, en los que hay tres tipos de corazones: atravesado por una flecha, envuelto en llamas y trasgado por un dardo, y coronado con dos palmas y dos flechas atravesadas, aunque este último habría que relacionarlo con Santa Ursula mártir.

Ya en época moderna el simbolismo teresiano cuenta con la egregia figura de Gaudí que, fiel portavoz de la inspiración de don Enrique de Ossó, supo dotar de alto significado espiritual el dardo y el corazón, la bandera y el birrete, la llama y la corona (24).

(19) ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, 1972, pág. 344, núm. 374.

(20) *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, 1972, pág. 22.

(21) HEIZ MADE: *Animales fabulosos y demonios*, F. C. E., México, 1980, pág. 260.

(22) Ver P. RAMÓN DE MARÍA: "La cerámica alcorense del Desierto de las Palmas", B. S. C. C., Castellón, 1930, págs. 7-21.

(23) Ver JEAN PIERRE BAYARD: *La Symbolique du feu*, Payot, París, 1973, pág. 83.

(24) Ver VOLPE VELLACICH, G. S. T. J.: "Enrique de Ossó y Gaudí", *Mano de Oro*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1979.

Es sin embargo un valenciano, Daniel Sabater, que, como tantos otros, espera se reivindique adecuadamente su valer artístico, el intérprete contemporáneo más apasionado de Teresa de Jesús. Su versión de la mística nupcial teresiana queda encarnada en las visiones de la santa y el Crucificado, una de las cuales, que titula sencillamente "Santa Teresa de Avila", pintada en Barcelona en 1929, recuerda el grabado emblemático de la cuarta morada en las "Representaciones" de Roxas de 1677 (25).

*Obras perdidas o no localizadas.*— De la considerable producción artística teresiana en Valencia hemos espigado tan sólo en algunos campos, dados los límites lógicamente impuestos en esta intervención, pero no queremos dejar de mencionar por su importancia algunas obras ya desaparecidas o aquellas cuyo paradero ignoramos.

Ya hemos hecho referencia al cuadro de Ribalta del que fue convento de San Felipe de Valencia, en el cual, según cita Salvador Aldana, hubo también otra Santa Teresa, de Agustín Gasull (siglos XVII-XVIII) (26).

A juzgar por los elogios, debió ser magnífico un lienzo de la santa, hecho en Roma, que los carmelitas colocaron en el altar mayor del convento de Enguera, pero cuya autoría se desconoce (27).

Sanchis Sivera en la monografía sobre la iglesia de Santo Tomás Apóstol de Valencia, cita "La Transverberación del corazón de Santa Teresa" (28), aunque no hemos podido dar con su paradero.

Otras referencias las hallamos en la "Biografía pictórica" de Orellana y en la propia "Guía" de Aldana, pero ninguna de ellas nos ha servido para localizar las obras, que damos por perdidas.

*Conclusiones.*— Podemos con lo dicho esbozar, aunque de modo provisional y restringido, unas cuantas conclusiones acerca de la relación del arte valenciano con Santa Teresa y su obra, que entronca, desde sus comienzos, con el discipulaje de Fray Juan de la Miseria del maestro valenciano Alonso Sánchez Coello, pasando por la paleta de Ribera, Espinosa, Salvador Castelló, Vergara, Garnelo, Segrelles, Sabater y tantos otros, o por el cincel de Julio Capuz, las cerámicas de Alcora y las populares o las sobrias arquitecturas carmelitanas que sirven de contrapunto a una literatura devocional entrañable y a unas no menos ingenuas xilografías. Unas y otras, son elocuentes muestras de un arte que supo captar el mensaje de una mujer cuyo espíritu sigue vivo entre nosotros.

#### ASUNCION ALEJOS MORAN

(25) Ver SELLÉS, JOAQUÍN, en el folleto de la Exposición Homenaje a Sabater, de 1974, en Valencia.

(26) *Guía abreviada de artistas valencianos*, Ayuntamiento de Valencia, 1970, pág. 165.

(27) P. SILVERIO DE SANTA TERESA: *Historia del Carmen Descalzo en España, Portugal y América*, ob. cit., tomo X, pág. 139.

(28) *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia*, Valencia, 1913.

# ASPECTOS DEL BARROCO ARQUITECTÓNICO EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES DE VALENCIA

Edificación gótica que en el quicio de los siglos XVI-XVII renovó su estructura externa, la iglesia de los Santos Juanes, en San Juan del Mercado, a lo largo del siglo XVII recibió diversas reformas que culminaron a principios del siglo XVIII, siendo en estos últimos años cuando adquirió su actual fisonomía barroca, principalmente a través de las portadas o del exuberante decorativismo interior. Estilísticamente, el barroquismo de la iglesia de los Santos Juanes marcará con carácter prototípico una neta separación entre la tradición local y la vertiente italianizante, ejerciendo una poderosa influencia en las iglesias valencianas construidas o reformadas en la primera mitad del siglo XVIII. La insistencia con que la historiografía ha destacado de forma excluyente los grandiosos frescos de Palomino pintados en la bóveda de la iglesia, ha actuado sin duda como factor negativo en la valoración de los aspectos arquitectónicos —barrocos principalmente— de esta importante y popular iglesia valenciana (1).

## Origen y reformas hasta el siglo XVIII

De origen y antigüedad incierta, Teixidor cifra su fundación en fecha anterior a 1240, si bien su configuración gótica debió adquirirla a partir de 1311, año en el que tras sufrir un voraz incendio se reedificó, dilatándose las obras bastantes años, según se deduce de la documentación aportada por Teixidor, por la que se sabe que en el año 1368 aún se sufragaba la fábrica de la iglesia (2). De planta longitudinal del tipo denominado parroquial, con siete tramos, capillas entre los contrafuertes, sin crucero y con presbiterio poligonal, son escasos en la actual iglesia los elementos visibles de su antigua estructura gótica. La bóveda de crucería ojival persiste, pero oculta por la bóveda de cañón tabicada, construida probablemente a finales del siglo XVII. Igualmente es posible suponer que el gran óculo cegado de la fachada de los pies —reseñada por Cock como la "O" de San Juan (3)— sea un elemento residual del antiguo rosetón gótico. Huecos con tracería gótica y arcos ojivales son aún advertibles en los muros laterales, sin bien en ningún momento adquieren un papel protagonista en el conjunto de la fábrica actual.

Entre 1592 y 1608, tras sufrir nuevo incendio que afectó al retablo de la capilla mayor y todo el testero, se emprendieron nuevas obras que, lejos de reponer las partes dañadas, debieron suponer una reedificación bastante sustancial de la iglesia. Así parece deducirse de las noticias de archivo aportadas por Gil Gay que afirma que se reedificó suntuosamente, colocando la primera piedra y predicando en la fiesta de la terminación de las obras el Patriarca Ribera (4). Ignorada o confundida con la posterior reforma barroca, esta intervención debió afectar fundamentalmente a la envoltura pétreo del exterior de la iglesia recayente a la plaza del Mercado y a la calle Vieja de la Paja. Contrafuertes y arcos de refuerzo se ocultaron con una sencilla y severa galería de huecos rectangulares, en serie continua en la fachada al Mercado y agrupados de dos en dos en la lateral. La repetitiva monotonía de las pilastras toscanas que flanquean los huecos o de los remates de bolas y pirámides del antepecho, se encuadra dentro del manierismo desornamentado impulsado en tierras valencianas por el Patriarca Ribera, si bien, en este caso, la galería no tiene otra función

que la de constituir un adorno de carácter escenográfico para el marco urbano de la plaza. En este sentido reviste gran interés la disposición de la fachada que al tiempo que enmascara la cabecera poligonal de la iglesia gótica, adapta sus líneas de acuerdo a una mayor geometrización del trazado de la plaza del Mercado, aunque ello implicase un perímetro con forma de trapecio rectángulo.

A pesar de que en 1608 se concluyeron las obras más importantes, se sabe que el ara del altar mayor no se consagró hasta 1628, siendo probable que en torno a esta última fecha se realizase el retablo mayor, obra —según Orellana— ejecutada por Miguel Orliens. Ponz salvó de su infatigable censura esta obra elogiándola como "de lo mejor que se hacía cuando la Arquitectura empezaba a declinar de la mejor forma que aquí tuvo" (5). El retablo, destruido en 1936, constaba de tres cuerpos rematados por ático y adoptaba forma piramidal. Los fustes entorchados de las columnas, las pilastras con zapatas de talón acogiendo diminutos angelotes a modo de atlantes, los remates de los edículos superiores o la abundancia de tacos y puntas de diamante en los frisos, anuncian las formas de un manierismo evolucionado cercano al barroco, con un cierto paralelismo en la decoración de los primeros cuerpos de la fachada de la iglesia del Carmen de Valencia, semejanza que, sin duda, indujo a Ponz a atribuir la fachada del Carmen a un discípulo del autor del retablo mayor de los Santos Juanes.

Durante el siglo XVII continuaron las obras de ampliación y reforma de la iglesia de los Santos Juanes. Entre 1643 y 1653 se construyó la capilla de comunión, de muros de ladrillo visto, planta cruciforme y cúpula de media naranja apeada directamente sobre pechinas. Esta capilla se reformó en el tercer tercio del siglo XVIII según modelos neoclásicos, con tramos de bóvedas encasetonadas y pilastras corintias unidas por guirnaldas, todo ello de correcta

(1) Sobre la arquitectura de la iglesia de los Santos Juanes se carece de un estudio de conjunto. La monografía de M. GIL GAY, *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, es sin duda el estudio que más abunda en aportaciones documentales de gran valor, por cuanto los archivos parroquiales desaparecieron en 1936. Otras obras en las que se encuentran información documental, apreciaciones sobre la arquitectura —gótica en la mayoría de los casos— de esta iglesia o valoraciones destacables, son: G. ESCOLANO, *Décadas de la historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, 1610 (ed. facsímil, 1972); A. PONZ, *Viaje de España*, tomo IV, 3.ª ed., Madrid, 1789; J. TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895; M. A. ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 2.ª ed., 1967; M. DE CRULLES, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876; T. LLORENTE, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1887-1889; E. TORMO, *Levante*; O. SCHUBERT, *Historia del barroco en España*, Madrid, 1924; LAVEDAN, *L'architecture gothique en Catalogne, Valence et Balears*, París, 1935; M. DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Madrid, 1940; A. IGUAL UBEDA, *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano*, Valencia, 1953; F. M.ª GARÍN, *Vinculaciones universales del gótico valenciano*, Valencia, 1969; Id., *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978; S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1981.

(2) TEIXIDOR, *ob. cit.*, tomo I, pág. 331.

(3) H. COCK, *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, 1876, pág. 243.

(4) GIL GAY, *ob. cit.*, pág. 5.

(5) PONZ, *ob. cit.*, págs. 53-54. Ponz atribuye a Juan Muñoz, escultor, la autoría del retablo, sin embargo Orellana atestigua que es de Orliens, mientras que las esculturas eran de Muñoz.

composición clásica y riguroso acomodo de los frescos pintados por José Vergara (h. 1782) relativos al tema eucarístico.

No se ha reparado en la portada lateral de la iglesia situada en la plaza de la Comunión de San Juan, abierta posiblemente para el acceso desde el interior de la iglesia a la capilla nueva. Su traza tiene un cierto eco de las portadas difundidas por Serlio en su conocido *Libro Extraordinario* (Lyon, 1551), aunque su tratamiento sea ya protobarroco. Las pilastras cajeadas con ménsulas a modo de capitel, el ático con recuadro rehundido y frontón segmental, las aletas adaptando sus líneas al cuerpo que flanquean o la traza lineal de las cartelas, constituyen sin duda elementos tardomaneristas frecuentes en la arquitectura del último tercio del siglo xvii, ofreciendo grandes contrastes con las construidas en la reforma barroca.

#### La reforma barroca

En los últimos años del siglo xvii y primeros del xviii se emprendieron las reformas que configurarían la actual fisonomía barroca de la iglesia de los Santos Juanes. Desde un punto de vista estilístico la reforma, tanto exterior como interior, supondría el golpe de gracia al decorativismo barroco del último tercio del siglo xvii, de origen castellano, inspirado por el arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel, introduciendo en Valencia un nuevo concepto decorativo dinámico y exuberante, de tendencia italiana y centroeuropea, realizado por artistas de origen italiano y alemán, como es el caso de Jacobo Bertessi y Antonio Aliprandi.

#### Reforma interior

La reforma interior, de extraordinaria magnificencia, afectó unitariamente al conjunto de los elementos internos, concebidos como una entidad arquitectónica propicia a acoger en el mayor espacio posible decoraciones pictóricas y grandilocuentes frescos monumentales. Por su sentido espacial y variedad decorativa, donde pilares, bóvedas y paredes se conciben con efectos amplios e ilimitados, con tonos de apariencia y teatralidad, la iglesia de los Santos Juanes se erige en uno de los primeros ejemplos españoles de la arquitectura barroca de tendencia italiana.

La idea temática que había de representarse en este marco arquitectónico fue no sólo una exaltación de los Santos Juanes, sino sobre todo una apoteosis triunfante de la Iglesia, todo ello dentro de una tardía aplicación de las directrices contrarreformistas.

Una de las primeras medidas que hubo de acordarse para dar al templo la suficiente espacialidad para incorporar los monumentales frescos, tuvo que ser la de construir una bóveda tabicada bajo la de crucería ojival. Aunque nada se ha dicho desde un punto de vista documental sobre esta bóveda, es indudable que su construcción respondió a la necesidad de reservar espacio a la pintura monumental, hecho éste nuevo en Valencia y que acentúa el carácter barroco de la reforma. Que la bóveda tabicada se construyó en esta época y no en la reforma de principios del siglo xvii lo confirma el hecho constructivo mismo, ya que en Valencia, hasta finales del segundo tercio del siglo xvii, la bóveda tabicada de cañón no estaba generalizada. Posiblemente fue la excesiva parcelación a través de los nervios de la bóveda de crucería la que impulsó su construcción. Las reformas comenzaron en el año 1693, empezando las pinturas por el presbiterio de la capilla de comunión, por lo que se puede suponer que en ese año también se comenzaría a construir la bóveda destinada a recibir los frescos. La pintura en un principio fue encargada a los hermanos Vicente y Agustín Guilló, naturales de Vinaroz, quienes llegaron a pintar once de los doce lunetos de la bóveda. Años

después Palomino pintó el cascarón del presbiterio, y en 1697, ante la insatisfacción motivada por lo realizado por los Guilló tras mediar informe pericial de Palomino, se encargó la totalidad de la pintura de la bóveda a Palomino, realizada entre 1699 y 1701 (6).

En 1693 también comenzó la reforma de las capillas y frentes laterales de la nave. Se uniformaron todas las capillas con bóvedas vaídas y retiraron los altares esparcidos por las columnas y tránsitos. La obra de estuco y talla de los frentes laterales corrió a cargo del escultor y arquitecto Jacobo Bertessi, de origen milanés según Orellana (7), ayudado en la parte material por Vicente García, albañil de Requena. Sin duda uno de los principales méritos de Bertessi consistió en conseguir una articulación de arcadas y apilastrados propicia a una mayor ampliación de la superficie arquitectónica destinada a acoger repertorios iconográficos. Para ello dispuso en el espacio delimitado por pilastras, arcadas y entablamento, amplias cartelas elípticas en cuyo interior se establecieron series de lienzos cuya temática se reforzaba por dos figuras alegóricas situadas en las enjutas de las arcadas. También en el tercio inferior de las pilastras, Bertessi colocó estatuas de estuco sobre repisas, alusivas en este caso a las Doce Tribus de Israel, recurso plástico que amplía aún más si cabe el clima iconoclasta y exaltado del interior de la iglesia.

Tanto la disposición de las cartelas elípticas como la de las estatuas, desconocidas en la arquitectura vernácula y con un posible origen genovés, estarían llamadas a tener un gran predicamento en las iglesias valencianas construidas o reformadas en las décadas siguientes.

Si importante es la articulación de pilastras y arcadas para configurar un idóneo marco escénico, no lo es menos el repertorio decorativo utilizado. Sartas de frutas en el neto de las pilastras, repisas de perfiles asimétricos, cornucopias, ménsulas a modo de grapas y motivos florales en general se esparcen sin ocultar por completo los elementos arquitectónicos. Su talla abultada y rotunda, si bien participa de la misma verbosidad decorativa que la implantada años antes en Valencia por Pérez Castiel y su círculo, carece de la prodigalidad heterodoxa con que esgrafiados y menudas yeserías inundaban el interior de las iglesias. En este sentido es importante relacionar la decoración de los Santos Juanes con otras obras realizadas por Bertessi y Aliprandi en tierras valencianas. Orellana atribuye a Bertessi, con participación en el adorno de Aliprandi, la capilla de la Casa Profesa de la Compañía de Valencia, destruida en la mitad del siglo xix, no quedando más que los comentarios despectivos de Ponz, quien calificó su decoración en términos similares a la de los Santos Juanes: "mala talla y adorno sin gusto". Bertessi también trabajó en el Salón del Trono del destruido Huerto de Pontons (Valencia), en 1697, del que no obstante existen testimonios gráficos. El adornista alemán Antonio Aliprandi fue el autor del interior de la capilla de San Pedro (1696-1703) de la catedral valenciana y del retablo de la capilla de Nuestra Señora del Milagro, de Cocentaina

6) GIL GAY, *ob. cit.*, págs. 15-19. El extracto de la declaración de Palomino se reproduce en las páginas 108-110 de la misma obra.

7) Jacobo Bertessi es citado en la documentación original —según T. LLORENTE (*ob. cit.*, tomo I, pág. 703)— con el nombre de Jacobo Vertucci (afirmándose en ella también que era de origen milanés, y no de la provincia de Lucca (Toscana), como venían afirmando otros autores como Ponz o Cruilles. Orellana y Gil Gay también lo citan como originario de Milán. Sin embargo, E. BENEZIT, en el *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tomo I, París, 1966, pág. 102), precisa con exactitud su origen, afirmando que nació en el año 1614 en Soresina, municipio de la provincia de Cremona cercano a Milán. La fecha del fallecimiento de Bertessi que aporta Benezit, hacia 1690, no es del todo exacta, ya que en la siguiente década se encuentra trabajando en Valencia. Según la misma fuente, Bertessi trabajó principalmente en Cremona, donde aún existen numerosas obras ejecutadas por él.

(Alicante), en 1704 (8). Una decoración con profusión de adornos en alabastro y estuco, donde el repertorio se amplía con doseles, panoplias, guirnaldas de flores y conchas marinas de rugosas superficies, todo ello con la impronta de un lujo sensual y exaltado a la vez, caracteriza estas obras que dada su importancia y carácter innovador respecto al barroco local necesitarían un estudio en profundidad. El punto culminante de este rico decorativismo no sólo se plasma en la iglesia de los Santos Juanes, sino también en algunas composiciones ornamentales de la fachada de la catedral valenciana, en la que es muy probable que interviniere alguno de estos artistas, especialmente Aliprandi, del que Orellana afirma que estuvo muy vinculado a Conrado Rodulfo, aunque se carece de confirmación documental. Parte de esta ornamentación tendrá también una rápida asimilación vernácula aunque trocando sus abultadas formas por otras impregnadas de la característica asimetría rococó.

En relación con la ornamentación del interior del templo de los Santos Juanes destaca el púlpito, realizado en Italia por el genovés Juan Antonio Ponzanelli en 1702, con variedad cromática de mármoles, serafines y relieves embutidos.

Según afirma Ponz, cuando Antonio Palomino se hizo cargo de las pinturas de la bóveda ya se había concluido la reforma de los frentes de la nave. Como se dijo antes, los hermanos Guilló, principalmente Vicente, habían pintado ya once de los doce lunetos de la bóveda y una parte de la misma. El informe pericial emitido por Palomino en 1697 a propósito del conflicto originado por el descuento de la parroquia ante lo realizado por Vicente Guilló, muestra claramente que el pensamiento y la mirada del clero de la parroquia de Santos Juanes estaban puestos en los grandes ejemplos de los frescos decorativos italianos, que por esas mismas fechas Luca Giordano implanta y desarrolla en la corte madrileña. El mismo Palomino lo dice en su informe, cuando afirma que el canónigo que ha firmado la ilustración del templo lo ha hecho "siguiendo aquel estilo que han practicado los más elevados ejemplos en Ytalia en los Palacios y Templos más ilustres y como se practica hoy en España especialmente en la corte de dichos inclitos monarcas" (9). A juzgar por los lunetos pintados por Vicente Guilló, éste utilizaba con profusión arquitectura ilusionista, fingiendo grandes máquinas pictóricas que se abren al cielo. Palomino, sin embargo, prescindió de las arquitecturas fingidas, desarrollando con un poderoso sentido de la perspectiva de *sotto in su* una composición unitaria en donde las figuras cabalgan por el cielo arremolinadas colectivamente. Para aumentar la apariencia de espacio celeste en detrimento del espacio cerrado del templo, Palomino dispuso un recurso frecuente en este tipo de intervenciones: fingió cenefas y remates avolutados en los perfiles de los lunetos para —en palabras del mismo Palomino— *desmentir de sus ángulos* (10). El tema general de la bóveda fue descrito pormenorizadamente por Palomino en su obra *Museo pictórico o Escala Optica* (vol. II, 1.724), enmarcándose dentro del discurso contrarreformista, inflamado y retórico, en donde la exaltación de los titulares del templo se une a la de la Iglesia Triunfante, valorándose la santidad en distintos niveles, todo ello apoyado en un programa iconográfico complejo y peculiar.

No es descartable la idea aportada por Otto Schubert de que en estas reformas se adaptase el espacio litúrgico del coro y el altar mayor a las directrices contrarreformistas, aunque pudiera ser también que en las reformas practicadas a principios del siglo xvii ya estuvieran previstas. Schubert destacó cómo la disposición del coro, elevados algunos escalones del piso de la iglesia, de planta semioctogonal, colocado delante del altar mayor y en comunicación con la nave, sin el trascoro que por lo general aislaba a los fieles, era plasmación de las nuevas necesidades litúrgi-

cas, con implantación en numerosas iglesias del norte y este de España. En idéntico sentido apuntó cómo en la iglesia de los Santos Juanes se destacó un pequeño espacio detrás del altar mayor que, al mismo tiempo que ponía en comunicación las dos sacristías con el altar mayor, hacía las veces de deambulatorio (11).

#### Reforma exterior

El exterior del templo comenzó a reformarse en el año 1700, cuando ya estaban concluidas prácticamente las reformas del interior. Afectó a la fachada de la plaza del Mercado, a la portada de los pies de la iglesia, a la del paramento lateral de la calle Vieja de la Paja y, probablemente, también a la conclusión de la torre del campanario. Tratadas con excesiva ligereza no se ha reparado que estas reformas contienen, a veces de forma dispar, articulaciones arquitectónicas de gran interés y que suponen, junto a la coetánea fachada de la catedral valenciana, una nueva experimentación espacial de los elementos arquitectónicos que desembocará en conclusiones contrarias a sus antecedentes barrocos inmediatos.

Sobre la fachada al Mercado, construida en la reforma de principios del siglo xvii, se colocaron en los extremos de la cornisa estatutas de San Francisco de Borja, San Juan Bautista, San Luis Bertrán y San Juan Evangelista. Un documento transcrito por Gil Gay (12), por el cual el cabildo municipal concede permiso para construir una parte de las obras, fechado en el año 1700, establece claramente la construcción de los nuevos componentes que habrían de figurar en la citada fachada. Uno de ellos fue el reloj de "Campana y Orari" concebido como remate y conclusión de la fachada. El soporte de piedra que aloja este reloj es, como afirma el documento, "vistoso y magnífico". Levantado en el centro de la fachada consta de un alto basamento con un impresionante edículo triangular con campanil, flanqueado por aletas de recurvadas líneas barrocas y dos estatuas de los titulares de la iglesia sobre basamentos, también, de quebrados perfiles. La composición del conjunto, con fuertes retranqueos de la línea del plano, abunda en antas sesgadas que rematan en volutas, columnas salomónicas en idéntica posición con el tercio inferior formado por gruesas acanaladuras, cornisas rotas en múltiples segmentos, así como cartelas cactiformes. Puede afirmarse que en este edículo se encuentran en germen, pero en dimensión reducida, numerosos elementos que en fecha casi coetánea desarrollará Conrado Rodulfo en la fachada de la catedral valenciana.

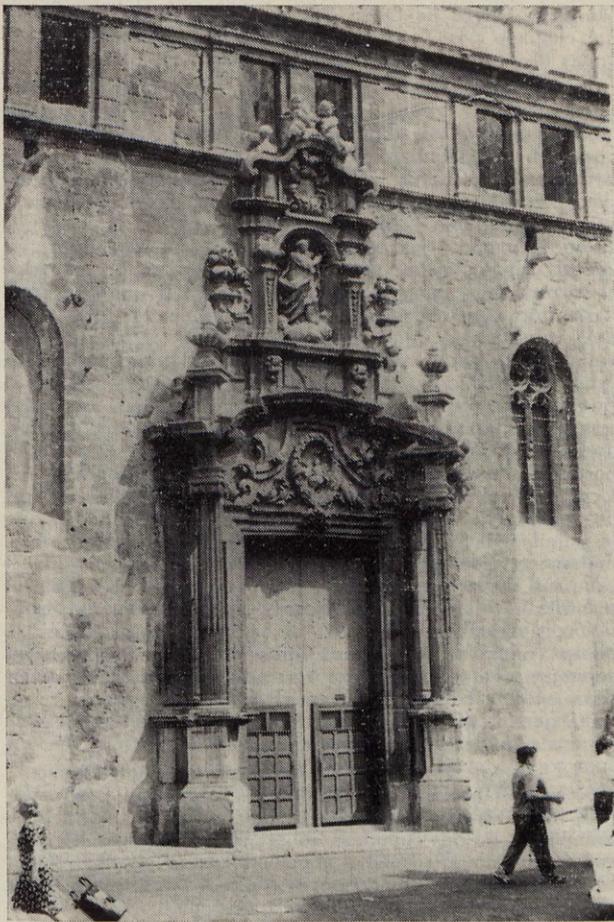
(8) La noticia de la obra de estos artistas en Valencia las aporta Orellana *ob. cit.*, págs. 255, 596 y 598. La de la Capilla de Ntra. Sra. del Milagro, en Coentaina: A. ARQUÉS JOVER, *Colección de Pintores, Escultores y Arquitectos desconocidos sacada de instrumentos antiguos y auténticos*, 2.ª ed., Alicante, 1982, págs. 90-91. Arqués Jover afirma, basándose en la documentación de la construcción de la capilla, que Aliprandi era de origen milanés, sin embargo Orellana, que recoge comentarios de personas que se formaron con él, como es el caso de los Vergara, afirma que era alemán y vino a España con Conrado Rodulfo.

(9) GIL GAY, *ob. cit.*, pág. 109.

(10) A. PALOMINO, *El Museo Pictórico o Escala Optica*, tomo II, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1944, pág. 306.

(11) SCHUBERT, *ob. cit.*, pág. 288.

(12) GIL GAY, *ob. cit.*, págs. 105-108. El documento extraído del *Libro de las Rentas y Obligaciones*, folio 28, se titula: "...escritura de establecimiento que feu la Ilustre Ciutat á favor de la Ilustre Parroquia para la fábrica de les Castes del Mercat", en él se afirma "que la dita Parroquia desitjaba embellir, y adornar la paret de la sua Esglesia, que fa cara á la Plaza del Mercat fabricant en aquella dos Portes ab adornos de relíve, y primorosa arquitectura, y per remat y difinició de dit adorno un rellechon de Campana, y Orari molt vistós, y magnífich que acompaña, y fasa cloch á la fábrica que ya te feta en dita Paret, ahon novament ha fet fabricar una Imatge de nostra Señora, de estruco adornada de moltes figures de la mateixa Obra primerossísimes y singulars en la present Ciutat..."



**Puerta lateral de la iglesia de los Santos Juanes  
(a la calle Vieja de la Paja)**

En cuanto a la autoría del campanil se sabe a través de Gil Gay que el cantero Bernardo Pons contrató las obras del campanil y estatuas a él inmediatas por 1.550 libras en el año 1701. Sin embargo, pese a que algunos autores, sin más fundamento que la noticia de Gil Gay, han sostenido categóricamente la atribución de la idea de la obra a Pons, lo más probable es que sólo se encargase de la parte material. Orellana, por el contrario, al referirse a la obra escultórica de Leonardo Julio Capuz en dicha fachada, afirma ser de él no sólo las estatuas de los Santos Juanes que hay en las "sobrepuestas" de las portadas laterales o las de lo alto del campanil, sino también que dicho artífice "estuvo encargado de la obra, fachada y campanil o relox de dicha Iglesia: y el mismo que dió la idea y sugirió el pensamiento de hacerse las casillas bajas...", recalando a continuación su amplio trabajo en la iglesia al comentar que "por lo mucho que había en dicha parroquia trabajado" se le concedió el alquiler de las casillas que con tal motivo se construyeron bajo la amplia terraza de la fachada (13), hecho éste que corrobora Gil Gay al añadir que el alquiler se le hizo por 67 años. También se conoce que Leonardo Julio Capuz fue autor de la caja de los órganos, sustituidos más tarde por otros neoclásicos, y es probable que también lo fuera —como supone Tormo— de los altares de las capillas.

A la espera de noticias documentales que puedan ampliar la observación de Orellana, cabe establecer que Leonardo Julio Capuz, escultor y retablista, tuviese una decisiva participación en la obra del campanil, aunque no sepamos en qué grado se realizó ésta, si se trató de un encargo que implicó la idea o diseño, o si por el contrario fue solamente —como supone Igual Ubeda— una intervención en los relieves del reloj del campanil (14). En este sentido no debe ignorarse lo afirmado anteriormente sobre los elementos arquitectónicos y ornamentales que configuran el campanil, en su mayoría extraños a la tradición barroca valenciana. Por otra parte, un análisis de la obra de Leonardo Julio Capuz en la que interviene la arquitectura, nos revela su clara adscripción al barroco tradicional de vertiente castellana (15). Estas circunstancias inclinan a pensar como autor del proyecto del campanil en un artista foráneo, quizás Bertessi o Aliprandi.

Documentado en cambio está la idea de la obra de las casillas que figuran en el rellano de la fachada y de "una Escaleta de pedra ab ses baranes á similitud de las frades de Sant Phelip de Madrid", por parte de Leonardo Julio Capuz, concediéndole el Clero de la parroquia su construcción en dos de agosto de 1700 (16). Revelador del deseo de dotar a esta fachada del carácter urbano y comercial que exigía su emplazamiento en la plaza del Mercado son estas casillas o covachuelas mandadas hacer similares a las de San Felipe el Real de Madrid, según idea y sugerencia de Leonardo. La iglesia de San Felipe el Real, del convento de la Orden de Agustinos Calzados, destruida tras la desamortización, disponía, a causa del desnivel del terreno, en el lado de la fachada a la calle Mayor, una lonja enlosada, debajo de la cual se encontraban tiendas o covachuelas; conocidas con el nombre de "gradas o mentidero de San Felipe" fueron lugar de cita de desocupados y terreno propicio para la picaresca, muy celebradas en el Madrid del siglo XVII (17). Las de San Juan del Mercado, situadas en una topografía semejante, con gradas en los dos accesos laterales, según se puede ver en el plano de Tosca del año 1704, debieron tener desde un principio un lucrativo uso, ya que el Clero de los Santos Juanes cedió el alquiler de las mismas a Leonardo Julio Capuz en pago a su trabajo realizado en la iglesia, y aún en 1720, cuando decidió la parroquia comprarle el usufructo temporal que tenía, le abonó 2.300 libras. Además del uso comercial de estas casillas, no debe olvidarse que se encontraban en el punto urbano de confluencia de espectáculos y diversiones públicas, celebrándose tradicionalmente en la plaza del Mercado corridas de toros, por lo que constituían un inmejorable palco para su contemplación. Quizá por estos motivos y

(13) ORELLANA, *ob. cit.*, págs. 254-255.

(14) IGUAL UBEDA, *ob. cit.*, pág. 45.

(15) En la obra de Igual Ubeda se reproducen fotografías antiguas de los retablos de la iglesia de Benigánim (Valencia) de 1690, del de la Cueva Santa de Altura (Castellón) de 1695, así como aporta el documento de contrata del retablo mayor de la antigua parroquia de Burjasot (Valencia) de 1686, todos ellos de Leonardo Julio Capuz. En ninguno se observan similitudes en el tratamiento compositivo con el del campanil de la iglesia de los Santos Juanes, antes bien predominan las columnas salomónicas con fragmento de entablamento que incorpora a su vez ménsulas, y alerones con veneras, elementos que se disponen sin alterar la línea del plano, guardando grandes similitudes con la obra de Pérez Castiel. También realizó Capuz el casillero del pretil del río Turia, en 1692, y los del puente de la Trinidad de Valencia del año 1722, ambos destruidos, pero con un gran parecido con los construidos por su discípulo Francisco Vergara "el Viejo" para el puente de Alcira (Valencia). En aquellos casilleros Capuz adoptaba la planta triangular, la misma que tiene el campanil de la iglesia de los Santos Juanes, pero ésta es la única vinculación que los une, ya que Capuz utilizaba pilastras con columnas adosadas en el interior de los ángulos, sin aprovechar las posibilidades compositivas barrocas que se aprecian en el campanil.

(16) GIL GAY, *ob. cit.*, págs. 12 y 107.

(17) J. A. GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid, 1961, págs. 386-388; A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1961, pág. 50.

por los que cita Gil Gay —abusos por falta de higiene—, en 1713 se quitaron las escaleras laterales y se cerró con barandillas, abriendo otra nueva con puerta de hierro, tal como existe hoy.

Problemático resulta adscribir estilísticamente las dos portadas gemelas de la fachada a la plaza del Mercado. En el documento transcrito por Gil Gay se mencionan dos puertas "con adornos de relieve y primorosa arquitectura" que se han de construir en 1700. A primera vista parece indudable que se refiere a las dos portadas de las sacristías de la iglesia, interpretándolo así en breve alusión Tormo. Sin embargo, en base a sus características formales, las portadas parecen realizadas en época anterior, posiblemente en el segundo tercio del siglo xvii. Compuestas, respectivamente, de dos grandes pilastras de elevados pedestales y frontón triangular de voladas líneas quebradas en el centro, estos gigantescos edículos se adosan a su vez a apilstrados de menor tamaño que flanquean las puertas y rematan en hornacinas. Lejos de encontrar referencias formales barrocas, se aprecia por el contrario, en su peculiar composición, efectos que bien podrían considerarse manieristas. Tal es el caso de la brusca interrupción de las gigantescas retropilastras a la altura de la cornisa intermedia, que en su mitad inferior se prolongan heterodoxamente por un orden menor de retropilastras del primer cuerpo. Este abierto contraste entre los dos cuerpos, conscientemente desequilibrados, constituye sin duda una típica disonancia manierista. Queda pues planteada la duda, no sabiéndose si se trata de dos portadas realizadas con criterios evidentemente arcaicos respecto al carácter barroco de la reforma, o si por el contrario el documento se refiere a otras dos puertas, a lo mejor las que podrían haberse construido en los accesos de las gradas, de las cuales subsiste hoy día una, y, aunque de tamaño muy reducido, por su remate con adornos de relieve, bien pudiera responder a las trazas descritas en el documento.

La participación de Jacobo Bertessi y Antonio Aliprandi en la obra de esta fachada se plasmó en el excelente relieve de Nuestra Señora del Rosario cobijada por un tejadillo con montantes. De Bertessi es la escultura, mientras que de Aliprandi (18) es probablemente el basamento sobre el que se asienta el grupo escultórico, de perfiles cóncavos y con un gran parecido con el del primer cuerpo de la catedral valenciana. Viene a propósito apuntar la observación de Otto Schubert sobre este edículo, cuya disposición le recordó otras existentes en el Tirolo (Alemania), patria de Aliprandi.

De gran interés para estudiar el carácter de las reformas practicadas a principios del siglo xviii son las dos portadas situadas una en el lateral de la iglesia a la calle Vieja de la Paja y la otra a los pies, portadas generalmente obviadas cuando no tachadas de insignificantes. Gil Gay aporta la noticia de que se encargaron al cantero Domingo Laviesca en el año 1701, estipulándose su trabajo en 940 libras (19). También cita al maestro de obras Gil Torralba, sobrestante de las obras, que se encargó de la dirección de las mismas por un salario de doce libras diarias. Las dos portadas debieron concluirse en el año 1702 junto con el resto de la reforma.

Domingo Laviesca es relativamente conocido, citándose documentalmente en la terminación de las obras de la fachada de la catedral valenciana, concretamente en el año 1728, en la construcción del ático que precede la portada (20). El maestro de obras Gil Torralba tampoco es desconocido en la arquitectura valenciana del momento: los planos de ensanche de la iglesia de Santa María de Sagunto, cuya obra se concluyó en 1730, fueron trazados por él y por Juan Pérez Castiel (21); también está documentado su proyecto de planta que presentó para la iglesia de Santa

María la Mayor de Oliva (Valencia), en 1705, planta que fue elogiada por Tosca y Corachán como "semejante a algunas de las mejores que hay en Roma" (22).

Si bien estas noticias revelan la relativa importancia de estos artifices, existen indicios que hacen pensar que su labor se redujo a la dirección y realización material de las portadas. En efecto, la decoración por ejemplo de los motivos florales recuerda la del campanil e incluso la del interior; pero es sobre todo la peculiar utilización del lenguaje barroco, alterando la línea del plano a través de la disposición oblicua de las columnas, la que vincula la portada lateral principalmente con una forma foránea de entender el barroco, muy cercana a la que Conrado Rodulfo desarrollaría durante esos mismos años en la fachada de la catedral valenciana, primer ejemplo conocido de fachada española que rompe con la tradicional planitud del muro exterior, no sólo a través de los planos curvos del muro sino también mediante la utilización de columnas oblicuas o sesgadas, logrando así imprimir un poderoso efecto dinámico al espacio mural. Pudiera tratarse en el caso de la portada lateral de los Santos Juanes de un temprano eco local, pero otros ejemplos, como es el de la fachada lateral de San Martín (1751), de Ignacio Vergara, nos indican que la asimilación local se realizó tras unas décadas y no inmediatamente. Más pausable es relacionar esta portada con el campanil de la misma iglesia, en donde, como se vio antes, se utilizan columnas salomónicas y antes en idéntica disposición, aunque tal disposición viniera determinada por la planta triangular del mismo. Otros elementos como son las columnas con tercio inferior formado por gruesas acanalladuras, advertibles, también en el campanil, permiten aventurar que el autor de este último debió serlo también de las dos portadas que se comentan.

La portada de los pies de la iglesia tiene un imponente aspecto italiano, cuyo barroquismo se obtiene por la poderosa fuerza plástica con que están tratados sus elementos. Compuesta de dos columnas adosadas con pilastras laterales que flanquean el recuadro abocinado de la puerta, remata en un antepecho formado por dos gruesas volutas vigneolcas y una cartela central que sustentan un bocelón de amplio resalto adaptado al segmento inferior del gran óculo. Si bien en el campanil los distintos elementos arquitectónicos se trataban en un sentido ascensional, inspirado mediante frágiles líneas efectos de perspectiva, aquí la situación se invierte, provocando con un reducido vocabulario formal una tensión sustentante a través de la monumentalización de columnas, volutas o sillares resaltados.

La portada de la calle Vieja de la Paja sigue el esquema compositivo tradicional de cuerpo de columnas con hornacinas superpuestas, sin embargo, el tratamiento de sus diversos componentes arquitectónicos y decorativos marca una neta separación con la tradición. Las columnas de orden jónico se aíslan de la línea del plano girando en ángulo hasta alcanzar la posición oblicua; la cornisa, segmental, se divide en numerosos trozos y planos; los estípites, de los primeros en piedra que se utilizan en este período en tierras valencianas, retroceden a través de múltiples retropilastras que se solapan entre sí; la cornisa alabeada, primer ejemplo de esta modalidad, remata y detiene con suavidad

(18) CRUILLES, *ob. cit.*, tomo I, pág. 116, afirma que un tal Leprandi ayudó a Bertessi en el relieve de la fachada, tratándose sin duda de una transcripción errónea del apellido Aliprandi.

(19) GIL GAY, *ob. cit.*, pág. 69.

(20) J. SANCHIS SIVERA, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 85.

(21) E. TORMO, *ob. cit.*, pág. 169, da la fecha de terminación en el año 1700, sin embargo CHABRET (*Sagunto, su historia y sus monumentos*, Barcelona, 1888, tomo I, pág. 445), afirma que la primera piedra se colocó en 1703 y se concluyó en 1730.

(22) M. FRASES PÉREZ, "Historia de un templo: Santa María la Mayor", en *Iniciación a la Historia de Oliva*, Valencia, 1978, páginas 321 y ss.

el movimiento ascensional del conjunto. Jarrones, cartelas mixtilíneas, guirnaldas y motivos florales en general tienen el sello particular de la decoración interior.

En un extremo de la fachada de los pies se encuentra la torre campanario de la iglesia. Torre de caña tradicional, de sillarejo y planta cuadrada, por las formas clásicas de su cuerpo de campanas diríase construida en un época de mayor ortodoxia que la que ocupó las reformas barrocas. Sin embargo, detalles ornamentales de los remates, o el hecho de aparecer ya en el plano del P. Tosca (1704), hacen suponer que se construyó dentro del vasto programa de reformas emprendido en los últimos años del siglo xvii. Llama la atención su gran parecido con la torre de la iglesia del Carmen de Valencia, construida también en fechas coetáneas. Cada lado del cuerpo de campanas sigue la característica composición de arco flanqueado por pares de pilastras, aquí de orden dórico con entablamento en el que se colocan ménsulas a modo de triglifos con dentículos, muy similares a las difundidas por Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y Uso de Arquitectura* (Madrid, 1633). El conjunto se remata por balaustrada con flámulas y linternón.

#### Su difusión

El hecho de que en el conjunto de reformas operadas en la iglesia de los Santos Juanes durante los últimos años del siglo xvii hasta 1702, se encuentren formas decorativas y compositivas que por esas mismas fechas se iban a desarrollar con una mayor amplitud en la fachada de la catedral de Valencia, habla por sí mismo de la irrupción e inmediata implantación en el medio valenciano de artistas como Conrado Rodulfo, Antonio Aliprandi o Jacobo Bertessi, de procedencia alemana e italiana respectivamente, arquitectos, escultores y adornistas, que en el breve tiempo que trabajan en Valencia dejan una amplia huella, interrumpida bruscamente por el conflicto de la guerra de Sucesión, pero con gran resonancia en la siguiente generación de artistas valencianos. No se trató de una aceptación total, sino que en muchos casos se tomaron elementos sueltos que se incorporaron a las nuevas construcciones mezclados con detalles tomados de libros de estampas y grabados, destacando principalmente el libro del Padre Pozzo.

El barroco decorativista desarrollado en la iglesia de los Santos Juanes, así como en otras obras, principalmente en la fachada nueva de la catedral, ejercieron en tierras valencianas un influjo equiparable al que desempeñaron las reformas renacentistas del palacio del Embajador Vich, los componentes escorialenses del monasterio de San Miguel de los Reyes, el clasicismo de la iglesia de Santo Tomás o el academicismo de corte neoclásico de la iglesia del Temple.

Ejemplo temprano de esta difusión local es la iglesia de la Asunción de Bocairente (Alicante), comenzada a construir en los primeros años del siglo xviii, con portadas de remates recurvados y estatuas sobre repisas empotradas en pilastras, si bien la decoración interior sigue las pautas marcadas por la tradición barroca del círculo de Pérez Castiel.

La iglesia de la Asunción de Portell (Castellón), también de principios del siglo xviii, se hace eco simultáneamente de diversas aportaciones que introducen los Santos Juanes y la fachada de la catedral. Las retropilastras oblicuas con columnas en el vértice del ángulo en el segundo cuerpo de la fachada proceden, sin duda, de la catedral, pero los estípites con cabeza gallonada, los remates alabeados o las gruesas acanaladuras —aquí en espiral— del tercio inferior de las columnas, tienen una clara ascendencia en motivos interpretados por primera vez en la iglesia de

los Santos Juanes. Su interior abundaba también en elementos de idéntico origen, siendo el más destacado el de las estatuas en las pilastras.

La reforma de la iglesia de San Martín de Valencia realizada a mediados del siglo xviii supone la más clara síntesis local de las diversas aportaciones hechas por Rodulfo, Aliprandi y Bertessi en los primeros años del siglo. No en balde Francisco Vergara el Viejo fue el responsable de la portada principal y, probablemente, de la decoración interior. Orellana en este sentido afirma sobre su formación que "tomó conocimiento en trabajar, no sólo las maderas, sino también la piedra, la escayola o estuco, la cera y aún el bronce; cuyo conocimiento adquirió por trato que tuvo con algunos artífices extranjeros como Conrado Rodulfo, alemán, célebre Escultor; Aliprandi adornista grande y muy inteligente en manejar el estuco. D. Nicolás de Busi y otros" (23). Tanto la fachada principal como el interior llevan la marca peculiar de la fachada de la catedral y de la iglesia de los Santos Juanes: las columnas corintias con relieves en el tercio inferior de la fachada y el friso con atributos eclesiásticos del interior proceden de la fachada de Conrado Rodulfo de la catedral, pero el motivo de cartelas ovales entre columnas y arcadas tiene su ascendiente más directo en los Santos Juanes. La portada lateral, de Ignacio Vergara, con columnas oblicuas y muro cóncavo, vuelve a mezclar con un sello personal, ambas procedencias.

Las cartelas elípticas delimitadas por arcadas y pilastras tendrán también perfecto acomodo en iglesias como la parroquial de Pedralba (Valencia) o la de Albalat dels Sorells (Valencia), ambas de mediados de siglo. Esta última iglesia posee también, como característica relevante, un copulín con intradós pintado con un *trompe-l'oeil*, constituyendo una variante tosca de la lámina 53, tomo II, del tratado del Padre Pozzo.

El estípite barroco, cuya traslación a las portadas de iglesias se realiza en tierras valencianas tempranamente, tiene en la fachada de la iglesia parroquial de Vinaroz (1698-1702) su primer ejemplo (24), si bien la de los Santos Juanes se realizó tan sólo tres años después. Los estípites que aparecen en la iglesia de Portell, además del parecido que guardan con los de los Santos Juanes, se enmarcan por otros elementos provenientes también de esta iglesia. También en la fachada de la iglesia de Santa María de Sagunto, terminada en 1730, se utilizaron estípites, participando en su obra el maestro de obras Gil Torralba, el mismo que dirigió la construcción de la portada lateral de los Santos Juanes.

Tras la reforma barroca de los primeros años del siglo xviii pocas obras se acometieron en la iglesia de los Santos Juanes. La más importante fue la realizada en el último tercio del siglo, en la capilla de comunión. Su repristinación neoclásica, ya comentada, afectó también a la portada, sencilla y elegante, recayente a la plaza del mismo nombre.

En 1936 la iglesia fue incendiada, desapareciendo retablos y estatuas. Los frescos de Palomino sufrieron considerablemente, y el púlpito de Ponzanelli se destruyó en parte. Aunque se han emprendido algunas mejoras, su estado actual sigue exigiendo una urgente intervención que evite la progresiva degradación de esta iglesia, principalmente en su aspecto barroco, importante por tantos motivos para la historia artística valenciana.

JOAQUIN BERCHEZ

(23) M. A. ORELLANA, *ob. cit.*, pág. 596.

(24) A. J. GASCÓ SIDRO, "Estudio sobre la Iglesia Arciprestal de Vinaroz", *Millars V*, Castellón, 1978, pág. 75.

# NUEVAS REFERENCIAS DOCUMENTALES SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE FRANCISCO VERGARA EL MAYOR (1681-1753) Y SU FAMILIA

## CROQUIS GENEALOGICO

El desarrollo artístico valenciano durante el siglo XVIII va a estar marcado por una serie de acontecimientos que van, indefectiblemente, a determinar su trayectoria. En este sentido, uno de los fenómenos más destacados es el gran auge y florecimiento que alcanzaría en este período la escultura. Decaída la pintura valenciana, en los últimos decenios del seiscientos, de la escuela de Ribalta, se producirá en Valencia, como bien señala Elías Tormo (1), una crisis que situaría a la escultura, en todas sus manifestaciones, en un lugar preferente.

El precursor en el siglo XVII de este intenso movimiento escultórico del siglo XVIII es Juan Muñoz el Viejo (2). Sus obras se han parangonado con las mejores de Gregorio Fernández, del que fue discípulo, y de Alonso Cano. En el último cuarto de dicho siglo, las directrices artísticas del escultor serían continuadas tímidamente por sus dos discípulos directos, Juan Muñoz el Joven, su hijo, y por Tomás Sanchiz (3), los cuales servirán de vínculo con el setecientos, enlazando con la actividad de las dinastías de los Vergara, Esteve, Capuz y Molins, que fortalecerán sensiblemente la escuela, en la que, como rasgo esencial, sobresaldrá una gran flexibilidad estilística. A la influencia castellana, representada por Muñoz padre, se sumarían posteriormente la italiana, protagonizada por el primer Capuz, Jacobo Bertessi y Ponzanelli y la franco-alemana, personalizada por Aliprandi, Nicolás Busi y Conrado Rodulfo, constituyendo estas corrientes sus fuentes principales de inspiración. La tradición barroca del siglo XVII, unida a las influencias de estos artistas extranjeros, servirá de marco para el surgimiento de una serie de personalidades que dotarían a la escuela de un gran dinamismo.

Dentro de esta trayectoria escultórica resaltaría una familia, la de los Vergara, que capitalizó una buena parte de su actividad. Sus integrantes fueron Francisco Vergara (1681-1753), escultor; su hermano Manuel (1690-1778), que cultivó el mismo arte con menos fortuna; los hijos del primero, Francisco Vergara Ximeno (1712-1729), escultor malogrado a los diecisiete años; Ignacio Vergara Ximeno (1715-1776), también escultor, y José Vergara Ximeno (1726-1799), pintor; hijo de Manuel fue Francisco Vergara Bartual, igualmente escultor, que nació en 1713 y murió en Roma en 1760.

La actividad de los Vergara se extendió en algunos de sus representantes al arte de la pintura; José Vergara es uno de los máximos exponentes pictóricos de la centuria, y la obra de Francisco Vergara el Mayor, se plasmó también, como luego se verá, en el diseño y ejecución de composiciones pictóricas (4).

Al papel primordial de los Vergara en la actividad artística valenciana del siglo XVIII hay que añadir la gestión de dos de ellos, Ignacio y José, como pioneros y partícipes en otro de los acontecimientos trascendentales de su siglo, la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia (1768), estableciendo ellos mismos, como paso previo a ésta, una en la calle de las Barcas, de nuestra ciu-

dad, que recibiría el título de Santa Bárbara, en un deseo de recibir protección oficial, en honor de la reina Bárbara de Braganza, mujer de Fernando VI, que se instaló en los locales de la Universidad y que abrió sus enseñanzas el 7 de marzo de 1745. La actuación y el entusiasmo de los hermanos Vergara, junto a la del grabador Manuel Monfort, hizo que el 3 de mayo de 1762 la Academia de San Fernando, de Madrid, fundada en 1753, los eligiera en académicos de mérito, celebrándose en 11 de marzo de 1765 la Junta preparatoria de la Academia valenciana, que recibiría el título de San Carlos, en honor de Carlos III, siendo aprobados sus Estatutos en 14 de febrero de 1768.

La aparición de las academias de bellas artes trastocaron sobremanera los cauces o engranajes tradicionales de desenvolvimiento de la actividad artística, lo que se tradujo en las relaciones de éstas con los gremios de artesanos; en Valencia, especialmente con el de carpinteros. Los mismos artistas que intervinieron en la creación de la Academia valenciana, como los dos hermanos Vergara, sentían una gran tradición gremial, aunque esto no impidió, por ejemplo, que todos los escultores que acudieron a la primera junta preparatoria de la misma dejaran de pertenecer al Gremio y que la consecuencia lógica e inmediata fuese la reacción de este último. Las medidas defensivas surgieron recíprocamente; los gremios tratan de evitar por cualquier medio la evasión de artistas a la Academia y éstas tratan de perseguir a los artistas que ejerzan su profesión sin el título que ellas conceden.

El monopolio que detentarán estas instituciones se proyectará no solamente en el campo socioprofesional, sino

(1) TORMO MONZÓ, E.: *Levante*, Madrid, 1923, pág. CLIV.

(2) Orellana y Tormo funden en una sola persona a los dos Juan Muñoz, escultores, padre e hijo. Ver sobre éstos la siguiente bibliografía:

ALCAHALÍ, B. DE: *Diccionario biográfico*, Valencia, 1897, páginas 387-388.

ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica* Valencia, ed. 1967, págs. 529 a 534.

IGUAL UBEDA, A.: *Cristos yacentes valencianos*, Valencia, 1964, pág. 52.

TORMO MONZÓ, E.: *Opus cit.*, págs. CXLVII y CXLVIII.

ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada*, Valencia, 1970, págs. 246 y 247.

(3) Remitimos sobre este artista a nuestra obra *La música en la parroquia de San Martín, de Valencia (ss. XVI-XX)* (CABANILLES, números 2 y 3, abril-septiembre 1982), págs. 8 a 11, 30 a 36 y 38 a 42.

En ella publicamos tres importantes documentos inéditos sobre este poco conocido escultor; un contrato entre Tomás Sanchiz y la parroquia de San Martín, de Valencia, para la construcción por aquél de la caja del órgano de dicha iglesia, fechado en 26 de julio de 1682; su propio testamento, fechado en 21 de marzo de 1685, y una concordia por la que este artista transfería los derechos de prosecución de unas obras por él emprendidas a los escultores Julio y Leonardo Capuz, fechada en 21 de abril de 1686.

(4) De Francisco Vergara Bartual, conocido como el "Romano", sobrino de Francisco Vergara el Mayor e hijo de Manuel Vergara, también de profesión escultor, conocemos dos dibujos que han sido catalogados recientemente por Adela Espinós, ambos fechados en Roma, en 1749, y que se conservan en el Archivo de la Academia de San Carlos, de Valencia (ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1977, pág. 82).

El testamento otorgado a los señores: *Antoni*  
*Juan B. Escutia*  
Testamento Agustina Ximeno

En tiempo de que soy feo = *Juan Tomas plo*  
*Ignacio Vergara*  
*Juan B. Bru* *Francisco Vergara*  
*Juan Juan Esteve* *Antoni*  
*Juan B. Escutia*

\* \* \*

Notificación de que soy feo = *Ignacio Vergara*  
*Fran. Luis Agustino Vergara*  
*Joseph Vergara*  
*Jaime Molins* *Josepha Maria Siguas*  
*Antoni*  
*Juan B. Escutia*

Notificación de que soy feo = *Joseph Vergara*  
*Ignacio Vergara* *Joseph Vergara*  
*Antoni*  
*Juan B. Escutia*  
*Notificación de que soy feo =*  
*Antoni*  
*Josepha Maria Siguas*

Final de los documentos más importantes utilizados, con las firmas autógrafas de: Francisco Vergara, Ignacio Vergara, los también escultores Francisco Esteve y Francisco Bru, pintor asimismo, entre otras, como las de Josefa María y Agustina Vergara y sus respectivos consortes Jaime Molins, escultor y Francisco Esteve, dorador, más la de José Vergara.

también en el estilístico; más hostiles a la tradición barroca, y en un intento de homogeneizar las tendencias artísticas, serán más afines al clasicismo grecorromano, que se tomará como ideal de máxima perfección, siguiendo de alguna manera la corriente historicista, representada por Johann Winckelmann.

Centrándonos en la figura objeto de nuestro estudio, Francisco Vergara, llamado el Viejo o el Mayor para distinguirlo de su primogénito Francisco, fallecido prematuramente, a los diecisiete años, en 11 de agosto de 1729 (5), y de su sobrino Francisco, hijo de su hermano Manuel, conocido como el Romano, sabemos que nació en Valencia, en 1 de marzo de 1681. Tradicionalmente considerado discípulo de Julio Leonardo Capuz (6), posteriormente dos artistas extranjeros influirían particularmente en su proceder artístico, el alemán Konrad Rudolphus, más conocido como

Conrado Rodulfo († Viena 1732), que se autodecía discípulo de Bernini, el que llegaría a ser escultor de cámara del arquiducado Carlos de Austria, ausentándose de España tras la guerra de Sucesión, y con quien intervendría en la ejecución de la puerta principal o de los Hierros de la Catedral valentina, esculpiendo, según Orellana (7), las cuatro Virtudes Cardinales y las figuras de los papas Borjas, y Antonio Aliprandi. El barroquismo de estos dos artistas estuvo impregnado de un marcado acento nórdico, que revela la utilización frecuente de las estampas.

Ceán afirma que estos mismos dos artistas le enseñaron "a trabajar con espíritu en piedra, en estuco y en bronce" (8), mientras que Orellana señala además la influencia de los extranjeros en el valenciano, en la tendencia a copiar del natural y a corregir y perfeccionar las obras, lo que —asegura— "no se conocía ninguna de las máximas estudiantas que practicaban estos artifices", en la escuela de su maestro Capuz; y añade que de la escuela de Bussi tomaría el gusto por la sencillez y naturalidad de sus obras, a diferencia —señala— "de lo forzado y violento de Rodulfo" (7).

No conocemos demasiadas noticias documentadas en torno a la biografía de Francisco Vergara, ni tampoco en lo que respecta a las atribuciones de sus obras, ampliamente difundidas por la tradición erudita (9). Es precisamente en estos dos campos donde este trabajo pretende hacer algunas aportaciones.

En relación al primer aspecto, el biográfico, nos permitimos recordar un excelente trabajo, publicado en el número 2 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (julio-diciembre 1917), titulado "La familia Vergara, nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio y del pintor José" (5), en el que se daban a conocer algunas noticias provenientes fundamentalmente de los desaparecidos archivos parroquiales de San Martín y San Andrés, de Valencia, destacándose para este caso las noticias que de Francisco Vergara el Mayor se hacían, pocas de su persona y más bien de su familia, siendo de destacar el acta de defunción, entresacada del Libro Racional del año 1753, que se custodió hasta 1936 en el Archivo de San Martín y cuya escritura reproducimos:

"Dilluns a sis de Agost de mil setcens cinquanta y tres; fone soterrat en lo fosar el cos de Francisco Vergara, Mestre de Escultor, marit de Agustina Ximeno, General de Residens ab 57 Pbres. + 5 Capes 2 acolits Musica fabrica y vespres de difunts en 40 M.s a 4 S. Carrer Plaza de Caixers: Pagaren la dita, Ignacio, y Juseph Vergara sos fills Albacees."

De los tres documentos que presentamos el primero corresponde al propio testamento del escultor, otorgado ante el notario de Valencia, Juan Bautista Escutia, con fecha 16 de agosto del año 1751 (10) (documento I), el mismo día y ante el mismo notario que testó su mujer, Agustina Ximeno (11).

(5) L. "La familia Vergara", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, número 2, julio-diciembre, 1917, págs. 146-152.  
(6) ORELLANA, M. A.: *Opus cit.*, pág. 595: "entró en la escuela de Julio Capuz". CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario histórico*, t. V, página 183, Madrid, 1800: "fué discípulo de Julio Leonardo Capuz". ALCAHALÍ: *Opus cit.*: "Tomó algunas lecciones de Julio Leonardo Capuz."  
(7) ORELLANA: *Opus cit.*, págs. 595 a 598.  
(8) CEÁN: *Opus cit.*, págs. 183-184.  
(9) Entre los datos documentados más antiguos conocidos respecto de las atribuciones de sus obras destacan las 32 libras que se le abonaron el 22 de octubre de 1719 por la imagen de la Virgen de los Desamparados para el casillero del puente del Mar, en Valencia, noticia entresacada del Archivo Municipal de nuestra ciudad y que ya fue publicada por el barón de Alcahalí (ALCAHALÍ: *Opus cit.*, página 399, Archivo Municipal de Valencia, Junta de Fábrica Nueva, fol. 14).  
(10) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en adelante, ARV): Protocolo núm. 5.550, fols. 208 v.º a 212 v.º (1751, agosto 16), notario: Juan Bautista Escutia.

Entre los rasgos de este importante documento hay que señalar primeramente que se trata del último y definitivo testamento del escultor; era relativamente frecuente en la época que una persona hiciera, a lo largo de su vida, más de un testamento, de acuerdo con las circunstancias, quedando automáticamente anulado a medida que se otorgaba uno nuevo. No sabemos ciertamente si Francisco testó con anterioridad a la realización del que comentamos, pero la nota que consignó el escribano, a la muerte del escultor, en el margen izquierdo al comienzo del documento y por la que sabemos que éste efectuó copia autógrafa del mismo seis días después de su muerte, nos da fe de su autenticidad:

“Murio, Libre copia con el sello primero dia 12 de Agosto 1753. Doy fee.”

La elección del notario Escutia, en quien el escultor había confiado su última voluntad, pudo estar probablemente determinada por sus vinculaciones con la parroquia de San Martín, de Valencia; Juan Bautista Escutia, cuyos protocolos abarcan desde los años 1729 al 1768 (12), fue, desde 1745, notario síndico (13) de la mencionada parroquia. Francisco Vergara, cumpliendo las obligaciones que le correspondían como buen parroquiano, pues de hecho lo era de esta iglesia, ya que, por otra parte, en el momento de su muerte vivía en la plaza de Caixers, que estaba situada entre las calles de Sent Vicent y la antigua Vallada de Sent Francés, que pertenecían a la demarcación de esta parroquia, le vemos participar en una de las obrerías de la iglesia en cuestión, organismos destinados al buen funcionamiento del culto, así como presidir en varias ocasiones las juntas parroquiales, y en todos los casos con escritura ante el susodicho notario.

Así, por ejemplo, estuvo presente el escultor en la Junta celebrada en 1 de enero de 1745 (14), en la que quedó elegido como electo de la parroquia don Aurelio Félix Bou de Peñarroja.

Igualmente, ese mismo día, 1 de enero de 1745, la parroquia de San Martín, en la extracción anual de los miembros de las obrerías, determinaba elegir a Francisco Vergara obrero de la Virgen Santísima para el año 1747 (15):

“Haviendo sido elegido, y propuesto por la presente Illustre Junta entre otros, Obrero de la Virgen Santissima, Francisco Bergara escultor para el citado año Quarenta, y Seis, el que hallandose presente nos expuso y representó a la misma Illustre Junta, como avia tenido algunos gastos exorbitantes de los que no se avia podido eximir, por cuyo motivo se hallava imposibilitado para poder Servir un acto tan Santo, y Virtuoso, que si dicha Illustre Junta, lo admitiria para exercitar dicho empleo, en el año mil Setecientos Quarenta, y Siete; Ohida dicha Representación, por dicha Illustre Junta, todos Unanimes, y concordés lo acceptaron, quedando dicho Francisco Bergara, elegido, y nombrado en Uno de los Obreros de la Virgen Santissima para el Citado año, mil Setecientos Quarenta, y Siete.”

Por otra parte, Francisco Vergara había tomado parte en las obras de renovación de esta iglesia, llevadas a cabo entre 1739 a 1755, y que supusieron para el escultor su intervención, que sepamos, en la reforma de la portada oeste o principal del templo, llevada a cabo entre 1739 a 1750 (16), y en la ejecución de las pinturas de las pechinas de una de las capillas, como luego se dirá, por las que la parroquia todavía le debía dinero una vez fallecido éste.

El entierro se concretaba en el cementerio de la parroquia de San Martín, lugar que, por otra parte, le tocaba jurídicamente al haber vivido éste dentro de la demarcación territorial de esta iglesia, y en el que yacía enterrado éste.

primogénito Francisco, muerto prematuramente en 1729 (5). Dicho cementerio, que se encontraba muy próximo a su domicilio, tenía su entrada por la antigua calle de Carabases, llamada en otras épocas por esta razón, según refiere Boix, del Fosal de Sent Martí (17) y que se correspondía con la actual calle de San Fernando.

Por cierto que en el año 1757 se efectuaron importantes obras en dicho camposanto, que incluyeron la construcción de una gran portada de piedra, por la que se pagaba, en 3 de septiembre de 1757, 200 libras al maestro cantero Tomás Miner, y en 12 de septiembre del mismo año, 20 libras a Ignacio Vergara por una escultura de San Martín, de piedra, para dicha portada (18):

“(…) en doze de dicho; veinte libras pagadas a Ygnacio Vergara, por el San Martín de Piedra, que se ha colocado en la Portalada del Simenterio ... .. 20 L

Asignaba para el bien y sufragio de su alma la cantidad de 40 libras, de las que se habían de satisfacer el importe del entierro, limosna para el hábito de la orden de San Agustín, que elegía para ser amortajado, y demás actos funerales.

El escultor nombraba en albaceas a su mujer, Agustina Ximeno, y a sus hijos Ignacio y José, y como sus legítimos herederos, a todos sus hijos, por orden de edad, Ignacio, Agustina, mujer de Francisco Lores, dorador; Josefa María, esposa de Jaime Molina, maestro escultor (19); José y Mariana.

Nombraba además a Agustina Ximeno y a Ignacio Vergara en tutores y curadores testamentarios de sus hijos más jóvenes, José y Mariana, a la sazón menores de veinticinco años y, por tanto, inhábiles, según las leyes de la época, para “regir y gobernar sus personas y Bienes”.

En cuanto a la herencia propiamente dicha, el remanente del quinto de sus bienes iban destinados a su mujer, Agustina Ximeno, los cuales, se estipulaba pasasen, a la muerte de ésta a José Vergara. A su hijo Ignacio Vergara era su voluntad mejorarle en el tercio de su herencia, la cual le legaba, y el resto, a repartir entre los demás herederos, viéndose obligadas sus dos hijas casadas, Agustina y Josefa María, “a traer a Colacion y participacion al Cuerpo de mi Universal herencia” la dote que Francisco, su padre, les otorgó por su matrimonio.

(11) ARV: Protocolo núm. 5.550, fols. 212 v.º a 216 (1751, agosto 16), notario: Juan Bautista Escutia.

(12) ARV: Protocolos núms. 5.536 al 5.566.

(13) Cargo que existió hasta el siglo XIX en nuestras antiguas parroquias; era un escribano de profesión asociado a la parroquia; su función consistía en tomar acta notarial de todos los acuerdos y resoluciones de la junta parroquial para que quedara constancia escrita de las mismas.

(14) ARV: Protocolo núm. 5.544, fol. 14 v.º (1745, enero 1), notario: Juan Bautista Escutia.

(15) ARV: Protocolo núm. 5.544, fol. 18 (1745, enero 1), notario: Juan Bautista Escutia.

(16) SANCHIS SIVERA, J.: *La iglesia parroquial de San Martín, de Valencia*, Valencia, 1911, original mecanografiado, Archivo de San Martín, pág. 31.

(17) BOIX, V.: *Valencia histórica*, Valencia, 1862, t. I, páginas 159-160.

(18) ARV: Protocolo núm. 5.557, fols. 9 v.º a 11 v.º (1758, enero 1), notario: Juan Bautista Escutia.

(19) La documentación no nos ha revelado hasta el punto de identificar con cuál de los dos Jaime Molíns, padre o hijo, estuvo casada Josefa María Vergara. Ambos escultores, según Orellana (*Biografía pictórica*, ed. 1967, págs. 431 y 501), que desconoce las fechas de nacimiento de ambos, sitúa las de sus defunciones en 1781 y 1782, respectivamente (aunque Tormo, en su *Levante*, pág. CLV, quizá con error, fija la del primero en 1761), y nos da a conocer además el nombre completo del escultor de mayor edad, Jaime Molíns y Aceta, y no Vergara, como tendría que ser el segundo apellido si alguno de ellos hubiese sido hijo de la mencionada Josefa María Vergara; si unimos este dato con el de la fecha de nacimiento de esta última, 1721, y teniendo en cuenta la cronología de las defunciones de los dos Molíns, con seguridad la hija de Francisco Vergara tuvo que estar casada con Molíns el Mayor.

Como solía ser tradicional, legaba una cierta cantidad para ayudar al sostenimiento de instituciones benéficas tan típicamente valencianas como el Santo Hospital General, la Casa de la Misericordia y el Real Colegio de Niños Huérfanos de San Vicente.

Gran interés tiene la cláusula por la que el escultor declaraba tener en su casa cantidad de modelos, trazas, libros, Escútera, sobre los que destinaba a Ignacio los modelos de alabastro, cera, barro, madera y los papeles y libros de arquitectura, y a su hijo José, el pintor, lógicamente, le dejaba sus borradores de pintura, ordenándose que se repartiesen entre los dos los papeles de historia, pues, como se dice en el documento, "sin servibles, a uno, y a otro".

Una vez fallecido Francisco Vergara, con fecha 2 de noviembre de 1753, y ante el mismo notario, Juan Bautista Escutia (20) (documento II), se efectuaba el inventario y justiprecio de los bienes recayentes en la herencia del difunto Francisco, que, según había dejado dicho éste en su testamento, tenía que realizarse de forma extrajudicial, que fue confeccionado por Ignacio Vergara, con ayuda de "peritos expertos", entre los que figuraron el pintor Francisco Bru y el escultor y arquitecto Francisco Esteve, alcanzando sus pertenencias personales, exceptuando los créditos de sus obras de arte y de algunas deudas de las que había sido acreedor, el valor de 501 libras, 16 sueldos y 10 dineros.

En esta relación se incluyen varias piezas escultóricas y pictóricas de las que se refiere, en la mayoría de los casos, su temática y el justiprecio de su valor, este último con la ambigüedad de la época, que no nos permite dilucidar la calidad de las piezas, aunque suponemos que un personaje de la sensibilidad de Francisco Vergara gustaría rodearse de importantes obras de arte. Merecen destacar en este sentido dos pinturas en forma oval con dos cabezas que se atribuyen a Ribalta; un San Miguel, del que se dice copia de un original del pintor Vaccaro (21), y un lienzo de Nuestra Señora, del que se refiere ser copia de Travesani (22), siendo éstos los tres únicos casos en que se hace referencia a su procedencia artística.

Lo más interesante de este documento es la segunda parte, en la que se establece una relación de las obras que el escultor había dejado concluidas o por concluir, que estaban pendientes de su pago total, con indicación de las cantidades que ya le habían sido satisfechas, de las que aún quedaban pendientes pagos, y el justiprecio o valoración, según los casos, del trabajo que restaba por realizar en algunas de ellas, obligación esta última que a veces recayó en sus hijos Ignacio y José.

En todas las obras que aquí se consignan, tanto de escultura como de pintura, se desconocía la intervención del escultor en su realización, lo que evidentemente hace cobrar un mayor interés a estos datos.

Primeramente, *el retablo de la capilla de la Virgen de Gracia del antiguo convento de San Agustín, de Valencia*, obra que se venía atribuyendo exclusivamente a Ignacio Vergara en toda la labor de escultura, así como toda la de pintura a José Vergara (23). Su ejecución se había concertado por el precio total de 400 libras, de las que 200 habían sido ya percibidas por Francisco, y las otras 200 restantes se entregarían a Ignacio Vergara en concepto del valor del trabajo que faltaba por realizar en dicho retablo y en quien recayó esta tarea.

*Retablo de la ermita de Nuestra Señora de los Angeles de la villa de Nules* (24); se había ajustado por el precio total de 290 libras, de las que habían sido abonadas a Francisco la cantidad de 97 libras, 13 sueldos y 4 dineros, quedando todavía pendiente de cobro la cifra de 67 libras, 6 sueldos y 8 dineros, mientras que el valor de lo que res-

taba por obras para su conclusión quedó estimado en 126 libras.

*Retablo de la capilla de la Comunión de la parroquia de San Salvador, de Valencia*; se había concertado por la cantidad de 65 libras, de las que Francisco había percibido 20, quedando todavía pendiente de cobro la cantidad de 12 libras, quedando justipreciado en 33 libras el valor del trabajo que faltaba para su conclusión.

*Caja del órgano de la parroquia de Santa Catalina mártir, de Valencia*; esta obra estaba más adelantada cuando sobrevino la muerte al escultor. De las 445 libras en que se había estipulado la obra faltaban por cobrar cuatro figuras de ángeles para "ensima los Carrelones de dicho Órgano", que fueron valorados en 32 libras, quedando todavía pendiente de cobro la cifra de 58 libras.

Menos conocida es la actividad de Francisco Vergara como diseñador y ejecutor de composiciones pictóricas. Los créditos que a su muerte habían quedado a su favor por el valor de sus obras de pintura fueron los siguientes:

*Por las pinturas del cancel y bastidores para el Monumento de la iglesia de Santa Catalina mártir, de Valencia*, que había sido ajustada en 80 libras, quedaba pendiente de cobro la mencionada cantidad.

En la parroquia de San Martín, de Valencia, habían quedado a favor del difunto Francisco 30 libras por el valor de *las pinturas de las pechinas de la capilla de San Mena* (25). Conocemos los asuntos de estas cuatro composiciones, hoy desaparecidas en los destrozos que sufrió esta iglesia en 1936, gracias al testimonio de Sanchis Sivera en su obra sobre esta parroquia, y en los que se representaba a *San Buenaventura, San Felipe Neri, San Pascual Bailón y San Luis Bertrán* (26). Los frescos de la mayoría de las capillas

(20) ARV: Protocolo núm. 5.552, fols. 324 a 330 v.º (1753, noviembre 2), notario: Juan Bautista Escutia.

(21) Debe referirse al pintor italiano *Andrés Vaccaro*, nacido y muerto en Nápoles (1698-1670), discípulo de Caravaggio y del Dominiquino, cuya pintura, de temática fundamentalmente religiosa, se distingue por la brillantez de su factura, con preferencia a su hijo, el pintor *Nicolás Vaccaro*, igualmente nacido y muerto en Nápoles (1633-1709), discípulo de su padre y posteriormente de Poussin en Roma, dedicándose preferentemente a la pintura al fresco para las iglesias napolitanas. Entre otros artistas con este apellido figuran: *Domenico Antonio Vaccaro*, pintor de historia, arquitecto y escultor, nacido en Nápoles, hacia 1680, y muerto en la misma ciudad, en torno a 1750. *Francesco Vaccaro*, pintor y grabador de ornamentos, nacido en Bolonia hacia 1636 y muerto en 31 de mayo de 1687; fue discípulo de Francesco Albani. *Ludovico Vaccaro*, pintor y arquitecto de Nápoles, nacido hacia 1725.

(22) En los documentos se consigna cómo Travesani en realidad es Trevisani; existen dos pintores conocidos con este apellido:

*Angelo o Barbieri Trevisani*: pintor de temática histórica y religiosa y grabador de buril, nacido en Treviso o Venecia, en 1669, y muerto en 1753. Fue discípulo de Celesti. Pintó varios cuadros de historia, destacándose también por la calidad de sus retratos.

*Francesco Trevisani*: conocido como el Romano, pintor de temática histórica y religiosa; nació en Capo de Istria, el 9 ó 17 de abril de 1656, y murió en Roma, el 30 de julio de 1746. Aprendió de su padre, el arquitecto Antonio Trevisani, las primeras nociones de dibujo; fue discípulo de Antonio Zanchi, en Venecia, y de Carlo Maratti, en Roma. Fue protegido del cardenal Chigi. Por encargo del papa Clemente XI pintó la cúpula de la catedral de Urbino y realizó uno de los profetas que decoran San Juan de Letrán, en Roma.

(23) PONZ, A.: *Viaje de España*, t. IV, carta 5.ª, núm. 37, Madrid, 1789, pág. 121. CRUILLES: *Guía urbana*, Valencia, 1876, t. I, pág. 164.

(24) No se tiene noticia de la existencia en Nules (Castellón) de iglesia o ermita alguna con esta advocación. Como no parece probable se trate de una antigua advocación hoy perdida, o de algún edificio desaparecido, de lo que, por otra parte, tratándose de fechas no muy remotas, se tendría noticia; probablemente se refiera al famoso santuario de la Virgen de los Angeles, situado al sudeste de la villa de San Mateo (Castellón) y que por error del escribano se consignó la localidad de Nules.

(25) La capilla de San Mena era la segunda del lado del Evangelio, empezando por el presbiterio; hoy en día tiene la advocación de San Jorge.

(26) SANCHIS SIVERA: *Opus cit.*, pág. 72.



**Interior de la Iglesia de San Martín de Valencia, antes de 1936; en la segunda capilla que se llamó de San Mena, pintó Francisco Vergara las pechinas.**

de dicha iglesia serían pintados posteriormente por José Vergara, hoy casi todos ellos desaparecidos (27).

En el convento de Nuestra Señora del Remedio, de Valencia, había efectuado Francisco *los cuadros de la capilla del Niño de la Guardia*, que habían sido ajustados por el valor de 32 libras, de las que ya se había cobrado 16 y restaba a su favor la cantidad restante, todavía pendiente de cobro.

Finalmente, en la *capilla de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín, de Valencia*, faltaban algunas realizaciones pictóricas por concluir que el difunto Francisco había principiado. Así, dos cuadros que se hallaban bosquejados por éste habían sido ajustados por el precio de 60 libras, de las que ya se habían abonado 20 libras, quedando la conclusión de los mismos a cargo de su hijo José Vergara por la cantidad de 40 libras; igualmente restaban pendientes de cobro 2 libras y 10 sueldos por el valor de uno de los óvalos de la mencionada capilla.

El justiprecio total de los bienes de Francisco Vergara, que quedaron bajo la custodia de su hijo Ignacio Vergara, según escritura de depósito firmada ante el notario Escutia, el mismo día de la confección del inventario, 2 de noviembre de 1753 (28), incluyendo el valor del dinero del que había sido acreedor en el momento de su muerte, alcanzó la cifra total de 1.543 libras, 16 sueldos y 6 dineros.

En los protocolos del notario Juan Bautista Escutia hemos localizado más documentación referente a la familia Vergara; el ya mencionado testamento de Agustina Ximeno, fallecida en enero de 1754 (29), la cual efectuó su última voluntad el mismo día que su marido, el 16 de agosto de 1751 (11), tiene muchos puntos en común en lo que respecta a la herencia con el de su consorte.

(27) PONZ, A.: *Opus cit.*, t. IV, carta 6.<sup>a</sup>, núm. 21, pág. 141. Se conservan todavía de este pintor en dicha iglesia todas las pinturas al fresco que se encuentran en el tránsito a la capilla de la Comunión y que comprenden las pinturas de las pechinas, en las que se representa a *Santa Clara, Santo Tomás de Aquino, Santa Bárbara y San Pascual Bailón*, y las que se encuentran en las paredes, cuyos asuntos son: *La Sagrada Familia, La Santa Cena y San Luis Gonzaga recibiendo la Comunión de manos de un ángel* (esta última, prácticamente destruida). Igualmente todas las pinturas situadas en el tránsito de acceso a la iglesia desde su puerta sur, llamada de la Abadía, que son las de las pechinas, en las que se representan las figuras alegóricas de *La devoción, El silencio, La oración y La modestia*, y los tres de las paredes de dicha estancia, con los temas de *San Lupo amansa el furor del emperador Atila, El bautismo de Cristo por San Juan Bautista y La Purísima Concepción rodeada de ángeles*.

(28) ARV: Protocolo núm. 5.552, fols. 330 v.<sup>o</sup> a 331 v.<sup>o</sup> (1753, noviembre 2); notario: Juan Bautista Escutia.

(29) La autenticidad del documento queda demostrada en la nota que consignó el escribano en el margen izquierdo, al inicio del documento, y por la que sabemos que éste realizó copia autógrafa del mismo pocos días después de la muerte de Agustina, acaecida en enero de 1754: "Murió: Libre copia con el sello primero, día 18 de Enero: 1754, doy fé"

Agustina elegía sepultura en la iglesia del convento de San Agustín, de Valencia, en la sepultura propia de la Hermandad de Nuestra Señora de la Correa, a la que pertenecía.

Nombraba en albaceas a su esposo, Francisco, y a sus dos hijos, Ignacio y José. Al primero le legaba el remanente del quinto de sus bienes, los cuales deberían pasar a José Vergara, una vez fallecido éste. Nombraba a sus cinco hijos en sus herederos, deseando mejorar, al igual que había dejado dicho Francisco, su esposo, a Ignacio Vergara en el tercio de sus bienes, los cuales le destinada, nombrándole además en tutor y curador testamentario de sus dos hermanos menores, José y Mariana, a la sazón, como ya sabemos, menores de veinticinco años.

Al igual que con su padre, Ignacio Vergara, junto con peritos expertos, confeccionó el inventario y justiprecio de todos los bienes muebles recayentes en la herencia de su madre, Agustina, del que se efectuó escritura pública en 26 de mayo de 1754 (30), cuyas piezas alcanzaron el valor total de 76 libras y 6 sueldos.

El 2 de octubre de 1754 se procedió, por escritura de concordia, firmada ante el expresado notario J. B. Escutia, a la partición del dinero de las herencias de Agustina y Francisco, así como de todos los bienes muebles del segundo, por parte de sus hijos Ignacio y José (31) (documento III), a todos los cuales habían renunciado voluntariamente aquel mismo día para eximirse de la obligación de traer la dote de matrimonio al resto del patrimonio transferible a todos los hermanos para su repartición, como había sido la voluntad de los padres, las dos hermanas casadas, Agustina y Josefa María (32).

Por mutuo acuerdo de Ignacio y José Vergara se decidió, en contra de lo expresado por sus padres, hacer porciones equitativas del total del quinto, en principio destinado al segundo, y del tercio, al primero, de los fondos en metálico de la herencia del padre y de la madre. Se efectuaron fracciones correspondientes a los tres herederos legítimos, después de la renuncia de las dos hermanas casadas, Ignacio, José y Mariana, recayendo en cada uno la cantidad de 135 libras, 17 sueldos y 10 dineros por parte de la herencia paterna, y 150 libras, 12 sueldos y 4 dineros por parte de la materna.

Aunque se prefirió hacer tres partes, a efectos de redistribución, en realidad, la hermana menor, Mariana, a la sazón había ya fallecido, habiendo otorgado su testamento ante el notario familiar en 15 de junio de 1754 (33), nombrando en sus herederos a sus cuatro hermanos; en albaceas, a Ignacio Vergara y a su cuñado Francisco Lores, y eligiendo sepultura en el convento de San Agustín, de Valencia.

De la parte en metálico que a la difunta Mariana le había correspondido de la herencia de sus padres se efectuaron dos porciones, disponiéndose "que fuera la una para bien de su Alma, incluyendo las cuarenta libras" que ella misma se había asignado en su testamento para sufragio de su alma, gastos de entierro, etc. (34), y la otra mitad para repartir entre los cuatro hermanos, "como son nosotros los dichos Ygnacio Vergara, Joseph Vergara, Josepha Maria Vergara... y Agustina Vergara". La cantidad que éstos tenían que distribuirse ascendió a 215 libras, 3 sueldos y 10 dineros, percibiendo cada uno la cifra de 53 libras, 15 sueldos y 11 dineros, entregando Ignacio, depositario de los bienes de la difunta Mariana las partes tocantes a sus hermanas casadas, cantidades que quedaron bajo la custodia de sus respectivos consortes, Jaime Molíns y Francisco Lores, según consta por respectivas escrituras firmadas el mencionado 2 de octubre de 1754, ante el expresado J. B. Escutia, notario (35 y 36).

Una vez realizadas las porciones correspondientes ante-dichas, los dos hermanos Vergara procedieron a repartirse todos los bienes muebles de su padre (ver documento III),

apareciendo en esta relación todos los consignados en el inventario de la herencia de Francisco Vergara, antes comentada

De éstos, Ignacio Vergara se adjudicó principalmente los "Obradores de pintor y escultor" y algunos elementos de la "botiga de travaxar", así como una imagen de la Virgen del Rosario. El valor de las piezas acumuladas en su parte correspondiente alcanzó la cifra de 216 libras y 10 sueldos.

Por su parte, José Vergara se adjudicó en bienes de su padre varios lienzos e igualmente algunos "obradores de pintor y escultor", ascendiendo el valor de las piezas acumuladas recayentes en su parte la cantidad de 32 libras y 3 sueldos.

No obstante, el grueso de todos los bienes paternos, estimados en 258 libras, 7 sueldos y 10 dineros, en los que se incluían la mayoría de las obras de arte, lienzos y esculturas, tuvieron que ser compartidos entre los dos hermanos.

Todos estos documentos, creemos, son de una indudable importancia para completar las biografías y profundizar en el estudio de esta notable familia de artistas valencianos del siglo XVIII.

FERNANDO PINGARRÓN SECO

(30) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 204 v.º a 206 v.º (1754, mayo 26), notario: Juan Bautista Escutia.

Poca importancia tiene este documento; casi todas las piezas se reducen a enseres caseros, ropa personal y de cama, etc., siendo las más valiosas las siguientes:

"(...) Unos Pendientes de Oro, y Esmeraldas, con tres perlas finas, las Justiprecio valer, diez y seis libras; (...) Y ultimamente, una Caja de plata mediana sobre dorada por dentro, la justiprecio valer, quatro libras y diez sueldos."

(31) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 327 v.º a 333 v.º (1754, octubre 2), notario: Juan Bautista Escutia.

(32) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 323 a 325 (1754, octubre 2), notario: Juan Bautista Escutia.

(33) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 227 a 229 v.º (1754, junio 15), notario: Juan Bautista Escutia.

(34) Entre los legados de la finada, según consta en su testamento (ver nota 33), dejaba a sus sobrinas, María Agustina y María Francisca Lores, hijas de Francisco Lores y Agustina Vergara, "una gargantilla de quatro hilos de Perlas finas, y las manillas, que son unas evillas de plata, con sintas negras" y "Una Cruz, y desalinos de oro, con espejuelos", respectivamente. A su hermana Josefa María Vergara, esposa del escultor Jaime Molíns, "Un tapapie de melnía de C lor azul, guarnesido con una puntilla de plata", y para la hija de esta última, Josefa María Molíns, "Un delantal de Mosolina, ó Clarín bordado nuevo" y finalmente, a su criada, Blaza Xixon, 10 libras.

(35) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 325 a 327 v.º (1754, octubre 2), notario: Juan Bautista Escutia.

(36) ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 333 v.º a 335 v.º (1754, octubre 2), notario: Juan Bautista Escutia.

## APENDICE DOCUMENTAL

### I

#### TESTAMENTO DE FRANCISCO VERGARA

1751, agosto 16. Valencia.

ARV: Protocolo núm. 5.550, fols. 208 v.º a 212 v.º  
Notario: Juan Bautista Escutia.

Testamento; Francisco Vergara:

En el Nombre de Nuestro Señor Jesuchristo y de la Sacratissima, y Umilde Virgen Maria su Madre y especial Abogada mia, y de todos los Pecadores, muy piadosa, como no haya cosa mas cierta, que la muerte, ni mas incierta, que la ora de aquella, por la qual Razon toda persona sabia, deva disponer de si y de sus bienes; Por tanto yo; Francisco Vergara Maestro Escultor, de la presente Ciudad de Valencia, vezino y morador, abitador en la Parroquia de San Martin y en la plaza, que llaman de Caxeros; Estando bueno, y sano; á Dios gracias, y gozando de cabal conosimiento de perfecta memoria, y de palabra, eo voz clara y manifiesta, y teniendo presente que é de morir, creyendo como firmemente creo, en el Misterio de la Ynefable trinidad, Padre criador, hijo Redemptor, y Espiritu Santo Ylluminador, tres en persona distintos, y un solo Dios en la essencia, en cuya feé he vivido, y en la feé de lo demas, que tiene, y creé nuestra Santa

Madre Yglesia, protesto vivir, y morir, estando empero, en mi sano Juycio, y entendimiento, por la gracia de Dios Nuestro Señor con cnera, Clara, y manifiesta palabra, y con tal disposicion, que puedo hazer ordenar, y disponer, mi ultimo testamento, en la forma siguiente;

Primeramente, encomiendo mi Alma á Nuestro Señor Jesuchristo, quien la ha redimido, con su preciosa sangre, precio infinito de toda la naturaleza humana a quien suplico con christiano zelo, la quiera conducir á su Santa y bendita gloria, quando ora sea amen.

Otrosi; Quiero, y es mi voluntad, que quando Dios Nuestro Señor fuere servido llevarse de esta presente vida en la otra, por ser cosa natural, mi Cuerpo sea enterrado en el Simenterio de la Parroquial Yglesia del Señor San Martin, de Donde soy Parroquiano, revestido mi Cadaver, con el Abito del Gran Padre San Agustin, y que fuese tomado del Real Convento, de dicha invocación, Dando por el la limosna acostumbrada;

Otrosi; Asigno para el bien, y sufragio de mi Alma, y demas fieles difuntos, en Remision de mis culpas, y pecados, la cantidad de quarenta libras moneda corriente, de las quales quiero se comprehendan las que tienen destinadas las hermandades del Santo Sepulcro, y de San Nicolas, como á otro de los hermanos de aquellas fundadas en el citado Real Convento, de San Agustin, de las quales quiero, y es mi voluntad, sea satisfecho el importe de mi entierro, limosna, de Abito, y demas actos funerales que se convendran hazer y si sobrase quantia alguna, quiero y es mi voluntad, sean selebradas Misas Resadas, por mi Alma, y los mios, á voluntad, y disposicion de mis infrascritos Albazeas;

Otrosi; Nombro en Albazeas de mi Alma á Agustina Ximeno, mi consorte á Ygnacio Vergara, y á Joseph Vergara, mis hijos de esta dicha Ciudad vezinos, a los tres juntos, y á cada uno de por si de mancomun et insolidum, a quienes doy y concedo todo el poder que a semejantes Albazeas se les suele, y acostumbra dar segun leyes de Castilla;

Otrosi; Lego y mando al Reverendo Clero, y Beneficiados de la Parroquial Yglesia del Señor San Martin, Diez Misas Resadas por una vez Dando de Limosna por cada una quatro sueldos;

Otrosi; Lego, y mando al Santo Hospital General de la presente Ciudad, á la Cassa Real, y Hospicio de Pobres, de Nuestra Señora, de la Misericordia; Y Al Real Colegio de Niños huerfanos de San Vicente Ferrer, una libra, moneda corriente, a cada una de las Referidas Cassas para hayuda á sostener las presisas necesidades de dichas Santas Cassas, por una vez tan solamente; Y estas, y las dos prelegadas, al citado Reverendo Clero se deveran sacar de dichas quarenta libras;

Otrosi; Quiero, y es mi voluntad, que todas mis Deudas sean satisfechas, y pagadas, aquellas que legitimamente constare ser tenido, y obligado por Escrituras, vales, y testigos dignos de toda feé, y credito, y en su defecto, al fuero de la conciencia;

Otrosi; Lego y mando á la Referida Agustina Ximeno mi muy amada Consorte, segun me lo permite la ley, el Remanente del quinto de todos mis bienes, y humiversal herencia, para que durante los largos dias que la deseo de vida, goze del usufructo, de el; Y para despues de sus dias, quiero, y es mi voluntad, que aquella parte y porcion, que le cupiere, en el citado Remanente del quinto, haya de pasar, y passe al expresado Joseph Vergara mi hijo, para que libremente, usse de el á su voluntad, segun, y en la conformidad, que le pareciere y bien visto fuera, el qual hago, y otorgo, para que se acuerden de recomendarme á Dios en sus oraciones;

Y cumplido, y pagado, todo lo por mi dispuesto, en este mi ultimo, y postrer testamento, ultima, y postrera voluntad mia, en el Remanente de todos mis bienes, Deudas, derechos, y acciones, que me pertenesen, y en adelante me pueden perteneser, y tocar, por qualquier titulo, causa, via, forma, manera, y razon, instituyo, y nombro por mis legitimos, y Universales herederos, á Ygnacio Vergara Maestro Escultor, Agustina Vergara, legitima muger de Francisco Lores Dorador, Josepha Maria Vergara legitima muger de Jayme Molins Maestro Escultor, Joseph Vergara Pintor, y Mariana Vergara Doncella, todos de esta dicha Ciudad de Valencia vezinos, mis hijos legitimos, y naturales, y de la dicha Agustina Ximeno nacidos, y procreados de legitimo, y carnal matrimonio, por yguales partes para que cada uno respective, les haya goze, y herede, á su libre, y espontanea voluntad como de cosa suya propia, y con la paz y bendicion de Dios, y mia; Y por quanto, al tiempo, y quando, contrataron Matrimonio las arriba dichas Agustina Vergara, y Josepha Maria Vergara, les di en Dote, aquello, que mi corta posibilidad pudo alcanzar, es mi voluntad lo traygan á Colacion, y particion, al Cuerpo de mi Universal herencia; Ygualmente es mi voluntad mejorar en el tercio de todos mis bienes y Universal herencia, al dicho Ygnacio Vergara mi muy amado, y querido hijo, cuya mejora hago en Remuneracion, de lo mucho, que le he devido, y espero deverle hasta el fin de mi vida para que aquella parte y porcion, que le cupiere usse de hella, á su libre, y espontanea voluntad como á cosa suya propia, y con la paz y bendicion de Dios, y mia; Exseptis Claericiis Locis Sanctis Militibus, et personis Religiosis et alijs qui de foro Valentiae, non existunt Nissi dicti Clerici iuxta Seriam et thenorem fori novi super hoc, aditi bona ipsa ad vitam suam acquirerent vel aberent, y bajo la pena de Comiso, segun el thenor de los antiguos fueros, y Real Orden de su Magestad de Nueve de Julio, mil Setecientos, treinta y nueve, publicada en esta Ciudad, en diez y ocho de los mismos;

Otrosi; En exoneracion de mi Conciencia declaro; Que por quanto los expresados mis hijos, Ygnacio Vergara, y Joseph Vergara, cada uno respective, por lo que mira á sus facultades han estipulado, con el permiso, y facultad mia, diferentes contratas, ya sea por escrito, ó ya por sus Respectives palabras, las quales apruevo ratifico, y confirmo de la primera linea hasta ultima inclusive; Y assi mesmo de las cautelas que huviesen Dado, y firmado percibiendo cantidades de Dinero, las que ygualmente ratifico, y confirmo, y me doy por contento, satisfecho, y entregado de todo el Dinero, que huviesen percibido, pues como á buenos hijos me le han entregado, y Yo le expendido, y gastado, en la manutencion del gasto de mi Cassa, y familia; Por lo que, para que en todo tiempo, conste les otorgo Carta de pago, y finiquito en toda forma, hasta el presente dia de hoy;

Otrosi; En exoneracion, de mi Conciencia, declaro: Que en mi Cassa hoy existen, Cantidad de Modelos, de Alavastro, Barro, Zera, y Madera, trazas; Papeles de Adorno; Arquitectura; y Historia, como algunos, libros, y Ynstrumentos, Compases, y Borriones de pintura los que se han adquirido mis dos hijos, Ygnacio y Joseph, con su aplicacion y trabajo, y fuera de las Oras Regulares del trabajo; Por cuyo motivo comprehendo ser justo, y á Razon conforme perteneser, y les toca á los dichos mis hijos, en esta forma, al dicho Ygnacio Vergara, como á Mayor, y haver hecho este Cassi toda la Adquisicion de este haver, le señalo todos los Modelos de Alabastro, Zera, Barro, y Madera, traza; entre los quales se deven sacar como á propios mios, hasta el numero, de Diez ó Doze, que hay, los quales son unos Adornos, de Zera sobre tablillas, y alguno de Barro, que sera con sido por el estilo, y Roturas, y á mas le señalo los Papeles, de Arquitectura, y Adorno, Libros, y Ynstrumentos, libremente, por ser adquiridos, con su mayor trabajo y afan; Y el expresado Joseph Vergara, le señalo todos los Borradores de Pintura, los que se á adquirido con su estudio, y trabajo libremente; Y por quanto son servibles, á uno, y á otro los Papeles de Istorja, sin embargo de ser estos adquiridos, la mayor parte por mi hijo Ygnacio, es mi voluntad, se les dividan entre los dos, en partes yguales como á buenos hermanos sin que pueda nadie alegar derecho sobre el dicho Estudio por ningun tiempo; Y por quanto los arriba dichos Joseph Vergara, y Mariana Vergara, mis hijos, se hallan menores de los veinte y cinco años, y por tal inabiles, para regir, y gobernar sus personas, y bienes, instituyo y nombro, por tutores, y Curadores testamentarios, á los arriba dichos, Agustina Ximeno su Madre, y á Ygnacio Vergara su hermano, á los dos juntos, y á cada uno de por si, de mancomun et insolidum, á quienes doy y concedo todo mi Poder cumplido, libre, lleno, y bastante, qual en derecho se nesesita, y á semejantes tutores, y Curadores testamentarios, se les suele, y acostumbra dar, segun derecho, y á mi dicho otorgante, me es licito, y permitido darles, y atribuirles, para la mas exacta, administracion de sus respective encargo, sin que por ninguna sutileza de derecho se les pueda á tribuyr falta, de Clausula ó solemnidad bastante, para que extrajudicialmente, puedan disponer á su voluntad, en el encargo de su Administracion, por la mucha satisfaccion, y confianza, que de los arriba dichos tengo; Y ussando, de la facultad, y practica, que la Real Audiencia de esta Ciudad, tiene concedida les Relevo, de la obligacion, y encargo, de haver de hazer inventario, y Justiprecio Judiciales, y es mi voluntad les efectuen, extrajudiciales, por ante el infrascrito esscrivano ó por otro de quien tuvieren su mayor confianza, lo que assi confio executarán, para hevitlar los crecidos gastos, que se ocasionan, y Redundar todo, en perjuycio de los citados menores; Este es mi ultimo, y postrer testamento, ultima, y postrera voluntad mia, por el qual revoco y anullo, todos, y qualesquier testamentos, Codicillos, ú otra qualquier voluntad mia, por mi hechos, y hecha, en mano, y poder, de qualesquier Esscrivanos que todos, quiero no valgan, ni hagan feé salvo este que á ora otorgo, el qual quiero valga, por mi ultimo testamento, y si valer no pudiere, quiero valga por mi ultimo Codicillo, eo por aquella mejor forma, via, manera, y razon, que mas, y mejor de Justicia, y Leyes de Castilla valer pueda, el qual quiero valga, y que despues de los largos dias de mi vida, sea llevado á su devida execucion y cumplimiento; En cuyo testimonio, otorgo el presente, en dicha Ciudad de Valencia, á los diez y seis dias del mes de Agosto, del año mil Setecientos, y cinquenta y uno = Siendo presentes por testigos, Don Domingo Morico, y Spinola Cadete del Regimiento, de Ynfanteria de Napoles de la Compania del theniente Coronel, al presente Recidente en esta Ciudad, Thomas Miner Maestro Cantero, y Carlos Ramon Labrador vezinos de Valencia; Los quales interrogados, por mi el infrascrito Esscrivano si conocian á dicho testador, y aquel estar en disposicion de poder testar, todos dixeron que si; E yo dicho Esscrivano conosco muy bien, á dicho testador, y testigos, y todos aquellos a mi Y dicho otorgante lo firmo; De que doy feé =

FRANCISCO VERGARA

Ante mi

JUAN BAUTISTA ESCUTIA  
(Rubricado)

Puesto en el margen izquierdo, al inicio del Documento:

“Murio: Libre copia con el Sello primero dia 12 Agosto 1753.  
Doy feé =”

## INVENTARIO DE LOS BIENES DE FRANCISCO VERGARA

1753, noviembre 2. Valencia.  
ARV: Protocolo núm. 5.552, fols. 324 a 331 v.º  
Notario: Juan Bautista Escutia.

Ynventario hecho por Ygnacio Vergara de los bienes de Francisco Bergara su Padre

Sean quantos etsa Escriptura de Ynventario y justiprecio de los bienes muebles, y por si movientes Recayentes en la herencia del ya Difunto Francisco Vergara Maestro Escultor, y Vezino que fue, de la presente Ciudad de Valencia en publica forma Vieren; y Leyeren; que por su thenor, Nosotros, Agustina Ximeno Viuda, del Referido Francisco Vergara Escultor, y Ygnacio Vergara, Maestro Escultor Madre, é hijo, ambos Vezinos de la presente Ciudad de Valencia; Assi en nuestros nombres propios Como en el de Tutores, y Curadores testamentarios de las Personas, y bienes de Joseph Vergara de Oficio Pintor, y Mariana Vergara de estado Doncella ambos Mayores de los Veinte años, y menores de los Veinte, y cinco Vezinos de la misma Ciudad nuestros hijos, y hermanos Respective, quienes están presentes, al Otorgamiento de esta Escriptura segun mas por extenso Resulta, de la Ultima disposicion, baxo la qual parese haver fallecido el Referido Difunto, la que autorizó el Infraescrito Escriptor en el dia diez, y seis del mes de Agosto del año passado mil Setecientos Cinquenta, y Uno; En dichos Respective nombres: De nuestro buen grado, y Cierta Ciencia y por thenor de la presente publica Carta, Ussando de las facultades, que en el sitado testamento, se nos han Conferido, para poder efectuar Ynventarios, é Memorial de bienes, y justiprecio de todos ellos, por Via de Escripturas Publicas Extrajudicialmente; Por tanto, para hevir qualquier daño y toda sospecha de fraude, en los bienes que por su fin dexó el sitado Difunto, Francisco Vergara, y para que en ninguno tiempo lo precedido de ellos, en manera alguna, se Confunda, ni oculte, Constituidos, en Compañia del Infraescrito Escriptor, en la Cassa de Morada, donde Viviendo habitava dicho Difunto, á fin, y efecto de hazer Ynventario, y justiprecio de los bienes, que por menor, se hiran expressando, en Cada Un Item: Y en presencia de Francisco Loris, Maestro Dorador de la misma Ciudad Vezino, y morador, como Marido, y mas Conjunta Persona de Agustina Vergara; Y de Jayme Molins, Maestro Escultor como á Marido, y mas Conjunta Persona de Josepha Maria Vergara, de la misma Ciudad de Valencia, y morador; Y para su Valoracion y Justiprecio de Nuestro Consentimiento y Voluntad hemos elegido, y nombrado en Peritos á Thomas Daroquí, Corredor Publico de la presente Ciudad por lo tocante á todo genero de Ropas, bienes Muebles y demas aparato de Cassa; Por lo tocante á herramientas y Madera á Juan Polo Oficial de Carpintero; Por lo perteneciente al estado de Pinturas, á Francisco Brú Maestro Pintor, y para el estado de escultura, Arquitectura y adornos á Francisco Esteve Maestro Escultor, y Arquitecto, todos Vezinos de la presente Ciudad de Valencia los quales hallandose presentes dixeron: Que en Virtud del nombramiento, aceptacion, y Juramento, que Voluntariamente, tenían prestado, en poder del Infraescrito Escriptor, en el que se afirmaron, y prometieron Cada Uno, en su Respective empleo, portarse bien, y fielmente segun su leal Saber y entender Cuyo Ynventario, y Justiprecio á la Letra es Como se Sigue:

*Muebles de la Sala*

1. Primeramente; En dicha Sala se hallan diez banquillos, Cubiertos de Aluda Colorada justipreciados por Diez Libras ... 10 L S
2. Otrosi; Por el friso y Moldura que se halla unido á la Paret Ocho Libras ... 8 L S
3. Otrosi; Por dos Retratos del Rey y Reyna Diez libras ... 10 L S
4. Otrosi; Por seis Lienzos de quatro Evangelistas, y dos Doctores, Seis Libras ... 6 L S
5. Otrosi; Por dos Lienzos de la Adoracion de los Reyes, y familia Sacra Con Marcos de Adorno Corlados, Seis libras ... 6 L S
6. Otrosi; Por un San Miguel, Copia de Vacaro, tres libras ... 3 L S
7. Otrosi; por un Lienzo de la Ynvocacion de nuestra Señora, Copia de Travesani, Cinco Libras ... 5 L S
8. Otrosi; por dos Lienzos, Uno de Santa Rita, y otro de San Antonio Abad, Dos Libras ... 2 L S
9. Otrosi; Por dos Ovalos, Con dos Cavasas de Rivalta, Dos Libras ... 2 L S
10. Otrosi; por Seis Ovalos de diferentes asuntos historiados, Quatro Libras ... 4 L S
11. Otrosi; Por Cinco Lienzitos, de diferentes asuntos, Como Son, Una Asumpsi-n de Nuestra Señora, Un Martirio de San Estevan, Una Nuestra Señora, Con Unos Angeles, Otra Asumpcion, y Una Cabesa de March, Quatro Libras ... 4 L S
12. Otrosi; Por una Lamina de Una Resurreccion, Una libra ... 1 L S
13. Otrosis; Por Un Lienso del Bautismo de San Agustin, tres Libras ... 3 L S
14. Otrosi; Por quatro Cartelas doradas, Con quatro Lumbreras Azules, tres Libras ... 3 L S

15. Otrosi; Por Una Ymagen de Nuestra Señora del Rosario, de Masoneria, sin encarnar, Doze libras ... 12 L S
  16. Otrosi; Por una Papelera de Nogal, quatro Libras ... 4 L S
  17. Orosi; Por Un Jesus, y Maria, Una Ymagen de Un Santo Christo de Masoneria, Una Virgen de Carton Una Lamina de Vidrio, de San Agustin, dos Cabezas de San Anastasio, y Madre Ynes, dos Libras ... 2 L S
  18. Otrosi; Por dos Cortinas de Yndiana de la Alcova, y una Puerta con Varillas de Yerro, y una gotera cinco Libras, y diez sueldos ... 5 L 10 S
  19. Otrosi; Por dos Cortinas blancas del balcon, con sus Varillas de Yerro, tres Libras ... 3 L S
  20. Otrosi; Por seis sillas de Vaqueta, tres Libras. 3 L S
  21. Otrosi; Por quatro Sillas grandes, y dos Pequeñas, á la Francesa Una Libra, y diez sueldos ... 1 L 10 S
  22. Otrosi; Por Un Licnso, de la Ynvocacion del Salvador, Dos Libras ... 2 L S
- Comedor, y Pasadiso*
23. Otrosi; Por siete fruteras, Una Libra y diez sueldos ... 1 L 10 S
  24. Otrosi; Por Veinte Sillas de diferentes tamaños Ussadas, Dos Libras ... 2 L S
  25. Otrosi; Por Una Urna de Madera con una Consepcion de Barro dada de blanco, dos Libras ... 2 L S
  26. Otrosi; Por tres Lienzos, de diferentes Ynvocaciones, ( y hechuras, Una Libra ... 1 L S
  27. Otrosi; Por una Mesa redonda para Comer, Una Libra, y quatro sueldos ... 1 L 4 S
- Quarto inmediato á la Alcova*
28. Otrosi; por una Arca grande, y otra pequeña, Una libra, y diez sueldos ... 1 L 10 S
  29. Otrosi; Por diferentes Laminicas Ordinarias y un Lienso de San Buenaventura, Una Libra ... 1 L S
  30. Otrosi; Por una Mesilla, Ochavada Colorada, Ocho Sueldos ... L 8 S
- Cosina*
31. Otrosi; Por todo genero de Vidriado, Cinco Libras ... 5 L S
  32. Otrosi; Por tres refriadores con sus barrales de cobre, Dos Libras ... 2 L S
  33. Otrosi; Por tres Chocولاتeras de Cobre, Dos Libras ... 2 L S
  34. Otrosi; Por una Conquita de Cobre, con su Paleta de bronce, Una libra, Ocho sueldos ... 1 L 8 S
  35. Otrosi; Por quatro Candeleros de bronce, dos Cucharas grandes, y un tres piez para la Mesa, Una Libra, y nueve sueldos ... 1 L 9 S
  36. Otrosi; Por un Posal de Cobre, con su Carrucha, y Cuerda, Una Libra, y doze sueldos. 1 L 12 S
  37. Otrosi; Por una Queringa de bronce, dos Velones, y media Dozena de Candelas de oja de lata, Quatro Libras, y seis sueldos ... 4 L 6 S
  38. Otrosi; Por quatro Sartenes y unas Parrillas, Una Libra ... 1 L S
- Quarto de mas adentro*
39. Otrosi; Una Artesa Serrada, con todas sus ahinas por dos Libras ... 2 L S
  40. Otrosi; Por un Almario de Pino, Una Libra, y Cinco sueldos ... 1 L 5 S
  41. Otrosi; Por un Guardarropa, Seis Libras ... 6 L S
  42. Otrosi; Por un Baul Viejo, Una Libra ... 1 L S
  43. Otrosi; Por una Arca de Pino Mediana, Catorse sueldos ... L 14 S
  44. Otrosi; Por una Mesa, de Pino, con su Caxon, dies sueldos ... L 10 S
  45. Otrosi; Por un Almario Pequeño, con unas Ymagenes Pequeñas de barro, Una Libra, y diez sueldos ... 1 L 10 S
  46. Otrosi; Por una Nuestra Señora de la Cueva Santa y, una Nuestra Señora de los Dolores de medio Cuerpo de Masoneria, Diez sueldos. L 10 S
- Obradores de Pintor, y Escultor*
47. Otrosi; Por una Papelera de Pino sin Concluhir, Seis Libras ... 6 L S
  48. Otrosi; Por dos Arcas Medianas, de Pino, Doze sueldos ... L 12 S
  49. Otrosi; Un Banco Mediano de Carpintero, Doze sueldos ... L 12 S
  50. Otrosi; Por una Prensa, Diez sueldos ... L 10 S
  51. Otrosi; Por una Mesa de Pino grande, con su Caxon, Doze sueldos ... L 12 S
  52. Otrosi; Por el Potro, y Cavallette, dos Libras. 2 L S



53.	Otrosi; Por todas las Sillas, de cntrambos Obradores, diez, y seis sueldos ...	L 16 S				
54.	Otrosi; Por una Mesa Vieja, con su Caxon, Seis sueldos ...	L 6 S				
55.	Otrosi; Por una Gotera, y Cortinas, Una Libra ...	1 L S				
56.	Otrosi; Por dos Peañas de Pino, obales, dos libras ...	2 L S				
57.	Otrosi; Por quatro Retratos, antiguos, Una libra, y Dos sueldos ...	1 L 2 S				
58.	Otrosi; Por diferentes Bastidores, Viejos, Una Libra ...	1 L S				
59.	Otrosi; Por diferentes Colores, diez Libras ...	10 L S				
<i>Entresuelo</i>						
60.	Otrosi; Por diferentes Lienos pequeños, Una Libra, y diez sueldos ...	1 L 10 S				
61.	Otrosi; Por dos Arquitas de Pino pequeñas, y una Mesa de Pino pequeñas, Quince sueldos.	L 15 S				
62.	Otrosi; Por dos Barreños de amasar, cinco sueldos ...	L 5 S				
63.	Otrosi; Por dos Zelasias del balcon, y Rodapie, Dos Libras ...	2 L S				
64.	Otrosi; Por dos Calderitas de Cobre, grande, y otra pequeña, cinco Libras, y diez sueldos.	5 L 10 S				
65.	Otrosi; Por una Mesa de Pino pequeña con su Caxon, doze sueldos ...	L 12 S				
66.	Otrosi; Por una tabla de Pino, fortificada en la Paret, con tres Caxones, Diez sueldos ...	L 10 S				
<i>Botiga para travaxar</i>						
67.	Otrosi; Por todo genero de herramientas que existen en la Botiga, y Obrador, Cinquenta Libras, y diez sueldos ...	50 L 10 S				
68.	Otrosi; Por todo genero de Madera que existe en dha Cassa, Ciento, diez, y Siete Libras, y Ocho sueldos ...	117 L 8 S				
69.	Orosi; De una Vela de Lienso para el Sol para la Puerta de la Calle, Doz Libras ...	2 L S				
70.	Otrosi; Por la Cola, y Clavos, que existen en dha Cassa, Cinco Libras, Diez, y Siete Sueldos ...	5 L 17 S				
71.	Otrosi; Por diferentes Modelos de Mano del Difuncto, Una Libra, y diez sueldos ...	1 L 10 S				
72.	Otrosi; Por Seis Colunas torneadas, Ocho Libras, y Diez sueldos ...	8 L 10 S				
<i>Ropa blanca, y de Color</i>						
73.	Otrosi; De un embuelto de Criatura, dos Libras, Ocho sueldos ...	2 L 8 S				
74.	Otrosi; De una Dozena, de Servilletas, y unos Manteles de Mesa, en piasas de Ylo, y Algodon, Cinco Libras, y Cinco sueldos ...	5 L 5 S				
75.	Otrosi; Por tres Manteles de Mesa nuevos, Dos Libras, y diez Sueldos ...	2 L 10 S				
76.	Otrosi; Por Siete Manteles de Mesa Ussados, Una Libra, y Doze Sueldos ...	1 L 12 S				
77.	Otrosi; Por tres Manteles del horno, Quince Sueldos ...	L 15 S				
78.	Otrosi; Por Doze servilletas nuevas de Ylo, y Algodon, Dos Libras ...	2 L S				
79.	Otrosi; Por Diez, y ocho Servilletas Ussadas, dos Libras, y Siete Sueldos ...	2 L 7 S				
80.	Orosi; Por dos Servilletas Alemandescas, Doze Sueldos ...	L 12 S				
81.	Otrosi; Por Siete juegos de Almoadas, Dos Libras, y diez Sueldos ...	2 L 10 S				
82.	Otrosi; Por una Savana de Lienso delgado, con un encaxe, en medio, Dos Libras, y Cinco Sueldos ...	2 L 5 S				
83.	Otrosi; Por dos toallas, de Lienso de Botiga, guarnesidas con encaxes, Una Libra, y diez Sueldos ...	1 L 10 S				
84.	Otrosi; Por una Cortina pintada para el balcon, tres Libras ...	3 L S				
85.	Otrosi; Por Cinco thoallas de manos, Una Libra ...	1 L S				
86.	Otrosi; Por Onze Libras de Ylo Crudo blanqueado, Dos Libras, y diez Sueldos ...	2 L 10 S				
87.	Otrosi; Por nueve Camisas del Difuncto, nueve Libras ...	9 L S				
88.	Otrosi; Por Quince Savanas de Lienzo Casero de buen Usso, Veinte Libras ...	20 L S				
89.	Otrosi; Por quatro Savanas nuevas, Dies Libras ...	10 L S				
90.	Otrosi; Por Cinco Armilletes del Difuncto, dies Sueldos ...	L 10 S				
91.	Otrosi; Por Cinco Calsonsillos del dho Difuncto, Quince Sueldos ...	L 15 S				
92.	Otrosi; Por Seis Colchones Poblados de Lana, diez, y Ocho Libras ...	18 L S				
93.	Otrosi; Por un Colchon pequeño, tambien poblado de lana, Una Libra ...	1 L S				
94.	Otrosi; Por dos Mantas Ussadas, Una Libra.	1 L S				
95.	Otrosi; Por Un Cubre Cama de Ylo, y, Algodon blanco guarnesido con franja, dos Libras, y diez Sueldos ...	2 L 10 S				
96.	Otrosi; Por un Cubrecama de Yndiana, Quince Sueldos ...	L 15 S				
97.	Otrosi; Por un Cubrecama, y ante Cama de tejido de Cassa, Dos Libras ...	2 L S				
98.	Otrosi; Por un tapete para la Mesa, Seis Sueldos ...	L 6 S				
99.	Otrosi; Por una Vara de Yndiana, nueve Sueldos ...	L 9 S				
100.	Otrosi; Por un Arbol de Camisa, diez Sueldos.	L 10 S				
101.	Otrosi; Por una Capa de Paño, tres Libras ...	3 L S				
102.	Otrosi; Por un Chameluco de Chamelote, dos Libras, y Dies Sueldos ...	2 L 10 S				
103.	Otrosi; Por una Bata de Yndiana, tres Libras.	3 L S				
104.	Otrosi; Por una Chupa, y Calson de Retina de la Misericordia, Una Libra, y diez Sueldos.	1 L 10 S				
105.	Otrosi; Por una Casaca, y Chupa de Paño Viejo, Una Libra, y quatro Sueldos ...	1 L 4 S				
106.	Otrosi; Por una Casaca, Chupa, y Calson de Verano Viejo, Una Libra ...	1 L S				
107.	Otrosi; Por un Espadin, Cinco Sueldos ...	L 5 S				
108.	Otrosi; Por Ocho bancos de Cama, Una Libra, y diez Sueldos ...	1 L 10 S				
109.	Otrosi; Por Onze Cucharas de Plata, y Cinco tenedores, Veinte, y dos Libras, nueve Sueldos, y Siete ...	22 L 9 S 7				
110.	Otrosi; Y Ultimamente por Una tassa de Plata, Dos Libras, Seis Sueldos y tres ...	2 L 6 S 3				
						501 L 16 S 10
<p>Aviendose ajustado las cuentas en el dia Veinte, y dos de Agosto de mil Setecientos Cinquenta, y tres, quedaron todas las deudas, que tenia el Difuncto pagadas, y se hallaron los Credios Siguientes, y dinero existente:</p>						
<i>Estado de las Obras</i>						
Las ha Cobrado el Difuncto						
<p>Primeramente; por el Retablo de la Virgen de Gracia del Convento de San Agustin, de la presene Ciudad de Valencia, se encuentra, que el Valor de lo trabaxado, Visto, y Reconosido por Peritos, (Como las demas Obras), son Doscientas Libras, las que se han Cobrado, y las Restantes Doscientas libras, que restan, hasta el Concierto, de Quatrocientas, son para Concluir la Obra de Cuenta, riesgo, y á beneficio, de Ygnacio Vergara.</p>						
<i>Retablo de Nuestra Señora de los Angeles para sei Hermita de la Villa de Nules</i>						
Las ha Cobrado el Difuncto						
<p>Otrosi; Quedo ajustado por Duscientas y Noveinta Libras, se encuentra, en el estado de faltar Obra, para su conclusion, que Vale Ciento, Veinte, y Seis Libras, y lo restante que son Ciento, Sesenta, y quatro Libras, para el Cumplimiento del Concierto, de las que hay Cobradas Noveinta, y Seis Libras, trese Sueldos, y quatro dineros, y quedan á favor del referido Difuncto, Sesenta, y Siete libras, Seis Sueldos y ocho ...</p>						
						67 L 6 S 8
<i>Retablo para la Capilla de Comunion de San Salvador de la Parroquial de Valencia</i>						
Las ha Cobrado el Difuncto						
<p>Otrosi; Quedo ajustado por Sesenta, y cinco Libras, se encuentra que falta para su Conclusion Valor de treinta, y tres Libras, hay Cobradas veinte y resta á favor del referido Difuncto, Dose Libras.</p>						
						12 L S
<i>El Organo de Santa Catharina Martir de la Ciudad de Valencia, y tarjon de estuco de encima la Puerta</i>						
Las ha Cobrado el Difuncto						
<p>Otrosi; Quedo ajustado por Quatrocientas Quarenta, y cinco Libras, faltan á trabaxar quatro Angeles para ensima los Carrelones de dicho Organo que Valen treinta, y dos Libras, hay Cobradas, trescientas Cinquenta, y Cinco Libras, y restan á favor del referido Difuncto, Cinquenta Ocho Libras ...</p>						
						58 L S
						639 L 3 S 6
<i>Creditos de Obra de Pintura á favor del Difuncto</i>						
<p>Otrosi; Quedo ajustada la Pintura del Cancel y Bastidores para el Monumento con sus adherentes de la Yglesia Parroquial de Santa Catharina Martir de Valencia, por la quantia de Ochenta Libras, y quedan á favor del expressado Difuncto las referidas Ochenta Libras ...</p>						
						80 L S

*En la Parroquial Yglesia de San Martin de Valencia*

Otrosi; Queda á favor del Difuncto Francisco Vergara el valor de los Carcañoles de la Capilla de San Mena, que son treinta Libras ... .. 30 L S

*En el Convento de Nuestra Señora del Remedio, extramuros de la Ciudad de Valencia*

Las ha Cobrado el Difuncto

Otrosi; Quedaron hechos, y ajustados, los Cuadros de la Capilla del Niño de la Guardia, como son el Principal, y remate, y el del Guion por el Valor de treinta, y dos Libras, y hay Cobradas Dies, y Seis Libras, y se restan deviendo á favor del referido Difuncto, dies y Seis Libras ... .. 16 L S  
765 L 3 S 6

*En la Capilla de Nuestra Señora de Gracia y Real Convento de San Agustín de Valencia*

Las ha Cobrado el Difuncto

Otrosi; faltan á Concluir Dos Quadros que estan bosquejados, y ajustados por Sesenta Libras, hay Cobradas por el referido Difuncto Veinte Libras, y las restantes Quarenta quedan para su Conclusion, á beneficio de Joseph Vergara.  
Otrosi; En dha Capilla, falta á hazer, un Ovalico de los de las Capillicas al fresco y está Cobrado por el referido Difuncto, y queda á favor del Artifice, dos Libras, y diez Sueldos, que es su Valor.  
Otrosi; Y Ultimamente, recahen como á bienes de esta herencia, Cien Libras Moneda Corriente que está deviendo el Muy Illustre Marques de dos Aguas, Conde de Albaterra de la presente Ciudad de Valencia Vezino ... .. 100 L S  
Otrosi; Assi mesmo recahen, como á bienes existentes en esta herencia, y en dinero efectivo, Seiscientas Setenta, y ocho libras, y tresse sueldos de Moneda Corriente ... .. 678 L 13 S  
1.543 L 16 S 6

Todas las referidas partidas justipreciadas deudas recayentes en esta herencia, y dinero existente, en la misma, que arriba se haze mencion, y acumulado todo á una Suma salvo error de Pluma, importan Mil Quinientas, Quarenta, y tres Libras, Diez, y Seis Sueldos, y Seis dineros, todo Moneda Corriente, Cuyo justiprecio hizieron, justo á Dios, y sus Conciencias, y segun su leal Saber, y entender, y baxo del Juramento, que Voluntariamente tienen prestado en poder del Infraescrito Esscrivano en el que de nuevo se afirmaron, y ratificaron; Y los referidos Agustina Ximeno, é hijo en los expresados nombres, dixeron haver Inventariado todos los bienes dinero existentes, y deudas recayentes en el Patrimonio del Difuncto Francisco Vergara, nuestro Marido, y Padre respectivo (quien de Dios goze).

Y que al presente no tienen noticia haya otros efectos que poderse Inventariar y que si por lo Venidero adquirieren otros algun s haran nuevo Ynventario de ellos, Y para que en todo tiempo Conste, y haya Memoria en lo Venidero, me requirieron á mi el Infraescrito Esscrivano les recibiese Escriptura Publica para los fines, y efectos, que mas, y mejor de Justicia sufragarles pueda, La qual fue authorizada por mi el Esscrivano de susso, en la referida Ciudad de Valencia á los dos dias del mes de Noviembre mil Setecientos Cinquenta, y tres años. Siendo presentes por testigos; el Dr. Dn. Joseph Insa, Abogado de los reales Consejos, y Juan Francisco Miró Emanuense de la misma Ciudad de Valencia Vecinos, y moradores; Y todos los arriba referidos, Corredor, Peritos, y Requirientes, (á quienes Yo el Infraescrito Esscrivano doy fé, Conosco) lo firmaron, á excepcion, de la dicha Agustina Ximeno, que dixo no saber, y á sus Ruegos lo firmo un testigo; De que doy fe.

Ygnacio Vergara  
Francisco Bru  
(Rúbrica)  
Juan Francisco Miró  
Juan Tomas Plo  
Francisco Esteve  
(Rúbrica)  
Thomas Daroqui  
(Rúbrica)  
Ante mi  
Juan Bautista Escutia  
(Rúbrica)

III

CONVENIO FIRMADO ENTRE IGNACIO Y JOSÉ VERGARA SOBRE LA PARTICIÓN DE TODOS LOS BIENES QUE RECAYERON EN LAS HERENCIAS DE SUS PADRES

1754, octubre 2. Valencia.  
ARV: Protocolo núm. 5.553, fols. 327 v.º a 333 v.º  
Notario: Juan Bautista Escutia.

Concordia: Ygnacio Vergara y Joseph Vergara =

Sean quantos esta Escriptura de Divicion, y amigable composition vieren, que por su tenor nosotros, Ygnacio Vergara escultor, de parte

una, y de la otra Joseph Vergara Pintor, hermanos de la presente Ciudad de Valencia, vezinos, y moradores; De nuestro buen grado, y cierta ciencia, y por tenor de la presente publica Carta, Declaramos: Que hemos convenido, y amistosamente concordado como á herederos del difunto Francisco Vergara, nuestro Padre, en la parte y porcion, que pertenecia á su legitima consorte Agustina Ximeno, nuestra Madre, tambien difunta en dar en especie de Dinero la mitad, del total de los bienes muebles, y Dinero que existia en la Muerte del dho Francisco, encargandonos nosotros los expresados herederos, el quedarse los muebles por aquel Justo valor, que fueron Justipreciados, por Peritos, como consta por el Ynventario, que authorizo el infrascrito Esscrivano en el dia, dos del mes de Noviembre, del año proxsimamente pasado, mil Setecientos cinquenta y tres; Cupole partido el total, siendo este, de mil quinientas quarenta, y tres libras, diez y seis sueldos y seis, que la mitad de dha cantidad, son Setecientas setenta, y una libras, diez, y ocho sueldos, y tres, y á mas queda mejorada, en el remanente del quinto, que importó, todo Ciento cinquenta y quatro libras, siete sueldos, y diez, poseheydole de vida, y despues de sus dias, á mi dho Joseph Vergara, segun consta por el testamento, del dho Francisco Vergara, authorizado por el infrascrito Esscrivano en el dia diez y seis del mes de Agosto, del año pasado, mil Setecientos cinquenta y uno, y separando del quinto para el bien de su Alma, quarenta libras, segun consta en dho testamento, quedó lo restante, que son, Ciento, y catorze libras, siete sueldos, y diez, las que poseyó de vida, y habiendo Muerto la dha Agustina Ximeno, nuestra Madre, testo de toda la cantidad, arriba expresada, á mas se agrego la ropa de su usso, Cama, y otros muebles, los que Justipreciados importaron Setenta y seis libras, y seis sueldos, pasando aquel quinto á su hijo, que su difunto Marido la dexo de vida, y habiendo hecho, los dhos un mesmo testamento, por el dho, esscrivano como es dexandose el quinto, de cada uno de por sí, que le poseyese de vida, y despues de sus dias, passase á mi dho Joseph Vergara su hijo, y fallecidos los dos expresados, queda á favor de mi el dho Joseph Vergara, los dos referidos quintos, que son el de mi Padre, ciento cinquenta y quatro libras, siete sueldos, y diez, y el de mi Madre, que son, Ciento Sesenta y nueve libras, ocho sueldos, y diez, y de los dos dichos quintos, como ya se expresa, en el de Francisco Vergara, se deba pagar el bien de Alma, de la referida Agustina Ximeno mi Madre, que es la misma cantidad, que mi Padre, que son quarenta libras, quedando á mi favor, Ciento, veinte y nueve libras, diez y siete sueldos, y diez; Enquentrase tambien en los testamentos expresados, quedar mejorado, con el tercio de cada uno de por sí, yo dho Ygnacio Vergara, Cuya cantidad por Francisco Vergara, mi Padre son, Doscientas, y cinco libras, diez y seis sueldos, y nueve, y por la expresada Agustina Ximeno, mi Madre, son Doscientas veinte, y cinco libras, diez y ocho sueldos, y cinco dineros; y quedando del total de los bienes, de Francisco Vergara, sacado el quinto y tercio, quedo la quantia de quatrocientas diez y seis libras, treze sueldos, y seis, la que se repartio, en los tres herederos, que lo somos nosotros los arriba dhos Ygnacio, y Joseph Vergara; Y Maria Anna Vergara, y Cupo á cada uno la quantia de Ciento treinta y cinco libras, diez y siete sueldos, y diez, y repartidos en tres partes como en la antecedente, lo restante de los bienes, de Agustina Ximeno, sacado quinto, y tercio, queda á favor de cada uno de los tres herederos Ciento cinquenta libras, doze sueldos, y quatro; y Habiendo llegado el Casso de hazer Division, y Particion, como á herderos que somos, de nuestros difuntos Padres, en compania de la difunta, nuestra hermana nos conformamos en la misma y de antesedente, de quedarnos los bienes muebles, nosotros dhos otorgantes, y darle, y señalar á la parte de la referida nuestra difunta hermana, lo que le cupo en dinero fisico, que por parte del Padre, son Ciento treinta, y cinco libras, diez y siete sueldos, y diez; Y por la Madre, Ciento, y cinquenta libras, doze sueldos, y quatro; Y habiendo fallecido, la dha Mariana Vergara, testó de las dos referidas cantidades, agregando la ropa de su usso, y dinero que se le encontro, que importo Ciento, y siete libras, y tresse sueldos; Siendo su testamento, que tambien le authorizo el infrascrito esscrivano, en el dia quinze del mes de Junio, proxsimamente pasado de este presente año, mil Setecientos, cinquenta, y quatro, del tenor siguiente: quarenta libras, para el bien de su Alma, un legado de Diez libras, á Blasa Xixon de estado Doncella, vezina de Valencia su Criada, parte de la ropa de su usso, y algunas Alaxas á Josepha Maria Vergara, y Agustina Vergara sus hermanas, y á las hijas de estas, y sobrinos de dha difunta, y de aquel total, que quedo por convenio, de nosotros dhos otorgantes, se Dividio en dos partes, y se dispuso, que fuese la una, para bien de su Alma, incluyendo las quarenta libras, y la otra mitad, entre los quatro hermanos, como son nosotros los dichos Ygnacio Vergara, Joseph Vergara, Josepha Maria Vergara, legitima muger de Jayme Molins, escultor, y Agustina Vergara, también legitima muger, de Francisco Lores, Dorador, todos vezinos de la presente Ciudad de Valencia; Y bien enterados nosotros los dichos otorgantes de todos los hechos arriba contenidos, y expresados, yo el referido Ygnacio, en primer lugar, de contentimiento de ambas partes me adjudico, en parte de todos los bienes muebles, recayentes en dhas tres herencias, los siguientes:

Primeramente; una Ymagen de Nuestra Señora del Rosario, de Masoneria, sin encarnar, Justipreciada por doze libras; ... .. 12 L S  
Otrosi; una Papelera de pino sin concluir por por seis libras; ... .. 6 L S  
Otrosi; Dos Arcas medianas de pino, por tres libras; ... .. 3 L S  
Otrosi; Un Banco mediano de Carpintero, por una libra, y quatro sueldos; ... .. 1 L S  
Otrosi; el Potro, y Cavallette, por diez sueldos; ... .. L 10 S

Otrosi; una Prensa por dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; una Mesa de pino grande con su Caxon, doze sueldos; ... ..	L 12	S
Otrosi; Dos peñas de pino, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; una tabla de pino fortificada en la pared con tres Caxones, por diez sueldos; ... ..	L 10	S
Otrosi; Por todo genero de herramientas, que existen en la Botiga, y obrador, cienienta libras y diez sueldos; ... ..	50 L	10 S
Otrosi; Por todo genero de madera que existe en la Cassa de nuestra propia morada, la cantidad de ciento, diez y siete libras, y ocho sueldos; ...	117 L	8 S
Otrosi; Por una Vela para la puerta de la Calle, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por la Cola, y clavos, que existen en dicha Cassa, cinco libras, diez y siete sueldos; ...	5 L	17 S
Otrosi; Por seis Columnas torneadas, ocho libras, y diez sueldos; ... ..	8 L	10 S
Otrosi; Por dos Mantas ussadas, una libra; ...	1 L	S
Otrosi; una Vata de Yndiana, nueve sueldos; ...	L	9 S
Otrosi; Por una Vata de Yndiana, tres libras; ...	3 L	S

Todas las referidas partidas, acumuladas á una suma, importan Doscientas diez y seis libras, y diez sueldos ... .. 216 L 10 S

Assi mesmo yo dho Joseph, en segundo lugar, presedido, el mismo concientamiento por ambas las partes, y igualmente me adjudico, en parte de todos, los bienes muebles recayentes, en las mismas tres herencias, los siguientes:

Primeramente; Dos Retratos de Rey, y Reyna por Diez libras; ... ..	10 L	S
Otrosi; Un San Miguel copia de Vacaro, tres tres libras; ... ..	3 L	S
Otrosi; Una Nuestra Señora, copia de Travesani, cinco libras; ... ..	5 L	S
Otrosi; Una mesa vieja con un Caxon, seis sueldos; ... ..	L	6 S
Otrosi; Una Gotera, y Cortinas; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por quatro Retratos antiguos, una libra; ...	1 L	S
Otrosi; Por diferentes Bastidores viejos, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por diferentes Colores, diez libras; ...	10 L	S
Otrosi; Dos Arquitas de Pino, pequeñas, y una mesa de pino, por quinze sueldos; ... ..	L	15 S

Todas las referidas partidas acumuladas á una suma importan, treinta, y dos libras, y tres sueldos; 32 L 3 S

Y siendo assi, que á excepcion de los arriba anotados, y adjudicados á cada uno de nosotros respectivo, quedan otros distintos bienes muebles, propios de nosotros dhos otorgantes, segun resulta del precalendariado Inventario, los quales quedan en nuestro poder para repartir por mitad, con aquella prudencia, y hermandad segun lo hemos hecho en todo lo demas, y si por el tiempo llegasse el Casso, de haver de hazer particion de bienes muebles, tengamos cada uno de por si, derecho ajustandose á lo Justipreciado, y si se encontrasen desmerecidos, sean Justipreciados, y tomados segun se encontrasen por haver desmerecido, en el exercicio, y usso de entrambos otorgantes, y son los que se siguen:

Muebles de mitad entre los dos hermanos:		
Primeramente; por Diez Banquillos, diez libras; ...	10 L	S
Otrosi; Por el friso, y Moldura, ocho libras; ...	8 L	S
Otrosi; Seis Lienzos de los quatro Evangelistas, y dos Dotores, seis libras; ... ..	6 L	S
Otrosi; Dos lienzos de la Adoracion de los Reyes, y familia Sagrada, con Marcos de adorno cortados, por seis libras; ... ..	6 L	S
Otrosi; Dos Lienzos, una de Santa Rita, y otro de San Antonio Abad, por dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Dos ovalos con dos Cabezas de Ribalta, por dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Seis Ovalos de diferentes asuntos istoriados, por quatro libras; ... ..	4 L	S
Otrosi; Cinco Liensesitos, como son una asumpcion de Nuestra Señora, un Martirio de San Estevan, una Nuestra Señora, con unos Angeles, otra Asumpsion, y una Cabeza, de March, por quatro libras; ... ..	4 L	S
Otrosi; Una lamina de una Resurreccion, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Un Lienzo del Bautismo de San Agustin, por tres libras; ... ..	3 L	S
Otrosi; Quatro Cartelas doradas, con quatro Lumbreras azules, por tres libras; ... ..	3 L	S
Otrosi; Una Papelera de Nogal, quatro libras; ...	4 L	S
Otrosi; Un Jesus, y Maria, una Ymagen de un Santo Christo, de Masoneria, una Virgen de Carton, una laminita de Vidrio, de San Agustin, dos Cabezas, una de San Anastasio, y otra de la Venerable Madre Ynes, todo por dos libras; ... ..	2 L	S

Otrosi; Por las Cortinas de Yndiana de la Alcová, de una Puerta con Barillas de Yerro, y una Gotera, cinco libras, y diez sueldos; ... ..	5 L	10 S
Otrosi; Dos Cortinas blancas del Balcon, con sus Barillas de Yerro, por tres libras; ... ..	3 L	S
Otrosi; Seis Sillas de Baqueta, tres libras; ... ..	3 L	S
Otrosi; Quatro Sillas grandes, y dos pequeñas, á la francesa, una libra, y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por un Lienzo, con la Ynvocacion del Salvador, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por siete fruterías, una libra, y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por veinte Sillas, de diferentes hechuras, usadas, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por una urna de Madera, con una conspeccion de Barro dada de blanco, dos libras; ...	2 L	S
Otrosi; Por tres lienzos, que se hallan en el pasadizo de dha Cassa, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por una Mesa redonda para comer, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por dos Arcas, la una grande y la otra pequeña, por una libra y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por diferentes laminitas ordinarias, y un lienzo de San Buena Ventura, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por una Mesilla ochavada colorada, ocho sueldos; ... ..	L	8 S
Otrosi; Por todo genero de vidriado, blanco, y negro, cinco libras; ... ..	5 L	S
Otrosi; De tres Resfriadores, con sus Barrales de cobre, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por tres Chocolateras de cobre, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por una Conquilla de Cobre para el fuego, y su paleta de Bronse, una libra, ocho sueldos.	1 L	S
Otrosi; Por quatro Candeleros, de bronse, dos Cucharas, grandes, y un trespez para la Messa, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por un posal de Cobre, con su Carrucha y querdá, una libra, y doce sueldos; ... ..	1 L	12 S
Otrosi; Por una Geringa, de Bronse, dos Velones, y media dozena de Candiles, de oja de lata, todo, quatro libras; ... ..	4 L	S
Otrosi; Por quatro Sartenes, y unas Parrillas, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Una Artesa Serrada, con todas sus haynas, por dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por un Almario de pino, una libra y cinco sueldos; ... ..	1 L	5 S
Otrosi; Por un guardarropa, seis libras; ... ..	6 L	S
Otrosi; Por un Baul viejo, una libra; ... ..	1 L	S
Otrosi; Por una Arca de pino mediana, catorze sueldos; ... ..	L	14 S
Otrosi; Por una Mesa de pino con su Caxon, diez sueldos; ... ..	L	10 S
Otrosi; Por un Almario, eó Alazena pequeño, en unas Ymagenes pequeñas dentro de Barro, una libra, y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por una Nuestra Señora de la Cueva Santa, y una Nuestra Señora de los Dolores de medio Cuerpo de Masoneria, diez sueldos; ... ..	L	10 S
Otrosi; Por las Sillas de entrambos obradores, diez y seis sueldos; ... ..	L	16 S
Otrosi; Por diferentes lienzos, pequeños, una libra, y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por dos Barreños grandes para amasar, cinco sueldos; ... ..	L	5 S
Otrosi; Por las Zelasias del Balcon, y Rueda piez, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por una Caldera grande de Cobre, quatro libras; ... ..	4 L	S
Otrosi; Por una Caldera de Cobre pequeña, una libra, y diez sueldos; ... ..	1 L	10 S
Otrosi; Por un Bufete de pino, pequeño con un Caxon, doze sueldos; ... ..	L	12 S
Otrosi; Por diferentes Modelos de la mano de nuestro difunto Padre, una libra, y diez sueldos;	1 L	10 S
Otrosi; Por un embuelto de niños, dos libras, y ocho sueldos; ... ..	2 L	8 S
Otrosi; Por una Dozena de Cervilletas, y unos Manteles de Mesa en pieza, cinco libras, y cinco sueldos; ... ..	5 L	5 S
Otrosi; Por tres Manteles de Mesa nuevos, dos libras, y diez sueldos; ... ..	2 L	10 S
Otrosi; Por siete Manteles de Mesa usados, una libra, y doze sueldos; ... ..	1 L	12 S
Otrosi; Por tres Manteles para la Messa, quinze sueldos; ... ..	L	15 S
Otrosi; Por una dozena de Cervilletas nuevas, dos libras; ... ..	2 L	S
Otrosi; Por diez y ocho Cervilletas ussadas, dos Libras, y diez sueldos; ... ..	2 L	10 S

Otrosi; Por dos Cervilletas Alamandezcas, dose sueldos; ...	L 12 S
Otrosi; Por siete Juegos de Almoadas, dos libras, y diez sueldos; ...	2 L 10 S
Otrosi; Por una Savana de Lienzo delgado, con encaxe en medio, dos libras, y cinco sueldos; ...	2 L 5 S
Otrosi; Por dos toallas de Lienzo de Botiga guarnesidas con encaxes, una libra, y diez sueldos; ...	1 L 10 S
Otrosi; Una Cortina pintada para el Balcon por tres libras; ...	3 L S
Otrosi; Por cinco toallas de manos, una libra; ...	1 L S
Otrosi; Por onze libras de Ylo Crudo blanqueado, dos libras y diez sueldos; ...	2 L 10 S
Otrosi; Por nueve Camisas de hombre; nueve libras; ...	9 L S
Otrosi; Por quinze Savanas de lienzo Casero de buen usso, veinte libras; ...	20 L S
Otrosi; Por quatro Savanas nuevas de lienzo cazero, diez libras; ...	10 L S
Otrosi; Por cinco Armilletes de hombre, tres libras, y diez sueldos; ...	3 L 10 S
Otrosi; Por cinco calsonillos de Lienzo casero, quinze sueldos; ...	L 15 S
Otrosi; Por seis Colchones poblados de lana, usados, diez y ocho libras; ...	18 L S
Otrosi; Por un Colchon pequeno, una libra; ...	1 L S
Otrosi; Por un Cubre Cama de Ylo, y Algodon blanco, guarnesido con franxa, dos libras, y diez sueldos; ...	2 L 10 S
Otrosi; Por un Cubre cama de Yndiana, quinze sueldos; ...	L 15 S
Otrosi; Por un Cubre cama, y delante cama de texido de Cassa, dos libras; ...	2 L S
Otrosi; Por un tapete para la Mesa, seis sueldos; ...	L 6 S
Otrosi; Por un Arbol de Camisa, diez sueldos; ...	L 10 S
Otrosi; Por una Capa de paño, tres libras; ...	3 L S
Otrosi; Por un Chamarluco de Chamellote, dos libras, y diez sueldos; ...	2 L 10 S
Otrosi; Por una Chupa, y Calsones de Ratina de la Misericordia, una Libra y diez sueldos; ...	1 L 10 S
Otrosi; Por una Casaca, y Chupa de paño viejo, una libra, y quatro sueldos; ...	1 L 4 S

Otrosi; Por una Casaca, Chupa, y Calsones de verano viejo por una libra; ...	1 L S
Otrosi; Por un espadin, cinco sueldos; ...	L 5 S
Otrosi; Por ocho Bancos de Cama, una libra, y diez sueldos ...	1 L 10 S
Otrosi; Por onze cucharas, y cinco tenedores, veinte y dos libras, nueve sueldos, y siete; ...	22 L 9 S 7
Otrosi; Y ultimamente: por una tasa de plata, dos libras, seis sueldos, y tres; ...	2 L 6 S 3
<hr/>	
	258 L 7 S 10

Y los dos juntos y cada uno de por si, por lo que a cada toca respectivamente cumplir assi lo prometemos; llanamente, y sin pleyto alguno, con las costas de la cobranza, cuya execusion diferimos, en solo el Juramento, de quien fuere parte, y esta Escritura, y nos relevamos de otra prueba, aunque por derecho se requiera; Para lo qual assi cumplir obligamos nuestras personas, y bienes, muebles, y rahizes, havidos, y por haver, y damos poder, á los Juezes, y Justicias de su Magestad y en especial á los de esta dha Ciudad de Valencia, á cuya Jurisdiccion nos sometemos, e á nuestros bienes, y renunciarnos nuestro fuero, Jurisdiccion, y domicilio, y otro que de nuevo ganaremos, y la ley si convenerit de Jurisdiccion, omnium Judicum, y la ultima pragmatica de las sumisiones, y queremos ser apremiados, por todo rigor de derecho, y via executiva, como por setencia difinitiva, dada y pronunciada por Juez competente por nosotros pedida, contentada, y pasada en authoridad de cosa Juzgada; En cuyo testimonio, otorgamos la presente en dha Ciudad de Valencia, á los dos dias del mes de octubre, mil Setecientos, cinquenta y quatro años = Siendo presentes por testigos, Agustin Sanchis, y Manuel Domenech oficiales, Escultores vezinos de Valencia; Y los otorgantes (a quienes yo el infrascrito Esscrivano doy feé Conozco) lo firmaron; De que doy feé. =

Ygnacio Vergara

Joseph Vergara  
(Rúbrica)

Ante mi:

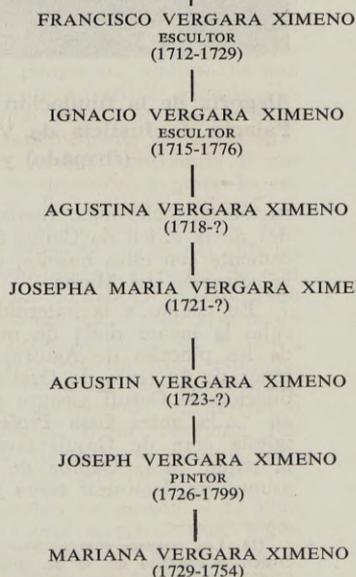
Juan Bautista Escutia  
(Rúbrica)

Puesto en el margen izquierdo, al inicio del Documento: "Esta pagada; Doy feé."

## CROQUIS GENEALOGICO DE LA FAMILIA DE FRANCISCO VERGARA EL MAYOR (1681-1753) \*

FRANCISCO VERGARA  
ESCUULTOR  
(1681-1753)

AGUSTINA XIMENO  
(?-1754)



JOSEPHA MARIA VIDAL  
(?-1761)

FRANCISCO LORES  
DORADOR

JAIME MOLINS  
ESCUULTOR  
(?-1781)

JOSEPHA MARIA BALLESTER

\* Para la realización de este croquis genealógico se ha tenido en cuenta la información que revelan los documentos utilizados en el present trabajo, así como también algunos datos extraídos del artículo titulado "La familia Vergara", publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, núm. 2, julio-diciembre 1917, págs. 146-152.

# SOBRE AGUSTIN GASULL, JOSE VERGARA, Y UNA TRAZA DE LA ANTIGUA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE VALENCIA

Entre los cuadros anónimos que el Museo Provincial de Valencia tiene depositados en la Audiencia Territorial de esta misma ciudad, hay dos grandes lienzos parejos (3'30×2'65 m.) (1), uno de ellos firmado por Agustín Gasull, que, según todos los indicios, han sido objeto de una considerable reestructuración iconográfica en su mitad inferior, hecho que se deduce al advertir en ambos la intervención de dos caligrafías distintas realizadas por diferente mano.

A la vista de los cuadros en su actual estado, es decir, conjugando la parte de pintura primitiva con la ulterior intervención, se observa que la iconografía de ambos lienzos gira en torno a la *Fundación de la Orden de Carlos III*. Como es sabido, dicha orden fue creada por Carlos III en acción de gracias por el nacimiento del infante Carlos Clemente, hijo del príncipe de Asturias, quien se había casado con una hija del Duque de Parma y de cuyo matrimonio no había obtenido sucesor hasta entonces. A raíz de ello, el rey dio al decreto de fundación de la Orden la misma fecha que la del natalicio, esto es, 19 de septiembre de 1771, titulándola el monarca con su propio nombre y declarándose de ella jefe y gran maestro, con el derecho inherente de nombrar caballeros. La orden fue puesta bajo la tutela de Inmaculada Concepción de María, asignándole los colores azul y blanco de la Purísima.

Con relación a lo dicho, en uno de los cuadros que traemos a colación se representa en el centro al rey Carlos III, con manto, señalando con una mano la banda azul y blanca que ciñe su pecho con el emblema inmaculadista de la orden; detrás del monarca aparecen de pie dos personajes, de los cuales uno, más destacado, ostenta la banda y la cruz de la orden; en la mitad superior se representa entre mimbos una Inmaculada de tipo joanesco coronada por la Trinidad, y dos ángeles junto al borde izquierdo, uno sujetando una partitura y otro haciendo música con un violoncelo. Hay que hacer notar que las figuras celestiales (Trinidad, Virgen y ángeles) obedecen a un estilo pictórico más primitivo, mientras que las terrenales (Carlos III y los dos personajes del fondo) son fruto de una intervención más moderna llevada a cabo por distinto pintor.

En el otro cuadro, figura en el centro el infante Carlos Clemente, vestido de azul y blanco, sostenido en brazos de su madre en el momento de ser presentado ante un altar presidido por una Inmaculada Concepción literalmente tomada de la de Joan de Joanes; dos ángeles mancebos sobrevuelan la escena portando respectivamente un incensario y un dibujo con la planta de una iglesia; debajo, y a la izquierda, dos figuras femeninas, una con toca, abanico y rosario, y la otra con la cabeza descubierta; una balaustrada cierra la composición por detrás. También en este caso hay que señalar que las figuras celestiales (ángeles y Virgen) que ocupan la mitad superior del lienzo pertenecen a una factura completamente distinta y más primitiva que las terrenales (madre, hijo y damas acompañantes). En el ángulo inferior derecho aparece la firma "Agustín Gazull, P. añ...".

No cabe la menor duda de que estos cuadros originalmente fueron pintados para la capilla de la Purísima de la antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, pues entre la relación de cuadros incautados tras la desamorti-



**Alegoría de la fundación de la Orden de Carlos III. Palacio de Justicia de Valencia, por Agustín Gazull (firmado) y José Vergara**

zación en dicho lugar fueron reseñados "dos cuadros grandes de la orden de Carlos 3.º" (2), identificables inequívocamente con estos mismos, que pasaron a formar parte de la colección del Museo.

En cuanto a la paternidad de estas pinturas, tampoco cabe la menor duda de que obedecen a la combinación de los pinceles de Agustín Gasull y de José Vergara, a tenor de un texto de Orellana que, refiriéndose a la producción de Gasull asegura que hubo varias pinturas suyas en "...la antes Casa Profesa de la Compañía, en cuya iglesia eran de Gasull también los cuadros laterales en la pared de la Capilla de la Purísima Concepción, cuyo asunto era demostrar cómo Joanes pintó la prodigiosa Ima-

(1) Los cuadros fueron depositados en la Audiencia Territorial por Orden Ministerial de 30 de abril de 1954.

(2) Manuscrito cuyo título reza: "Resumen de las pinturas, esculturas y grabados que han ingresado en el Museo provisional hasta esta fecha de los conventos suprimidos que se expresan en los inventarios cuya copia acompaña" (fechado en Valencia, 22 de febrero de 1838). Archivo del Museo Provincial.

gen de la Concepción (...) Pero en lo moderno, dexando parte de la pintura que había de Gasull se mudó y varió de mano de Joseph Vergara, pintando allí al rey Carlos III con ademán y postura de adorar a la Virgen" (3).

Si el pintor José Vergara (1726-1799) es suficientemente conocido por la gran cantidad de obras, en lienzo y al fresco, que de él se conservan, no ocurre lo mismo con Gasull, pintor valenciano del último tercio del siglo XVII (4), motivo por el cual los cuadros que acabamos de identificar redoblan su interés, ya que constituyen por el momento el único testimonio disponible para poder formar idea de su quehacer.

La primitiva composición de Gasull, cuyo asunto, según se ha indicado, "era demostrar cómo Joanes pintó la prodigiosa imagen de la Concepción", sólo sería posible conocerla en su integridad a través de un análisis radiográfico de ambos cuadros que revelaría el tratamiento que Gasull diera a la tradicional leyenda referida por historiadores diversos (5) sobre la aparición de la Virgen al jesuita Martín Alberro, confesor de Juan de Juanes, que dictó a este pintor la forma en que tenía que representar a la Virgen María. Uno de estos historiadores es Palomino, prácticamente contemporáneo de Gasull, cuya narración se expresa en los siguientes términos: "Sobre todas las obras, que hizo nuestro Juánez, la que más dignamente puede hacer immortalizar su nombre es la imagen Purísima de la Concepción, que hoy se venera en singular capilla (y verdaderamente singular) en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en la ínclita ciudad de Valencia, con el título de la Purísima; la cual ejecutó por relación y revelación del venerable siervo de Dios el Padre Martín Alberro de la dicha Religión: a quien esta Soberana Señora le dijo un día... que la hiciese pintar en lar forma que la veía; que fue con su túnica blanca, y manto azul, la luna a sus pies, y arriba el Padre Eterno, y su Hijo Santísimo en acción de coronarla, y encima de la corona el Espíritu Santo en forma de paloma. Obedeció el siervo de Dios; y para su ejecución llamó a Juánez (que además de ser eminente en la facultad de la Pintura, era su hijo de confesión, y varón de muy acreditada virtud). Hizole la relación el siervo de Dios; mediante la cual formó nuestro Juánez un diseño, o borrón del asunto: el cual visto por dicho padre, no le agradó, porque no conformaba con lo que había visto; y después de advertirle algunas circunstancias, le dijo, se preparase con la oración, y otras cristianas diligencias, para lograr, mediante la divina gracia, el desempeño de esta obra: a que contribuiría él por su parte; y otras personas de su devoción, a quien lo encomendaría. Procediendo, pues, las referidas diligencias, puso Juánez en ejecución su pintura, con infalibles pre-nuncios de acierto, desde las primeras líneas del dibujo; y jamás puso el pincel, especialmente en el rostro de esta sagrada imagen, que no hubiese confesado y comulgado aquel día; y aun le sucedió muchas veces estarla mirando algunas horas, sin atreverse a poner el pincel en la tabla, por no sentir en lo interior de su espíritu aquel estímulo, que necesitaba para emprenderlo; hasta que corroborado con el auxilio de la oración, se encendió en fervoroso aliento; y de esta suerte prosiguió, hasta concluirlo, tan a satisfacción de dicho padre Alberro, que aseguró estar puntualmente semejante al original, que había visto" (6).

Tal vez Gasull tuviera también en cuenta a la hora de pintar sus cuadros una "pintura antigua" que, según Orellana, poseyó el pintor José Espinós "en la que se manifiesta arrodillado el P. Alberro, en el acto de acercarse la Virgen junto a un naranjo, y allí el capazo de la vasura, pala y escoba, con que acostumbraba por humildad barrer dicho Padre, y en cuya coniuntura fue la aparición" (7).

Abundando sobre esta leyenda, añadamos que tuvo que ser muy popular, ya que una lápida colocada debajo de uno de estos cuadros de Gasull, en el lado de la epístola de la mencionada Capilla de la Concepción, aclaraba la justificación iconográfica de estas pinturas narrando en forma sucinta la referida leyenda (8).

Los motivos por los que se alteraron las primitivas composiciones de Gasull son fácilmente deducibles haciendo un repaso de fechas y hechos. En primer lugar consignemos que los Jesuitas fueron expulsados de España por Carlos III en 1767, y el edificio de esta Casa Profesa comenzó a tener diversos usos como Gobierno Civil, Diputación Provincial, oficina de telégrafos y cuartel (9), pero nunca habrá que olvidar que parte del edificio de la Casa Profesa recaía a la antigua plaza de Burgueríns, donde se levantaba el palacio de la familia Carroz (10). Curiosamente en 1792 don Cristóbal Francisco de Valda y Carroz Andía y Carroz, Marqués de Valparaíso y Teniente General de los Reales Ejércitos, recibió la encomienda de la Gran Cruz de la orden de Carlos III, y la misma encomienda recibió dos años más tarde don José de Valda y Maldonado Carroz y Bohil, Marqués de Albudeite y Conde de Montealegre, Capitán de la Compañía Española de Guardias de Corps (11). Es fácil que para conmemorar este

(3) Orellana, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, página 345. También, al biografiar a Joanes, vuelve a aludir Orellana a estos cuadros (*ob. cit.*, pág. 68).

(4) La personalidad de Agustín Gasull, nos es prácticamente desconocida hasta la fecha. La desaparición de su obra y la carencia de noticias documentales venían impidiendo calibrar su arte, teniendo que contentar con las vagas anotaciones de Orellana (*ob. cit.*, págs. 67-68) que al ocuparse de su persona asevera que "se tiene como indubitante que fue natural de la misma ciudad de Valencia". Pero Orellana escamotea los datos más elementales para reconstruir la peregrina vital del artista, salvo la indicación de que "marchó a Italia con el designio de adelantarse más en su profesión de la Pintura y en Roma (según noticias) estuvo con Carlos Marati". Añade luego que el fallecimiento de Gasull tuvo lugar en Valencia a principios del siglo XVIII.

Teniendo en cuenta la atracción, no suficientemente destacada por los historiadores, que los artistas valencianos del último tercio del siglo XVII sintieron por viajar a Italia (recuérdese el caso de Vicente Giner, o el de Vicente Vitoria, e incluso probablemente Vicente Salvador Gómez) nada debe sorprender la estancia de Gasull en la vecina península, y en cuanto a la indicación de que en Roma "estubo con Carlos Marati" no supone necesariamente tanto un discípulo directo como una admiración o trato fortuito con el más afamado pintor de la Ciudad Eterna en esos años.

El resto de la información de Orellana se limita a hacer una relación de trabajos de Gasull llevados a cabo al regreso de su supuesta estancia en Roma, y repartidos en diversos lugares de Valencia como la parroquia de San Juan del Mercado, Casa Profesa, conventos de San Agustín, San Juan de la Ribera, San Felipe Apóstol, La Corona y monasterio de Zaydía, además de un cuadro que con la firma "Agustín Gasull" poseyó don Benito Mercader, regidor de Valencia, firma que parece indicar una deliberada italianización del propio apellido del artista. Todos estos cuadros son inencontrables de momento, salvo los dos objeto del presente trabajo.

(5) Entre otros, cf.: EUSEBIO NIEREMBERG, *Varones ilustres de la Compañía* (1664), vol. II, pág. 557, y también Francisco Ortí, *Memoorias históricas de la Universidad de Valencia*, Madrid, 1730, pág. 236.

(6) PALOMINO, *Museo pictórico y Escala óptica...*, Ed. de Aguilar, Madrid, 1947, págs. 810-811.

(7) Citada por ORELLANA, *ob. cit.*, págs. 68-69.

(8) Atestado por el propio Orellana (*ibidem*).

(9) CRUILLES, *Guía urbana de Valencia*, Valencia, 1876, vol. I, pág. 206; LLORENTE, *Valencia*, Barcelona, 1897, vol. I, pág. 861.

(10) BOIX, *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, 1862, vol. I, pág. 138.

(11) Los primeros valencianos nombrados Caballeros de la orden fueron por orden cronológico.

— 1773: Francisco Alcedo.  
— 1779: Antonio Osorno Herrera y Amorós Renier y Chafrión.  
— 1781: José Vicente Ramón y de Cascajares Durán y Herla.  
— 1784: Ramón de Casasús y Navia Osorio Judisi de Acharte.  
— 1785: Jaquín Norberto Dávila y Cotes Dávila y Muntalvo.  
— 1785: Francisco Antonio del Castillo y Carroz Fenollet.  
— 1790: Joaquín Cubells y Lozano Ferrero y Lara Fernández.  
— 1790: Juan José de Aleson y Bueno Romero y Alapont.  
— 1791: Pedro Alborno y Cebrián Tapiés y Cebrián.

acontecimiento la familia Carroz encargara a José Vergara († 1799) el trabajo de modificar los cuadros de Gasull suprimiendo las figuras del Padre Alberro y del pintor Joan de Joanes para colocar en su lugar a los personajes regios fundadores de la Orden de Carlos III en primer término, acompañados de otras figuras que no deben ser sino retratos de alguno de los Carroz condecorados, toda vez que se aprovechaba la temática inmaculadista de la parte superior de los cuadros que al fin y al cabo se avenía perfectamente al patronazgo de la Orden.

Antes de concluir, sólo resta llamar la atención sobre un detalle de estas pinturas que no debe pasar inadvertido a los estudiosos de la arquitectura valenciana. Nos referimos a la traza, con la planta de una iglesia, que muestra uno de los ángeles que sobrevuelan el cuadro reconvertido en la presentación del infante Carlos Clemente a la Virgen, ya que se trata de una traza de un templo de tres naves, la central más ancha dividida en tramos y con lunetos marcados sobre una bóveda de cañón; las laterales con espaciosas capillas comunicadas entre sí que a su vez se cubren con cúpulas. En dicha planta también se observa crucero con cúpula y una capilla mayor de gran profundidad cuyo testero se cierra en semicírculo. A cada lado de la capilla mayor, y con acceso desde los brazos del crucero, se abren sendas capillas también cubiertas con cúpulas menores. Aunque la traza no llegue a mostrar la parte de los pies del templo, se trata de la típica planta de iglesia jesuítica con esquema similar al de la iglesia del Gesú de Roma. Cabría pensar en una reproducción de la mismísima iglesia del Gesú, pero la diferencia entre una y otra se hace patente al advertir que la iglesia romana presenta una sensible diferencia de anchura entre la nave central y las laterales, así como un crucero más espacioso y una cúpula de mayor diámetro.

Considerando el delibrado rigor arquitectónico que demuestra Gasull a la hora de dibujar los detalles de este plano, se hace dudoso creer que hubiera querido representar la iglesia del Gesú, la cual debía conocer a la perfección, dada su estancia en Roma. Ante esta duda cabe pensar que Gasull hubiera querido reproducir la traza de la iglesia de la Compañía de Valencia, completando con ello el sentido narrativo de sus cuadros, de forma tal que los lienzos comentados encerrarían un mensaje alusivo a la obtención de la "vera efigies" de la Inmaculada, a la piadosa leyenda del padre Martín Alberro y a la fundación de la Casa Profesa en Valencia, destinada a albergar el preciado cuadro de Joan de Joanes.

De ser ello cierto, nos encontraríamos ante un testimonio gráfico de elevado interés que nos facilita el conocimiento de la desaparecida iglesia de la Compañía, que a raíz de esto se nos revela como la primera iglesia valenciana con crucero y capillas comunicadas a la vez, y cuya planta, dependiente de la del Gesú, tuvo que ser enviada desde Roma en fecha muy temprana por los propios jesuitas. Se sabe que la primera piedra se colocó en 1595 y que las obras duraron hasta 1631, en que se trasladó el Santísimo Sacramento (12), fechas que se adelantan en más de cien años al esquema de templo ofrecido en la iglesia de Santo Tomás. No es de extrañar pues que Orellana comentara que "fue la primera en que observando el antiguo y correcto modo de construirlas, y distribuyendo las distancias en atrio, templo y *Sancta sanctorum*, se construyó cancel cerrado a la puerta" (13). Parece ser que entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII sufrió una remodelación barroca, momento seguramente en el que Gasull pintó los referidos cuadros, toda vez que el lego jesuita Paradís revistió sus pilastras de escayola y el canónigo Vicente Vitoria pintó su cúpula con un gran fresco, motivo por el cual arremetería contra ella el juicio neoclásico de Ponz criticando "toda la mala talla y adornos sin gusto" (14). Arrasada por la junta revolucionaria de 1868, fue reedificada con algunas variantes por el arquitecto Joaquín María Belda, dándose por concluida en 1836 en la forma con que hoy la vemos (15).

FERNANDO BENITO DOMENECH

Pero, además de éstos, que poseyeron el mero título de Caballeros, a partir de 1792 fueron nombrados algunos con el rango de Caballero Gran Cruz, con prerrogativa de utilizar banda y cruz sobre el pecho, tal y como aparece en uno de los cuadros que estudiamos. Sus nombres son los siguientes:

- 1792: Cristóbal Francisco de Valda y Carroz Andía y Carroz.
- 1794: José de Valda y Maldonado Carroz y Bohil.
- 1794: Ventura Caro y Fonts Roca Bienvingut.
- 1795: Antonio Barradas y Baeza Olignat de Médicis y Vicentelo.

Agradezco a José María Orts la obtención de estos datos. Para mayor información sobre este tema puede consultarse el trabajo de Vicete Cárdenas y Vicent: *Índice de apellidos probados en la Orden de Carlos III*, Ediciones de la revista "Hidalgía", Madrid, 1965.

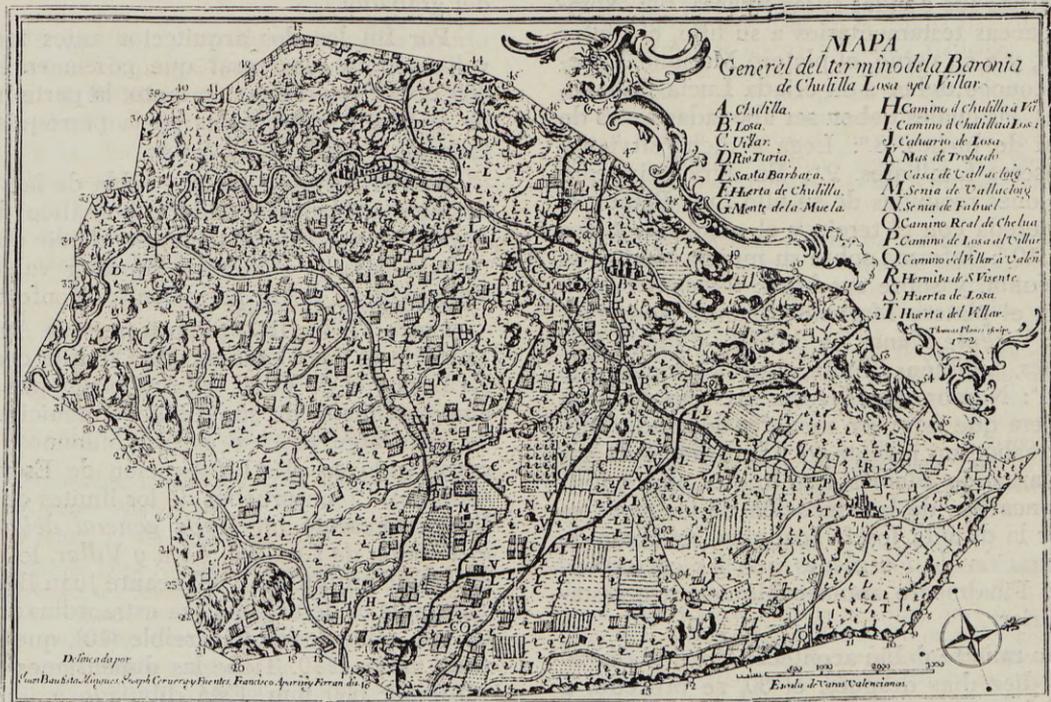
(12) CRUILLES, *ob. cit.*, págs. 204-205; LLORENTE, *ob. cit.*, págs. 860-861.

(13) Apud. Cruilles y Llorente (*loc. cit.*).

(14) PONZ, *Viaje de España*, Ed. de Aguilar, Madrid, 1947, pág. 336.

(15) CRUILLES, *ob. cit.*, pág. 208; LLORENTE, *ob. cit.*, pág. 861.

# NUEVOS DATOS SOBRE EL GRABADOR TOMAS PLANES



Mapa de la Baronía de Chulilla. Grabado de T. Planes (1772).

El feliz casual hallazgo de unas escrituras notariales —testamento e inventario de bienes— referentes al destacado grabador dieciochesco valenciano Tomás Planes, supone una aportación para enriquecer los conocimientos de tipo biográfico de este artista.

Además, el encuentro de una plancha desconocida de dicho grabador, también entre los fondos del Archivo del Reino de Valencia, hace necesaria la divulgación de estas noticias.

Y para empezar, gracias a estos documentos, ya podemos fijar la fecha de su muerte: entre el 11 y el 30 de agosto de 1783, con toda verisimilitud hacia el día 20 de agosto.

Todos los “biógrafos” de nuestro artista: Orellana (1), Ceán Bermúdez (2), Barón de Alcahalí (3), Salvador Aldana (4), etc., reseñan el año de su nacimiento, pero no el de su óbito. Y hoy día sería ya imposible fijarla debido a la desaparición de los archivos de la parroquia de Santa Catalina, de la que era feligrés, y también de la casi totalidad de los archivos del Gremio de Plateros, del que era

miembro (5), extremos que también nos aportan esta nueva documentación.

También gracias a ellos podemos conocer datos sobre otros artistas valencianos con los que estuvo relacionado: su hijo, el pintor Luis Planes, y el arquitecto Juan Bautista Mínguez, como en su momento se verá.

En su testamento (6) tras unas consideraciones generales, propias de este tipo de documentos y de esta época, pasa a disponer los siguientes puntos, que sin duda se cumplieron: 1.º: Encomienda su alma a Dios. 2.º: Ordena que su cuerpo sea ente-

(1) ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica*, Valencia, 1967, págs. 486-487.

(2) CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico de bellas artes*, Madrid, 1800, tomo IV, págs. 102-103.

(3) ALCAHALÍ, B. DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.

(4) ALDANA, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, pág. 280.

(5) IGUAL UBEDA, A.: *El Gremio de Plateros*, Valencia, 1956, págs. 123-144.

(6) ARV: Protocolos, núm. 5935, fols. 106 v.º a 109 v.º

rado en la sepultura que los colegiales plateros tenían reservada para ellos en la capilla de San Eloy, su patrono, en la parroquia de Santa Catalina. 3.º: Reserva para funeral y obras pías 30 libras. 4.º: Señala una limosna para los tradicionales centros benéficos valencianos de la época. 5.º: Ordena sean satisfechas sus deudas si las tuviera. 6.º: Nombra por albaceas testamentarios a su hijo, el pintor Luis Planes, y a su yerno, el platero Mariano Ximeno. 7.º: Reconoce deber a su criada Lucía Cañaveral 60 libras, las cuales deben ser abonadas antes de la partición de bienes. 8.º: Lega a dicha sirvienta algunos enseres familiares. 9.º: En agradecimiento a las atenciones recibidas de su hijo Luis Planes, el pintor, le hereda con el tercio y el quinto de todos sus bienes. 10.º: Informa sobre su mujer, María Remiu, ya difunta, y sobre sus hijos: *Vicenta Planes* (casada con el platero Mariano Ximeno), *Luis Planes*, pintor; *Vicente Planes*, ya difunto, y *Josefa Joaquina Planes*, también difunta, y de los nietos que dejaron. 11.º: Nombra herederos a sus hijos y nietos, y como quiera que éstos son menores de edad, ordena que se realice un inventario y justiprecio de sus bienes, encargando además a su hijo el pintor Luis Planes se encargue de la educación de los menores dejados por la difunta Josefa Joaquina, así como de la administración de los bienes que les correspondiere. 12.º: Finalmente anula cualquier otro testamento anterior.

Como su muerte debió acontecer hacia el día 20 de agosto, diez días después, el 30, se procedió a redactar el *Inventario* (7) de los bienes dejados por el extinto platero-grabador, de acuerdo a lo que había estipulado en su testamento.

Sus albaceas eligieron tres peritos tasadores: a José Selma, corredor de oreja, para que se ocupase de tasar los bienes muebles; a Joaquín Casanova, maestro cerrajero, para que valorase unas herramientas del oficio de platero, y a los maestros arquitectos Lorenzo Martínez y Antonio García para que justipreciasen la parte principal de la herencia, o sea dos casas que dejaba en la calle de *Cerrajeros* o de *Manyans*, y no de *Mayans*, como dice el protocolo repetidamente.

Los bienes muebles fueron tasados en 108 libras. Su minuciosa descripción no ofrece objetos de valcr, ni muebles en ropas, ni en utensilios de cocina y vajilla y ni siquiera en objetos de arte. Probablemente antes de su muerte ya distribuyó lo mejor que poseía entre sus hijos, en especial a su hijo Luis, el pintor, del que hace cálidos elogios en el testamento, ya que sin duda debía poseer más y mejores obras de arte de las que aparecen en el inventario. Es una gran lástima que no detalle el inventario los títulos de los 66 libros de su biblioteca particular.

El justiprecio de las herramientas de platero alcanzó la cifra de 18 libras y 16 sueldos. Como cosa curiosa, y al margen de las herramientas, se mencionan dos violines y un fusil, lo que puede indicarnos que se trataba de una persona aficionada a la música, con lo que conoceríamos un rasgo inédito del grabador.

Por fin los dos arquitectos antes mencionados valoraron las dos casas que poseía en la cifra de 880 libras, siendo, por lo tanto, la parte más valiosa de la herencia, ubicadas en la parroquia de Santa Catalina, barrio de Plateros.

Ferrán Salvador (8) nos habla de la vinculación de Tomás Planes al taller tipográfico de Antonio Bordázar, pero ahora podemos añadir que también trabajó para el otro gran impresor valenciano del siglo XVIII, es decir, para Benito Monfort.

Entre 1768 y 1803 pleitearon en la Audiencia de Valencia el Ayuntamiento de Chulilla contra los de La Losa y el de Villar del Arzobispo, por asuntos de amojonamiento de sus términos municipales. Fruto de este largo proceso es un voluminoso legajo (9) conservado en el ARV (sección de Escribanías de Cámara). Como pruebas de los límites de dichas villas se presentó un *Mapa general del término de la Baronía de Chulilla, Losa y Villar*, levantado por el famoso arquitecto y delineante Juan Bautista Mínguez, que es de una belleza extraordinaria, así como de una minuciosidad increíble (10), que sería realizado hacia 1770. Tiene las dimensiones siguientes: 1.010 por 630 mm. Está dibujado a tinta china e iluminado con una aguada a color. Aparecen representados los caminos vecinales, los diversos tipos de cultivo, los relieves geográficos, los núcleos rurales de población, los mojones, etc.

El 4 de diciembre de 1771, según nota que aparece firmada por el propio Planes, fue entregado el original a nuestro grabador para que "sacase una lámina", con el objeto de añadir una ilustración a la *Alegación en derecho* que Benito Monfort, de orden de la Audiencia, iba a editar, cosa que no ocurriría hasta el año 1785 y bajo el título *Relación concertada e impresa... sobre señalar término jurisdiccional al lugar de Losa, en que han hecho parte la villa de Chulilla, el lugar del Villar y el Fiscal de Su Magestad* (Valencia, 1785, 72 págs.) (11), que también resultó una obra preciosa y original, pues no es corriente ver grabados de tipo geográfico local

(7) ARV: Protocolos, núm. 5936, fols. 121 v.º a 124 v.º

(8) FERRAN SALVADOR, V.: *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, 1943, pág. 147.

(9) ARV: Escribanías de Cámara, año 1793, expediente núm. 103.

(10) Idem, íd. (Hoy en ARV: Mapas y planos, número 224.)

(11) Idem, íd. (Hoy en ARV: Mapas y planos, número 225.)

en esta época. Se trata de una reproducción exacta del plano trazado por Juan Bautista Mínguez, reducido a la mitad (450 por 300 mm.), en el que aparecen los mismos accidentes geográficos y humanos que en el original.

\* \* \*

El grabado que de la *Baronía de Chulilla* aporta CAVANILLES, tomo II, pág. 57, es una simple réplica del original de J. B. MÍNGUEZ y grabado de PLANES, en tamaño reducido y eliminados los números de los mojones y las letras que indicaban el nombre de los pueblos, caminos, canales, huertas, etc. El grabador Enguídanos no hizo más que copiar a Planes, eliminando una serie de pequeños detalles, y la rocalla del título del mapa.

JESÚS VILLALMANZO

I

#### TESTAMENTO DE TOMAS PLANES

ARV: Protocolos, núm. 5935, fols. 106 v.º a 109 v.º  
Notario: Matías Gil.  
Fecha: 11 de agosto de 1783.

En el nombre de Dios Nuestro Señor todopoderoso y de la Virgen Santísima, su Madre y Señora nuestra, concebida sin mancha ni sombra de la culpa original en el primer instante de su ser purísimo y natural. Amén.

Sébase por esta pública escritura de testamento, última postrimera voluntad, cómo yo, Thomas Planes, Colegial Platero, vecino de la ciudad de Valencia, estando enfermo y detenido en cama de enfermedad corporal que Dios Nuestro Señor ha sido servido embiarme, pero por su infinita piedad y misericordia en mi libre entero y cabal juicio, memoria clara y entendimiento natural, por cuyos tan singulares favores siendo corta la capacidad humana para dar al todopoderoso las devidas gracias, suplico por mi las rindan los nueve coros de los ángeles, los bienaventurados del cielo y su divina emperatriz María, a quienes, y en especial a esta soberana reyna, deseando dirigir mi alma al fin para que fue creada, pongo por abogados para que intercedan con nuestro Redemptor Jesús, que no atendiendo a la gravedad de mis innumerables culpas, si al precioso perenne raudal de su sacratísima Sangre y méritos de su dolorosa Pasión y muerte, me los [fol. 107] perdone como lo espero de su infinita piedad y misericordia. Y con esta segura protección y amparo, creiendo como firme, constante y cathólicamente creo en el admirable y sacrosanto misterio de la Santísima Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas realmente distintas con sólo una esencia y naturaleza divina y en todo lo demás que cree, enseña y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Catholica Apostolica, en cuya fee y crehencia he vivido y protesto vivir y morir como catholico y fiel christiano. Y recelándome de la muerte que es natural a toda criatura humana, siendo incierta su hora, hago, ordeno y dispongo este mi último testamento, última y final voluntad, en la forma y manera que se sigue:

PRIMERAMENTE: Encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor que la creó y redimió con el inestimable precio de su Sangre purísima, y suplico a su divina Magestad la lleve consigo a la eterna Gloria para donde fue creada, y el cuerpo mando a la tierra, de cuyo elemento fue formado.

OTROSI: Quiero y es mi voluntad que quando la de Dios Nuestro Señor fuere servido llevarme de la presente vida a la eterna del Parayso, como assí lo confío de su infinita bondad y misericordia, mi cadáver, cubierto con el religiosísimo hábito de mi Padre San Francisco de Paula, tomado por mi devoción del convento llamado de San Sebastián, sito extramuros de la presente ciudad de Valencia, sea llevado y sepultado en el baso o sepultura que dicho mi Colegio de Plateros tiene en la capilla llamada de San Eloy de la parroquial iglesia de Santa Cathalina [fol. 107 v.º] Mártir de esta predicha ciudad, de la que soy en el día parroquiano, y si al tiempo de mi fallecimiento me hallare en el ámbito de otra parroquial iglesia, quiero y es mi voluntad expresa se entienda mi entierro en dicha parroquial de Sta. Cathalina Mártir y sepultura que dexo declarado. El qual entierro y funeral mío sea a disposición de mis albaceas que mas abajo elegiré y nombraré.

OTROSI: Asigno y tomo de mis bienes y herencia para el referido mi entierro, limosna de hábito, obras pías que explicaré y demás funeral mío, la cantidad de treinta libras moneda corriente del Reyno, con las quales se satisfaga el expresado mi entierro y demás que queda dicho. Y si sobrase alguna quantía quiero que se distribuya en celebración de misas rezadas en sufragio y bien de mi alma y de los fieles difuntos, con limosna cada una de seis sueldos, celebradoras en altares privilegiados de las iglesias o conventos de esta susodicha ciudad, a voluntad y disposición de mis albaceas que nombraré, deduciéndose antes la quarta funeral que tocare o perteneciere a la iglesia parroquial donde me encontrare al tiempo de mi fin y muerte.

OTROSI: Y habiendo hecho recuerdo yo escrivano infrascrito si mandava o legava el otorgante alguna cantidad de dinero u otra qualquier cosa al Santo Real Hospital General, Real Casa u Ospicio de Ntra. Sra. de la Misericordia y al Real Colegio de Niños Huérfanos del glorioso apóstol valenciano San Vicente Ferrer, de esta referida ciudad, Casa Santa de Jerusalén y a la Redemción de cautivos christianos, de que doy fee, dijo que legava y mandava a cada una de ellas cinco sueldos y cuatro dineros por sola una vez, por todos los derechos que pueda tener en mi herencia.

OTROSI: Quiero y es mi voluntad expresa que sean satisfechas y pagadas todas mis deudas en caso de tenerlas, al fin de mi fallecimiento por mis infrascritos herederos, empero aquellas que constaren por escrituras públicas, vales y otras legítimas pruevas.

OTROSI: Para que se execute todo lo por mi dispuesto y ordenado en este mi testamento con el celo y vigilancia que se requiere y es necesario, elijo y nombro por mis albaceas [fol. 108] testamentarios y píos executores de esta mi disposición a don Luis Planes, mi hijo, y a Mariano Ximeno, mi yerno, a todos juntos y cada uno de por sí, dándoles y atribuyéndoles todos los poderes y facultades amplias que de derecho se requieren y huvieren menester, para regir y administrar dicho encargo, y lo que obraren juntos o separadamente tenga la misma validez y firmeza que si yo personalmente lo egecutara.

OTROSI: Declaro que estoy deviendo a *Lucía Cañaveral*, mi criada, la cantidad de sesenta libras de la citada moneda, procedidas de servicio que me ha hecho en mi casa de morada y continúa en el día, para cuyo pago encargo a mis infrascritos herederos que sea seguido mi fallecimiento y ante todo de mis bienes y herencia y antes que se haga la división y partición de ellos.

OTROSI: Lego y mando a la misma *Lucía Cañaveral*, en atención a los buenos servicios que de ella he recibido y por el grande amor y afecto que he experimentado de la misma, la señalo para uso propio y absoluto, la cama o lecho cotidiano mío, donde al presente me allo, comprehen-

diendo en este legado los colchones, almoadas con sus fundas, sábanas, cubrecamas y demás que ha sido y en el día es de mi uso, como así mismo se le entregará toda la demás ropa blanca que se encontrare en la presente casa ser de mi uso.

OTROSI: En atención a que de mi hijo don Luis Planes, Pintor de la Real Academia de esta ciudad, he recibido muchos beneficios en varias y diferentes ocasiones, dignos y merecedores de premio, y tratándome igualmente como buen hijo en todas las ocasiones y urgencias necesarias como en el día presente es público y notorio, le lego y mando el tercio y quinto de todos los bienes, derechos y acciones que en el presente día tengo y en lo venidero me puedan tocar y pertenecer por qualquiera causa, motivo y razón que fuere, para que los haya, goze y disfrute a su libre y espontánea voluntad, como también de poderles vender y enagenar a la persona o personas que bien visto le sea, empero bajo la expresa cláusula "*exceptis clericis, locis sanctis, militibus et personis religiosis* [fol. 108 v.º] *et aliis qui de foro Valentiae non existant, nisi dicti clerici juxta seriem et thenorem fori novi super hoc editi bona ipsa ad vitam suam acquirent vel haberent*", bajo la pena de comiso, según el tenor de los antiguos fueros y Real Orden de Su Magestad de nueve de julio del año pasado mil setecientos treinta y nueve.

OTROSI: Declaro que del matrimonio que contraxe con Josepha María Remiu, ya difunta, he tenido en hijos a *Vicenta Planes*, legítima consorte de Mariano Ximeno, Colegial Platero; a *Don Luis Planes*, Pintor; a *Vicente Planes*, ya difunto, y a *Josepha Joaquina Planes*, también difunta. Y dicho Vicente, contrajo matrimonio con Francisca Colechá y tubo en hijo a Rafael Planes, que en el día vive, y dicha Josepha Joaquina Planes contrajo matrimonio con Francisco Montagut, también difunto, del qual tubieron en hijos a Luis y Josepha Joaquina Montagut y de Planes, los que en el día presente viven y se allan menores de edad constituidos.

OTROSI: Y cumplido y pagado este mi testamento y todo lo en él dispuesto y ordenado, en el remanente de todos mis bienes, derechos y acciones que de presente tengo, me tocan y pertenecen y en lo venidero podrán tocar y pertenecer por qualquiera título, causa o razón que sea, instituyo y nombro por mis legítimos y universales herederos a mis mui caros hijos *Vicenta Planes*, muger de Mariano Ximeno, a *Don Luis Planes*, pintor, a *Rafael Planes*, hijo de *Vicente Planes*, en representación de éste y a *Luis y Josepha Joaquina Montagut y de Planes* en representación de su difunta madre [fol. 109] *Josepha Joaquina Planes*, mis nietos, por iguales partes, con tal que hayan de traer a colación y partición todo lo que les tengo dado al tiempo y quando tomaron estado de matrimonio, a excepción del referido *Don Luis Planes*, que no ha percibido cosa ni quantia alguna de mis bienes y herencia. Y de aquella parte y porción que a cada uno de dichos mis hijos y nietos tocare y perteneciere puedan disponer a su libre y espontánea voluntad en la persona o personas que bien visto les fuere, empero bajo la predicha cláusula: "*exceptis clericis, etc.*", bajo la pena de comiso, según el tenor de los antiguos fueros y Real Orden de Su Magestad de nueve de julio del año pasado mil setecientos treinta y nueve. Y en atención a que los antedichos *Rafael*, *Luis* y *Josepha Joaquina Montagut y de Planes* se hallan constituidos en menor edad, se haze preciso que tengan persona que les represente y encaute de la parte y porción que a cada uno tocare de mi universal herencia, podrán disponer los referidos mis hijos que seguido mi fallecimiento se haga inventario e inscripción general de todos mis bienes, derechos y acciones de mi universal herencia, nombrando de común acuerdo personas prácticas e inteligentes para la valoración y justiprecio de los bienes, executándose todo por escritura pública autorizada por el [fo-

lio 109 v.º] presente escrivano, librándose de ella los traslados autenticos y feeficientes que se le pidieren y necesiaren y consequentemente se practique la división y partición de los bienes de mi citada herencia, eligiendo y nombrando personas prácticas e inteligentes para dicha partición y en caso de discordias nombre un tercero, señalando a cada uno de los interesados aquella parte y porción que a cada uno cupiere. Y por lo que respecta a los expresados *Luis* y *Josepha Joaquina Montagut y de Planes*, mis nietos, encargo al sobredicho *Don Luis Planes*, mi hijo, se encaute de la parte que a cada uno tocare, por tener entera satisfacción del sobredicho *Don Luis*, así para lo dicho como para la educación y buena crianza de aquellos y que siendo mayores de edad les dé y entregue a los precitados mis nietos aquella parte y porción que resultare a su favor en la división y partición que constare.

OTROSI Y ULTIMAMENTE: Para la mayor firmeza y validación de todo lo contenido y expresado en este mi testamento, revoco y anulo otro qualquier testamento o testamentos y codicilos que antes de éste hubiese hecho por escrito, de palabra o en otra forma, ante qualesquiera escrivano o escrivanos, los que quiero que no valgan ni aprovechen en este caso, salvo este que al presente otorgo que quiero valga por mi testamento, última y postrera voluntad mia por aquella forma y manera que más haya lugar en derecho. En cuyo testimonio así lo otorgo en la mencionada ciudad de Valencia, a los onze días del mes de agosto de mil setecientos ochenta y tres. Y el otorgante (al que yo el escrivano bajo escrito doy fee conozco), lo firmó. Siendo testigos: *Estevan Ferrer*, estudiante; *Joaquín Sales* y *Domingo Español*, maestros cerrajeros, vecinos de la referida ciudad.

THOMAS PLANES (Rúbrica)

Passó ante mí Mathías Gil, escrivano del Rey Nuestro Señor.

## II

### INVENTARIO DE LOS BIENES DE TOMAS PLANES

ARV: Protocolos, núm. 5935, fols. 121 v.º a 124 v.º

Notario: Matías Gil.

Fecha: 30 de agosto de 1783.

En la ciudad de Valencia, a los treinta días del mes de agosto del año mil setecientos ochenta y tres: ante mí, el escrivano y testigos infrascritos, comparecieron en la casa donde viviendo habitaba *THOMAS PLANES*, Colegial Platero, vecino que era de esta dicha ciudad *Don Luis Planes*, así en su nombre propio como en el de curador testamentario de *Luis Montagut y Josepha Joaquina Montagut*, constituidos en menor de edad; *Mariano Ximeno*, Colegial Platero, como marido y legal administrador de *María Vicenta Planes* y *Francisca Colechá*, como madre de *Rafael Planes*, hijo de *Vicente Planes*, todos herederos del antedicho *Thomás Planes*, en cuyas respectivas representaciones y en conformidad del último testamento que hizo y otorgó [fol. 122] el predicho *Thomás Planes* ante el presente escrivano en el día onze del corriente mes de agosto de este año, en el qual previno entre otras cosas el que se hiziesen inventarios extrajudiciales y a un mismo tiempo la valoración y justiprecio de todos los bienes recayentes en su universal herencia, eligiendo y nombrando de común acuerdo de sus herederos personas prácticas e inteligentes. Y deesando poner y llevar a efecto lo que queda declarado, eligieron y nombraron, estos es, para los bienes muebles que se hallan en dicha casa a *Joseph Selma*, corredor de cuello; a *Joaquín Casanova*, maestro cerraxero, para la valoración de una porción de erramientas de platero y para dos casas de habitación y morada, situadas en la presente calle de Cerraxeros o Ma-

yans (1), a Lorenzo Martínez y a Antonio García, maestros arquitectos, vecinos todos de esta predicha ciudad. Y hallándose presentes dichos peritos, enterados de lo que a cada uno toca, aceptaron dichos respectivos encargos en los que ofrecieron portarse bien y fielmente, según Dios y sus concuencias [sic], y bajo juramento que voluntariamente hicieron por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz.

### JUSTIPRECIO DEL CORREDOR JOSEPH SELMA

PRIMERAMENTE: En precio y valor de seis libras moneda corriente del Reyno, justipreció una papelería de madera de pino, dada de azul, bien tratada, con sus caxones, llaves y cerraxas ... .. 6 l. (\*)

OTROSÍ: En estimación y precio de dos libras, doze sueldos, justipreció dicho corredor, una docena y media de sillas francesas, blancas ... .. 2 l., 12 s.

OTROSÍ: En valor y precio de diez y siete libras, apreció tres colchones, poblados de lanas, con telas ordinarias, usados ... .. 17 l.

OTROSÍ: En valor y estimación de una libra, fue justipreciada una cama de madera de pino, con sus pies de lo mismo, usada ... 1 l.

OTROSÍ: En valor y estimación de quatro libras y diez sueldos, fue justipreciado un cubrecama de indiana, otro verde, una manta y dos almoadas, todo usado ... .. 4 l., 10 s.

OTROSÍ: En precio y valor de seis libras y dos sueldos, fueron justipreciadas seis camisas usadas, quatro fundas de almoadas, dos toallolas, dos servilletas, seis manteles mui viejos y seis pares de medias ... .. 6 l., 2 s.

OTROSÍ: En estimación y precio de seis libras, fueron justipreciadas quatro sábanas de lienzo casero y una cortina, todo usado ... 6 l.

OTROSÍ: En precio y estimación de una libra y catorce sueldos, fue justipreciada una casaca y chupa negra usadas ... .. 1 l., 14 s.

OTROSÍ: En valor y precio de una libra fue valorada una delantera de chupa de terciopelo negro usada ... .. 1 l.

OTROSÍ: En valor y estimación de cinco libras fue justipreciado un cubrecama y delan-tacama de color verde y amarillo, usado, uno y otro ... .. 5 l.

OTROSÍ: En valor y precio de diez sueldos, fue justipreciado un espadín de bronce dorado, usado ... .. 10 s.

OTROSÍ: Una imagen o Virgen de Agosto, sin encarnar, la estimó dicho corredor en una libra ... .. 1 l.

OTROSÍ: En precio y estimación de tres libras fue justipreciada una capa de charme-lloste, usada ... .. 3 l.

OTROSÍ: En precio y estimación de seis libras y [fol. 123] diez sueldos fue justipre-ciada una capa de paño azul usada ... .. 6 l., 10 s.

OTROSÍ: En precio y valor de una libra fue justipreciado un surtú y dos pares de cal-zones de paño blanco mui usado ... .. 1 l.

OTROSÍ: Un niño de barro encarnado, con su escaparate, le estimó uno y otro en quantía de cinco libras ... .. 5 l.

OTROSÍ: También estimó por tres libras el referido corredor un San Vicente Ferrer, de madera, sin encarnar ... .. 3 l.

OTROSÍ: En valor y estimación de dos libras fueron justipreciadas seis floreras con sus marcos negros ... .. 2 l.

OTROSÍ: En estimación y precio de una libra y seis sueldos fueron justipreciados seis obalitos con guarniciones doradas ... .. 1 l., 6 s.

OTROSÍ: Un lienzo obalado de Ntra. Sra. de la Merced le estimó el antedicho corredor, por una libra ... .. 1 l.

OTROSÍ: También estimó por una libra el propio corredor una lámina de cobre del Naci-miento de Jesús ... .. 1 l.

OTROSÍ: Por otra libra estimó también otra lámina de miniatura de la Virgen con el Niño. 1 l.

OTROSÍ: Otra lámina del ángel San Rafael con guarnición corlada, fue estimada por el mismo corredor por una libra ... .. 1 l.

OTROSÍ: Una cruz de madera con un cruci-fijo en ella de Nuestro Señor, fue estimada por el mismo corredor por ocho sueldos ... 8 s.

OTROSÍ: En precio, valor y estimación de seis libras y diez sueldos, fueron justipreciados sesenta y seis libros de diferentes asuntos y tamaños ... .. 6 l., 10 s.

OTROSÍ: En precio y valor de una libra, diez sueldos fueron justipreciados dos bufetes de madera de nogal ordinarios y usados ... 1 l., 10 s.

OTROSÍ: En estimación de seis sueldos fue justipreciada una arquita de sobremesa usada. 6 s.

OTROSÍ: En precio y valor de tres libras fueron justipreciados dos colchones pequeños ya usados ... .. 3 l.

OTROSÍ: En estimación de cinco sueldos, un San Roque sobre una tabla ... .. 5 s.

OTROSÍ: También fue estimada una Santa Faz, sobre lienzo, por quatro sueldos ... 4 s.

OTROSÍ: En precio y estimación de dos libras fueron justipreciados tres candeleros medianos con tres palmatorias de latón, unas y y otras usadas ... .. 2 l.

OTROSÍ: En estimación y precio de una libra y doze sueldos, fue justipreciada una cho-colatera ordinaria junto con una copa de azó-far, uno y otro usado ... .. 1 l., 12 s.

OTROSÍ: En valor y estimación de ocho sueldos fue justipreciada una plancha de hie-rro mediana junto con una cuchilla y una parrilla pequeña, digo una paleta de freir, todo usado ... .. 8 s.

OTROSÍ: En estimación y precio de tres libras y cinco sueldos fue justipreciado un al-mirez de bronce, con su mano de lo mismo, unas parrillas medianas y un jarro de cobre ... 3 l., 5 s.

OTROSÍ: En valor y precio de una libra fue justipreciado un calderoncito de latón usado ... .. 1 l.

OTROSÍ: En estimación y precio de una libra y diez sueldos fue justipreciada una por-ción de loza fina y todo género de vidriado. 1 l., 10 s.

(1) El nombre correcto es Manyans.  
 (\*) l. = libras; s. = sueldos.

OTROSÍ: En valor y estimación de otra libra y diez sueldos, fue apreciada una alacena de madera dada de color de nogal, con sus caxones, llaves y cerraxas, bien tratado uno y otro ... ..	1 l., 10 s.
OTROSÍ: En precio y valor de una libra y doze sueldos [fol. 124] fue justipreciado un belón ordinario usado, de bronce ... ..	1 l., 12 s.
OTROSÍ: En estimación y precio de tres libras, fue justipreciada una caldera mediana con su desbromadera, todo de cobre, usado ... ..	3 l.
OTROSÍ: En estimación y precio de dos libras, fue justipreciado un pozal de cobre con su carrucha y cuerda, todo usado ... ..	2 l.
<b>TOTAL ... ..</b>	<b>108 l., 4 s.</b>

**JUSTIPRECIO DEL CERRAXERO JOAQUIN CASANOVA**

PRIMERAMENTE: En valor y precio de seis libras, fue justipreciada una porción de erramientas para platero ... ..	6 l.
OTROSÍ: En estimación de dos libras fue justipreciado un tas de azero con una sierra pequeña y un badil de hierro con una afiladera ... ..	2 l.
OTROSÍ: En valor y precio de una libra fue justipreciado un tornillo de banco ... ..	1 l.
OTROSÍ: En valor y estimación de tres libras fueron justipreciados dos biolines ... ..	3 l.
OTROSÍ: Y ÚLTIMAMENTE: En precio y valor de seis libras y diez y seis sueldos fue justipreciado un fusil con su frasco ... ..	6 l., 16 s.
<b>TOTAL ... ..</b>	<b>18 l., 16 s.</b>

**JUSTIPRECIO HECHO POR ANTONIO GARCIA Y LORENZO MARTINEZ, MAESTROS ARQUITECTOS, DE DOS CASAS RECAYENTES EN LA HERENCIA DE THOMAS PLANES**

Los dichos Maestros Peritos nombrados por los interesados de dicha herencia expresa-

ron de uniformidad, estando en la casa del antedicho Planes, haverse constituido en dos casas de morada, situadas y construidas en la calle llamada de Mayans, que se allan juntas y lindantes, por un lado con casa escalera y baja, propias del convento del Carmen de esta [fol. 124 v.] ciudad; por otro lado con casa de la herencia del canónigo Rato (?) y por delante con casa de los herederos de Jayme Hernández y con otra casa propia de Don Joseph Cardona. Y vistas y reconocidas con la mayor reflexión y cuidado una por una, las estiman valer aquéllas en el día presente, en cantidad de ochocientas y ochenta libras moneda corriente ... .. 880 libras

Y en este estado quedó concluido este inventario y justiprecio por no aparecer más bienes muebles ni sitios pertenecientes a la expresada herencia del citado THOMAS PLANES, que los que quedan adnotados, como así lo expresan los referidos herederos y que quedase cerrado aquél, con la protesta de añadir y continuar en él todos los demás bienes que en adelante correspondieren y tubieren noticia para añadirles a la nominada herencia de que no la tenían en el día presente. De todo lo qual me requirieron los mencionados herederos les recibiese escritura pública no sólo para los efectos que quedan declarados en el antedicho testamento del referido Thomás Planes de que están noticiosos, si que también para los demás que hubiese lugar en drecho, la que por mi les fue recibida en la susodicha ciudad y día, mes y año arriba citados. Y lo firmaron los referidos otorgantes con los justipreciadores, menos la dicha Francisca Colechá, que dijo no saber (a los quales yo, el referido escrivano, doy fee conozco), y por ello lo firmó uno de los testigos que lo fueron Estevan Ferrer, escribiente, y Domingo Español, cerraxero, vecinos de la misma ciudad.

DON LUIS ANTONIO PLANES [Rúbrica]  
 ESTEVAN FERRER [Rúbrica]  
 ANTONIO GARCÍA [Rúbrica]  
 LORENZO MARTÍNEZ [Rúbrica]  
 MARIANO XIMENÓ [Rúbrica]  
 JOSEPH SELMA [Rúbrica]  
 JOAQUÍN CASANOVA [Rúbrica]

Pasó ante mí, Mathías Gil, escrivano del Rey Nuestro Señor. [Rúbrica]

# MONUMENTOS LUISIANOS

## EN EL CENTENARIO DE SAN LUIS BERTRAN \*

Estoy ahora en la sala del Museo Provincial de Pintura de Valencia que está señalada en el plano con el número romano LVI. Y en el librito titulado *Breve visita al Museo de Bellas Artes de Valencia*, redactado por mi muy querido y docto sobrino Felipe Vicente Garín Llombart, se advierte que la sala 56 y la 57, e igualmente la 58, son salas de la Academia, a las que se llega por una típica escalera valenciana de planta triangular y de peldaños de azulejos guarnecidos de gastado mampelrán; y se dice además que en esta sala grande y alargada, llamada salón de actos, en donde ahora nos encontramos, vosotros escuchando —mil gracias por ello— y yo hablando, se exponen una serie de retratos, que son éstos que nos rodean, de diversos personajes de la Academia, siendo destacables los de los fundadores, pintados por José Vergara, y otros realizados por Agustín Esteve, Parra, etc., y una selección de grabados y dibujos de Piranesi, Rembrandt, etc., que forman parte de los numerosísimos ejemplares de la colección académica.

Todo lo hasta aquí expuesto lo dice detalladamente el texto de la *Breve visita...*, pero lo que no dice ese librito es que en este salón de actos hay también dos leones de talla dorados y hasta con cierta pátina formada por ese imprescindible polvo legendario y secular que no conviene limpiar, puesto que es la aureola respetable de lo antiguo. Y estos dos leones descansan bajo el galón de pasamanería de este tapete adamascado que cubre la mesa presidencial, mesa presidencial muy dignísimamente ocupada en esta ocasión por estas autoridades y por los muy ilustres señores académicos a los que respetuosamente saludo, como también a las señoras y señores que nos acompañan.

Uno de los leones levanta su cabeza, adornada con la aureola rizosa de su melena, y su mirada se pierde hacia lo alto, plasmando así el gesto típico del pensador. Y el otro dirige, en cambio, sus ojos hacia el auditorio, e incluso su boca, entreabierta suavemente, sin que pueda calificarse por ello de fauces amenazadoras, parece que está pronunciando una alocución.

Estos dos leones, en esta descripción museográfica que voy haciendo, son la representación plástica y corpórea de mi doble actividad de hoy: la de pensador y la de hablador.

Y como hablador que antes previamente ha pensado, quiero hacer confesión pública de este sentimiento emocional que me embarga al verme por primera vez hoy en mi papel de orador, bajo el techo envigado de este salón, con sus anchas bovedillas adornadas por esos largos relieves de delicados, caprichosos y fantásticos dibujos grotescos y renacentistas con el emblema académico.

Mas por fortuna mis ojos descansan cuando se posan sobre ese sedante color de las paredes que tiene el efecto psicológico de relajar los sentidos y restablecer un equilibrio en esta original y peculiar postura que ha de tener el orador en este salón de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, porque el orador se encuentra como emparedado (me viene el recuerdo de aquellos emparedamientos tremebundos que se mencionan en los siglos pasados de nuestra historia valenciana); se encuentra el orador emparedado, repito, entre el público que, a un lado, le escucha, y el severo estamento académico, al otro lado, cuya presencia es

realmente imponente al ubicarla bajo la aureola jerárquica de este dosel que cubre el sillón presidencial, al que no le falta, para completar su empaque, en el respaldo y en su copete terminal, el escudo real enmarcado por una moldura dorada con talla de haces, flores y ligaduras.

Y así podría seguir describiendo todos y cada uno de estos detalles de un gusto singular y exclusivo que dan a este salón de actos un aire muy peculiar, gracias también a la influencia escenográfica y luminotécnica del tamizado especial de las luces de estos renacentistas y barrocos apliques, porque de todo tienen, formados por el escudo y la alegoría de la Real Academia, consiguiendo palpablemente que este salón se diferencie de todos los demás salones pertenecientes a otras entidades y corporaciones valencianas.

Y quizá sea así y debe ser así, porque nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en el año 1768, es la principal de España después de la de San Fernando, de Madrid. Y quizá sea así también por la gran categoría y el alto nivel artístico y cultural de los diversos actos que aquí se vienen celebrando desde su fundación, bajo la presidencia del intendente don Andrés Gómez de la Vega, primer director, hasta la del actual, nuestro sabio don Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

Y como prueba de cuanto afirmo me parece que de estos muros rezuman todavía aquellas palabras proféticas de don Manuel Téllez-Girón y Carvajal cuando, ya en los trabajos de inauguración de la primera o primitiva Academia de Nobles Artes de Santa Bárbara, decía en su elegante oración: "Anuncio, señores, con firme confianza, que en esta fecunda casa de Minerva nace hoy una que llamarán los siglos la más famosa Academia"; o también me parece escuchar con agrado las dulces composiciones poéticas del zaragozano don Constantino Gil, que recibió el primer premio de las Odas cuando se celebró, el día 20 de mayo de 1867, el certamen literario para conmemorar el segundo centenario de la instalación en su actual capilla de la primitiva imagen de Nuestra Señora de los Desamparados.

Y yo, señoras y señores, es protocolario y natural, como lógica actuación de cortesía, que por la belleza artística de estos recuerdos pasados, y queriendo agradecer públicamente a esta secular institución el gran honor que me ha concedido al ofrecerme esta tribuna de orador, tan largamente prestigiada por ilustres personalidades, es natural que me dirija a la presidencia rogándole que acepte el regalo de mi mejor obra literaria, titulada *Ermitas y paisajes de Valencia*, que entrego ahora con mi dedicatoria personal para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de nuestra invicta y gloriosa ciudad de Valencia, capital de su Reino.

\* \* \*

El tema de mi conferencia se anuncia bajo el título de *Monumentos luisianos*. Este título ha sido un título —perdón por la manida palabreja— "consensuado" entre mi primo, el presidente de la Academia y yo, después de haber estimado otros varios.

(\*) Texto de la conferencia pronunciada por su autor en el salón de actos de la Corporación, el día 25 de mayo de 1982.

Este título tiene la indudable ventaja de que abarca todo cuanto pienso describir, porque la palabra "monumento" puede aplicarse lo mismo a una gran catedral que a una humilde ermita.

Y mi pretensión es ésta: dar a conocer los más destacados monumentos luisianos que yo he recorrido y que merecen reseñarse, tanto por su arquitectura como por el valor artístico que puedan tener.

En este periplo, itinerario, recorrido, singladura o más bien modesta y familiar navegación de cabotaje que vamos a realizar yo he pedido a San Luis Bertrán que lleve el timón de nuestra nave.

Y se lo he pedido de un modo especial a esa imagen del santo valenciano que parece presidir, desde el pretil del puente de la Trinidad, el conjunto de este barrio eminentemente luisiano.

Esa imagen de mármol, tallada por el italiano setecentista Jaime Antonio Ponzanelli, tiene un remolino de pliegues en su ropaje que parece el romper de las olas por el tamar del navío, navío que, además, está bien orientado, pues señala rumbo a Levante, como la estatua de San Luis Bertrán. No en balde, la puerta de la muralla que se abría a su espalda en siglos pasados, la puerta de la Trinidad, la llamaban los árabes poetas y sensibles la puerta del "sol naciente", porque era la primera puerta de las murallas de Valencia que recibía el primer beso del sol cuando despertaba en su lecho de mar.

\* \* \*

Ya estamos, pues, navegando hacia el Atlántico, luego de recorrer el Mediterráneo; surcamos el dicho océano, hacemos ruta por las aguas del mar Caribe y desembarcamos en Barranquilla, al norte de Colombia, para llegar a la aldea de Tubará, en donde estuvo de misionero San Luis Bertrán.

Allí hay una iglesia dedicada al santo valenciano y quizá sea la primera que tuvo, incluso antes de ser beato y santo, pues él murió en el año 1581, y en el año 1593, es decir, doce años después de su muerte gloriosa y quince años antes de su beatificación, pues lo fue en 1608, en el proceso iniciado en Cartagena de Indias, hace una sensacional declaración Pedro Coronado Maldonado, vecino y regidor de la dicha Cartagena de Indias, encomendero de Granada y de Timirucó y de cincuenta años de edad.

Y en esta declaración testifica que conoció a fray Luis por ser vecino de esa parroquia de Tubará, y se trató con él e incluso se confesó con él algunas veces. Y luego añade: "y así es cosa muy sabida y cierta que los dichos pueblos en que él doctrinaba son el día de hoy los que parecen más aprovechados y más bien han recibido nuestra fe católica, especialmente el de Tubará, que hoy tienen los indios de él tan grande reverencia a su nombre que le tienen hecha una ermita y lugar de devoción, a donde fue su casa y morada, y le veneran como a un lugar sagrado, a donde acuden en sus necesidades a rogarle ruegue a Dios por ellos; y no lo hacen ésto los indios, sino también los españoles y clérigos de la comarca, y este propio testigo ha acudido varias veces siguiendo la común devoción".

Pero ¿y la prometida descripción arquitectónica y artística de esta ermita?

Nada, amigos oyentes, nada puedo decir, y lo siento, porque no tengo noticia alguna, pese a mi carta certificada que envíe al presidente del municipio de Tubará, departamento del Atlántico, en fecha 11 de enero del año en curso 1982, rogándole me remitiesen noticias y fotografías de dicha ermita.

¿Se ha perdido la carta? Es posible. Solamente puedo contemplar una fotografía que figura en la obra *San Luis Bertrán, Patrono de Colombia*, del padre Pablo E. Acebedo, de la Orden de Predicadores.

En esta fotografía, bastante borrosa, de una vista panorámica de Tubará y sus alrededores, se ve la playa, la arboleda de una selva muy frondosa y apretada, las pequeñas casitas diseminadas y, al fondo, sobre una suave colina que cierra el horizonte, la iglesia.

He cogido una lupa potente y la he contemplado. Es una nave alargada, de paredes pintadas de blanco y tejado a dos aguas. Tiene una puerta lateral y no se ven ventanas ni otros huecos, y en un extremo de la nave se alza un campanario cuadrado con un remate de chapitel. Nada más distinto.

\* \* \*

Y después de esta navegación a la lejana Colombia regresamos a España y atracamos en la ría de Bilbao.

Es el año 1958. El barrio de Torre Urizar está al otro lado de la ría, hacia el Norte. Es un grupo de viviendas del ensanche urbano Irañeta-Barri, que se extiende ya por la falda de la montaña, de esas montañas que forman la hoya de la ciudad de Bilbao.

La fachada de esta parroquia, dedicada a San Luis Bertrán, es de estilo indefinido. Es una mezcla agradable de detalles góticos e incluso románicos. Tiene una gran escalinata de acceso, tan ancha como su fachada, que ofrece el descanso de un rellano largo en la mitad de la subida.

Posee un atrio cubierto formado por tres arcos de medio punto con archivolta, siendo los laterales más pequeños. Los pilares que separan estos huecos terminan en un tejadillo, y entre ellos se extiende una balaustrada que cierra la techumbre del atrio. Sobre el arco principal se eleva un frontón coronado en su vértice por una cruz de piedra.

Unos metros más atrás de este atrio se levanta, esbelta, la fachada de la iglesia, que termina en una ancha cornisa de frontón. Recibe la luz por tres enormes ventanales. Los dos laterales, que son más estrechos, tienen un parteluz en mitad de sus vidrieras. El del centro lo forma un primer cuerpo rectangular dividido verticalmente por cuatro columnitas de fuste muy fino que encierran sendas cristaleras, y como final de la gran ventana se abre un rosetón compuesto por ocho gajos que se centran en un cuatrifolio.

A la derecha de la fachada se alza, elegante, el campanario, que tiene dos cuerpos y un remate. El primero de ellos sobrepasa la altura de la fachada y sus cuatro esquinas están flanqueadas por unos pilares empotrados en ángulo cuyas cabezas las corta un bateaguas de mucha pendiente.

En los muros de este primer cuerpo se abren largas celosías, que son de obra fija, como respiraderos. El segundo cuerpo, que es de sección más pequeña, tanto en altura como en base, tiene cuatro ventanales de arco de formaleta y un remate de balaustrada. Sobre esta terraza se levanta, por último, el tercer cuerpo, constituido por unas portadas con columnas y frontones sobre las que se asienta la cubierta de chapitel, cortada por un adorno de molduras paralelas que llegan hasta el vértice, en donde se apoya un larguísimo pararrayos.

Entramos en el templo atravesando la cancela de madera y cristal. El techo es airoso y está en consonancia con la grandeza del interior. Arcos de mucha luz lo forman y parecen cosidos por las vigas que corren a lo largo desde el coro hasta la bóveda del altar mayor. Recuerda un gótico primitivo con techumbre sencilla y rústica de tabicas y cabios.

La parroquia es moderna y se construyó por el año mil novecientos cuarenta y tantos. Nadie nos puede dar razón del porqué de la advocación a su titular, San Luis Bertrán. Nos dijeron que un señor había cedido los terrenos para la nueva iglesia y, como se llamaba Luis, puso como condición que fuese destinada a San Luis Bertrán. La imagen la hizo un artista de Bilbao. No es la de San Luis como misionero que está en éxtasis contemplativo.



**Milagro de San Luis Bertrán. Ideado y dibujado por Reynaldo en Roma, 26 enero de 1668. Grabado por B. Thiboust.**

Es una imagen tremenda, tremenda por lo digna de ser temida, porque el santo, con su cruz levantada, está arremetiendo contra un enemigo que a su lado no existe corporizado. Su cruz parece un látigo en sus manos. Es un San Luis que clama enardecido en su misión de apóstol predicador del Evangelio. Las luces, que nos han encendido como obsequio a nuestra visita, recortan sus facciones y resaltan su gesto dramático. Este San Luis, solo en su capilla, tiene una elocuencia arrebatadora y subyugante.

\* \* \*

Desde Bilbao nos trasladamos al alto Maestrazgo, en el Reino de Valencia. Región montañosa de fuerte y brava naturaleza que tiene la belleza telúrica de su entrega al viajero.

Nuestra nave surca ahora milagrosamente, sin fuertes oleajes oceánicos, el suave mar de las mieses castellanas que se adorna con la espuma roja del festón de sus amapolas.

Hemos atracado al fin en Cincorres. Cincorres es un pueblecito que está a quince kilómetros de Morella, y en las curvas de su estrecha carretera de enlace se amontonan las verdes y jugosas arveviejas o aulagas, sobre las que han caído unos copos de nieve amarilla: es su diminuta, pimpante y juvenil floración.

En Cincorres hace frío y por ello caminamos rápidamente por las calles, bañadas de un sol amarillo, mientras sobre nuestras cabezas se asoman las oscuras tejas que son las rústicas gárgolas de los aleros.

Allí, en una plaza ancha y abierta hacia el paisaje montañoso, nos espera la ermita de San Luis Bertrán. Es un edificio sencillo, de planta rectangular y de paredes maci-

zas de argamasa y mampostería. Prácticamente no tiene fachada con vista al exterior porque la oculta un porche de planta cuadrada con tres arcos ligeramente rebajados.

Esta ermita se construyó, seguramente, a mediados del siglo xvii. El edificio, de unos noventa metros cuadrados, tiene en sus esquinas unas cadenas de recios sillares, y sobre la techumbre de tejas, a dos aguas, se alza una espadaña de piedras labradas, sin cimbalillo sonoro y con tres bolas talladas que tienen cierto aire de acróteras terminales que destacan limpiamente sobre el fondo de un cielo rabiosamente azul oscuro.

Los muros, enlucidos y en parte despintados, de la ermita reciben la caricia de unos cipreses jóvenes que han plantado en la tierra esponjosa de unos arriates que rodean la base de las paredes.

Atravesamos el atrio y, en la pared del fondo, hay una puerta de dos hojas con mirilla y reja en los postigos. Dentro de la ermita no hay nada, pero está la bóveda por arista que luce una impresionante pintura al fresco de acusado estilo barroco y hasta con ciertas reminiscencias de dibujos y figuritas grutescas del renacimiento. Los colores dominantes son los azules y los rojos e incluso algunos fondos dorados, y se enlazan, amorosamente dibujados por la fantasía del autor, hojas, tallos, capullos, frutas, flores y guirnaldas. A este trabajo ingenuo del artista, que seguramente se emborrachó entre las curvas de esta fronda especial, se le podría aplicar como definición acertada la frase que yo he oído a mi primo, el erudito director de esta Real Academia: es "un arte inducto", pero de indudable procedencia o ambientación barroca.

A los lados del hueco donde estuvo la hornacina con la imagen de San Luis Bertrán se perfilan dos figuras de án-

geles perdidas en las curvas y ondulaciones de esta pintura que llevan en sus manos los símbolos más característicos de la santidad de Luis Bertrán: el crucifijo que sale del pisto-lón asesino y el cáliz con el áspid del veneno. Vale la pena llegar hasta Cinctorres para extasiarse contemplando esta riqueza de expresión pictórica que llena la bóveda y gran parte de las paredes, por debajo de una sencilla moldura que, a modo de rústico cornisamento, recorre los muros.

Y en Cinctorres abandonamos nuestro navío de alto bordo y nos embarcamos en una modesta pinaza de vela e incluso de remos, porque ahora ya no será una navegación de cabotaje, sino, creo yo, un fluvial deslizamiento por los ríos y acequias de nuestra provincia..., pero siempre con las manos de San Luis Bertrán agarradas a la caña del timón. Así iremos seguros. Recordemos las veces que en su travesía oceánica, al ir y regresar de Colombia, calmó con la bendición de sus manos las más medrosas tempestades.

\* \* \*

Hemos llegado a Buñol. Aquí nos reciben con alegría la fuente y la ermita.

Dice la historia de fray Vicente Iustiniano Antist que, siendo San Luis un devoto mancebo y creciendo en él cada día la piedad y el fervor, determinóse a ir en romería a Santiago, y, en efecto, se fue, y los que siguieron tras él para alcanzarle por encargo de sus padres le hallaron en una fuente cercana a Buñol, que está a varias leguas de Valencia, y para hacerle volver diéronle a entender que su madre estaba para morir de pura tristeza y enojo por su partida, y en memoria de este suceso se le dio a dicha fuente el nombre de San Luis y junto a ella se construyó una capilla dedicada al santo.

En otras historias más modernas aseguran los autores que la ermita, construida en el hocino de un poético anfiteatro, era de forma hexagonal y se levantaba sobre la propia fuente o manantial, y en 1874 se desató una furiosa tormenta que hizo desbordar el barranco de Ripoll, cuyas aguas se precipitaron en catarata sobre la ermita, destruyéndola en un par de horas, y la corriente arrastró la imagen del santo hasta el término de Alfarp.

Y, después de la catástrofe, los vecinos de Buñol y la colonia valenciana costearon la nueva capilla en honor de San Luis Bertrán, que trazó de mano maestra el pintor José Brell, por el año 1876.

En el año 1962, cuando yo visito la ermita, y así cuento ahora la historia mía a mis pacientes compañeros de navegación, puedo observar que la fachada de frontón del ermitorio está flanqueada por dos estilizados pináculos con varios guardapolvos, y por la línea de su cornisa corre, como remate, una graciosa crestería. En el centro destaca un óculo trebolado, y encima de la puerta, de arco apuntado, con archivolta de yeso, ganchos, cardinas y gablete, sobresale la figura y filigrana de un relieve de columnitas y arcos que sostienen una imposta tallada.

En el interior de la capilla, con piso de baldosas blancas y negras, se aprecia el aparejo de sillería de sus muros, rasgados por dos ventanitas góticas, con tela metálica, abiertas a ambos lados, y una cúpula de crucería toda despiezada al estilo y color oscuro de las paredes.

Una araña de cristal pende del empino de estas cuatro bóvedas que forman el techo airoso de la ermita. Hay una oleografía de San Antonio, otra de la Virgen de los Desamparados y otras dos que corresponden a la Virgen del Carmen y a San Vicente Ferrer, el pariente de San Luis.

Una gran estampa de colores figura como exvoto que representa un milagro que el santo hizo a un vecino del pueblo, y lo que sucedió entonces lo leo relatado en un verso que está escrito a máquina sobre un papel pegado al cuadro.

Hay otros exvotos de cera junto al altar mayor, que tiene el frontal de mármol negro y blanco, con volutas también de mármol, pero de tono leonado. Todo está limpio y reluciente, con sus candelabros, crucifijo y búcaros con dalias de vivos colores que aún conservan la jugosidad y el aroma de los huertos donde ellas nacieron.

Sobre el altar mayor hay un retablo pintado en la pared con amplias pinceladas rojas, azules y doradas, y en el nicho, bajo la puerta de cristal, está la imagen del santo. Un San Luis Bertrán de rostro pálido y de gesto y mirar reconcentrado y ausente. "El amarillito", como le llaman familiar y cariñosamente los vecinos y devotos de Buñol.

Lleva una aureola de plata labrada y el manto negro recogido en pliegues bajo los brazos, y en sus manos, extendidas, el libro de rezos y el cáliz con la víbora, que recuerda el clásico y famoso milagro de su frustrado envenenamiento en los años de misionero por las tierras de Colombia.

En la sacristía hay un retablo de azulejos que representa al santo, siempre en actitud estática y pensativa, con un fondo de montes azules y un primer término compuesto por una barraca entre los tonos ocres de una chopera.

\* \* \*

Digámosle adiós a Buñol y pensemos en la nueva ruta que hemos de seguir. ¿Hacia dónde navegar? Pues por el río Clariano y hacia el Sur. Ese es nuestro rumbo. En el horizonte ya se anuncia con resplandor de plata, como la salida de la Luna en noche estrellada, el blanco caserío de Albaida. Por eso se llama Albaida, porque viene su nombre del vocablo árabe *baida*, que significa blanco.

En aquella pequeña loma tenemos que desembarcar junto al borde del camino que sube hasta el antiguo convento o monasterio de Santa Ana, fundado por los padres dominicos durante la primera mitad del siglo xvi.

Aquí hay una capillita de construcción muy simple, pues adopta la forma de un prisma de base cuadrada, como un grueso pilar macizo, que mide aproximadamente dos metros de alto por uno de ancho.

Tiene un rodapié formado por una hilada de ladrillo, y el techo es de obra, sin tejas, de forma piramidal achatada. Todas sus paredes están enlucidas y pintadas de blanco, con algunos manchones provocados por el revenir de la humedad de la tierra. Todos estos datos son del mes de febrero del año 1969, que es la fecha de nuestra visita al lugar.

La capilla tiene una hornacina rectangular que ocupa más de la mitad de uno de sus paramentos. En este hueco hay rehundido un marco de madera, y sobre él, una reja de hierro. Al fondo de la hornacina está el retablo de azulejos que representa la escena del atentado que sufrió San Luis Bertrán, con la leyenda alusiva que dice así:

*Subía San Luis a su convento,  
y al llegar a este sitio, darle muerte  
intenta un hombre fiero y desatento,  
y al disparar el tiro, ¡lance funesto!,  
éste en un crucifijo se convierte.  
Y viendo tal prodigio aquel malvado,  
se humilla, gime y llora su atentado.*

Esta capillita se renovó en el año 1941. Detrás de ella, en la tierra blanca y aterronada del bancale, se alza un algarrobo de tronco viejo y retorcido, como atormentado. Dicen de ese árbol que fue el escondite escogido por el agresor para esperar el paso cansino de San Luis Bertrán camino del convento y hacerle el disparo.

\* \* \*

El convento que levantaron los padres dominicos en esta blanca Albaida lo hicieron alrededor de una vieja ermita dedicada a Santa Ana. En este convento de la Orden de Predicadores estuvo de prior San Luis Bertrán.



**San Luis Bertrán: El milagro del incendio de Albaida. Ideado y dibujado en Roma, 21 enero de 1668, por Lázaro Boláns de Pistoya. Grabado por Roberto Clauwert.**

De su estancia en Albaida quedan como recuerdos bien patentes y gloriosos la llamada fuente de San Luis, de la que se dice logró brotar agua milagrosa, y la cueva, sótano o cripta donde se retiraba para la oración y la penitencia, que está formada por los propios cimientos de la ermita vieja de Santa Ana.

Esta ermita fue sustituida por otra nueva cuando se construyó el convento. Sus restos sirvieron de cimientos para la nueva edificación, y seguramente, como San Luis la utilizaba frecuentemente para sus rezos y meditaciones, le viene el nombre popular de ermita de San Luis.

En lo que ahora queda de la ermita no se conserva nada digno de mención. Dicen que en aquellos tiempos se veneraba en ella un lienzo de la Virgen y otro que representaba un santo desconocido y que eran propiedad del pintor albaidense Francisco Ridaura. También había en dicha ermita una imagen de Santo Domingo de Guzmán, que fue donada al pueblo de Benisoda cuando la tristemente famosa desamortización.

En nuestra visita a la ermita bajamos por unos huertos escalonados, sostenidos por rústicos forjes, hasta llegar al pie de los cimientos de la referida capilla. En sus muros, cubiertos por la hiedra y por algún árbol engarzado que quedó prisionero en el abrazo de sus raíces adventicias, hay un vano estrecho que parece el portillo secreto de una inexpugnable fortaleza.

Entramos por él apartando los tallos ganchosos de las zarzas, que se agarran con fuerza a la ropa, y pisamos el suelo rocoso de una cripta encerrada en los cimientos del ermitorio. Todo este lugar subterráneo está sozalcado por muros, contrafuertes y bovedillas modernas de ladrillo común.

Aquí, en este lugar, se refugiaba San Luis Bertrán y pasaba las horas en oración constante.

Y pensamos entonces: ¿Por qué no nos cuentan estas paredes de piedra las meditaciones del glorioso San Luis Bertrán para atesorar virtudes dignas de imitación y arrobiñar por nuestra parte buenos propósitos y resignaciones? Ni las zarzas ni las rocas contestan.

\* \* \*

Como los barrancos medio secos de Catarroja y de la Horteta se cruzan varias veces en el término de Torrente, quizá de esos enlaces amorosos van naciendo varias acequias, como la de Picaña, la de Ters, la de Ráfol y la de los Huertos. Es posible que entre todas ellas, contando además con el pobre caudal de los barrancos, nos hagamos la ilusión de que puede continuar nuestro precario navegar por esos cauces y cajeros que, si no llevan abundante cantidad de agua, nos proporcionan, en cambio, unas riberas pobladas de rododafnes, adelfas o baladres floridos, acercándonos al pueblo de Torrente, que aún parece oler a chocolate, recordando aquellos famosos obradores en donde se amasaban los ricos bollos y las gruesas tabletas de este sabroso molido de azúcar y cacao.

En Torrente, cuando estuve en el año 1965, y así mientras os cuento mi recorrido por este pueblo y por el caserío de Mas del Chuche; todos vosotros descansáis, me dijeron que solamente había una ermita y que esta ermita estaba dedicada a San Luis Bertrán, pero que ya era parroquia.

Esta parroquia tiene una fachada neoclásica de gran altura, dividida en tres cuerpos por unas pilastras acanaladas que bajan desde la cornisa.

Estas pilastras, al llegar a la imposta del piso, forman un nuevo dibujo y el acanalado se convierte en un almohadilla-

do piramidal pintado de color azul, en contraste con el tono amarillento del resto de la fachada y el color malva del zócalo.

La puerta, de arco de formalete, emplanchada y de color verde botella, tiene una archivolta de color gris y un adorno de enjutas del mismo color.

Sobre la puerta, encima del fajón, hay una hornacina con la imagen —blanca y negra— de San Luis Bertrán, y coronando este nicho destaca en el frontispicio un rosetón labrado de acusada talla y una pequeña ventana —ojo de buey con artística reja... bordeada por un letrero que dice: "Iglesia parroquial de San Luis Bertrán."

A la derecha se levanta el campanario, que es de planta hexagonal. Yo no sabía, y lo supe después, que este campanario se había edificado encima del primitivo campanario de la vieja ermita. El campanario tiene tres cuerpos bien diferenciados por un cimacio, su enlucido que imita sillares, sus dos ventanitas y los huecos de las campanas, que se abren a todos los vientos.

El remate del campanario es elegante y consiste en un doble templete con pirámides de adorno en su acroterio y una cruz y veleta sobre el cupulín de tejas rojizas. Todo el remate se recorta en el fondo azul oscuro de un cielo tan extraordinariamente despejado y denso que abruma con la intensidad de su colorido mate. La esfera pálida del reloj de pared es como una perla aplastada sobre un lecho de turquesa.

La iglesia parroquial es grande, de planta rectangular y estilo neoclásico. Consta de una nave central y dos laterales con cuatro huecos a la derecha y tres a la izquierda para los altares. Corre a lo largo de las paredes un cornisamento con el friso lleno de dibujos y rosetones renacentistas. Las entradas de los altares son de arco de medio punto con adornos de enjutas de relieve, y la bóveda central es de cañón, con arcos fajones y lunetos; en el piso, de piedra artificial, se imita un losado de mármol, con un zócalo de color leonado.

En el presbiterio está la imagen de San Luis Bertrán, y detrás del altar hay un retablo primitivo. Es una gran tabla con cinco cuadros enmarcados en otros gruesos recuadros dorados y representan todos ellos diversos y populares milagros de San Luis Bertrán. En unos antiguos gozos de esta Villa se lee la siguiente estrofa y estribillo:

*Tu vida fue milagrosa,  
y tu amor santo, una fragua;  
a ti debemos el agua  
de esta fuente prodigiosa,  
y tu imagen tan hermosa  
nos espera tiernamente.  
Glorioso Luis Bertrán,  
varón justo y penitente,  
eres nuestro protector  
y el amparo de Torrente.*

\* \* \*

El lugar del Mas del Chuche está a cinco kilómetros de Torrente.

En este lugar de la Masía del Juez había un palacio muy antiguo. La ermita era una dependencia de este palacio, y en otras habitaciones del mismo viven unas cuantas familias.

San Vicente Ferrer acudía a la Masía del Juez y allí se hospedaba y reponía sus fuerzas, según cuentan los del lugar, y allí había una fuente, pero ahora no lleva agua.

San Luis Bertrán también visitaba con frecuencia esta ermita. Y este pueblecito torrentino, valenciano y labrador, en donde hacen muy buenas paellas, celebra sus fiestas bajo la protección de sus santos patronos, San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán.

La fuente se la conoce con el nombre de fuente de San Luis Bertrán, y aseguran que sus aguas, cuando circulaban y manaban, eran muy milagrosas.

La fachada de la ermita es de frontón, con cornisa de curvas barrocas. La puerta está emplanchada, y unos clavos de cabeza de concha forman graciosos adornos. Encima hay un retablo de azulejos y un óculo con fajón de ladrillo.

La ermita me causa una grata impresión porque es vistoso su decorado de despiezo, en el orden dórico de su arquitectura, y la profusión de dibujos y grecas de follaje de tono gris que adorna el intradós de los arcos, los florones y el borde de los lunetos, así como también el friso del cornisamento denticulado.

Hasta el propio altar mayor, bajo su techo de cascarón, imita un retablo con sus columnas de corto imoscapo estriado y con camillas; su frontón, recto, y su aureola, como remate, pintada alrededor de la paloma del Espíritu Santo, debajo de la que campea la leyenda popular del santo valenciano: "*Timete Deum.*"

Allí está la imagen de San Vicente Ferrer, y en las capillas laterales, la de San Luis Bertrán con el cáliz, el áspid y el crucifijo, y la del Niño Jesús de Praga. En la bóveda han pintado varias sentencias como recordatorios para el pueblo devoto: "Hablar y reír es falta grave." "En la casa de Dios, oración, recogimiento y piedad." "Dios está presente: reverenciémosle", y "El templo es la casa de Dios."

El frontal de los peldaños del presbiterio está formado por azulejos antiguos, que son como los del hospital de sacerdotes pobres de Valencia. Hay una ventana con reja de hierro forjado y recios remates, y sus fraileros, carcomidos, tienen gruesos cuarterones separados por peinaos de sencilla talla.

\* \* \*

Y ahora, antes de dejar definitivamente la nave o barquichuela y entrar a pie llano en Valencia para recorrer y visitar los últimos monumentos y lugares luisianos, nos vamos al pueblo de Tormos, utilizando las aguas del embalse de Isbert, que está a once kilómetros de Pego.

En la plaza de Tormos se levanta la parroquia dedicada a San Luis Bertrán. La fachada, ástila y jaharrada, termina en sus extremos laterales por dos cadenas de sillería. La remata una doble curva y contracurva coronada por una cornisa que sirve de base a una doble espadaña con campanas bajo arcos de formalete, sostenidos por tres semipi-lastras. Sobre el cornisamento de la espadaña hay un pequeño frontón y dos pilares bajos con adornos de jarrones.

Ante la puerta de entrada se extiende una escalinata de piedra, de rellanos rectangulares y escalones de masilla. La puerta es de arco adintelado y jambaje de sillares. Las dos hojas están emplanchadas y tienen postigos. Sobre el de la derecha, unos clavos chanflones han dibujado el cáliz y el áspid.

Sobre el aparejo de dovelas radiales que forman el dintel existe una hornacina con techo de cascarón, y más arriba, una ventana rectangular y abocinada cerrada por una vidriera.

La iglesia consta de una sola nave, con dos altares a cada lado y un crucero de poca profundidad. La bóveda es de cañón, con arcos fajones, lunetos ciegos y unos florones pintados en el intradós. La del crucero es vaída y la sostiene el juego de los cuatro arcos: dos torales y dos formeros.

La iglesia es de estilo barroco y del orden corintio. Sus capiteles rematan las pilastras embebidas que separan los altares, y en aquéllas se apoya el cornisamento de moldura denticulada y friso pintado que imita un placado de mármol verde, que va "retozando", según término técnico empleado por Feduchi, los entrantes y salientes de las paredes.

Todos los paramentos están ribeteados por un filete de color oscuro que destaca fuertemente del fondo blanco de

la pintura de la parroquia, dándole un aspecto elegante y geométrico.

El colosal y efectista retablo del altar mayor es de madera tallada y de estilo barroco bien definido, con toda clase de rocallas, volutas, guirnaldas, habas, acantos, cartelas, cintas, modillones y cornucopias. El cuerpo principal sobresale gracias a las dos columnas, con acanalado helicoidal y largos escusones en sus basas, entre las que se abre una gran hornacina de fondo pentagonal y techo abovedado que guarda la imagen de San Luis.

Es de tamaño casi natural y sostiene en su mano derecha el libro y el cáliz con el áspid. Lo llamativo de esta imagen es su ropaje, de tela, pues lleva como hábito una túnica de raso blanco y adornos bordados y una capa negra con un ligero dibujo dorado en sus orillas.

La cara del santo, aureolada por una corona de plata, es de rasgos atrayentes y simpáticos, ingenuos e infantiles. Para tapar el nicho hay una cortina. Una vez bajado este telón aparece en la superficie una pintura al óleo. Es un San Luis de cara arrobada con el crucifijo en la mano y un fondo de árboles frondosos. A sus pies se arrodilla un labrador que lleva al brazo una manta listada de colores. Mira con ojos asombrados al fraile dominico y sus manos se juntan como si orase.

En uno de los arrimaderos de un altar lateral hay un retablo de azulejos: es un enterramiento del año 1778.

\* \* \*

Desembarcamos definitivamente. Solamente nos quedan cinco recorridos y éstos los haremos rápidamente a pie. Son: la *Fonteta*, el Hospital, la Casa natalicia, la Pila bautismal y la Celda

Decía Martínez Aloy hace ya muchos años: "La Fonteta de Sant Lluís, con su piadoso prestigio, sagrada ermita y pintoresco camino de poco más de media legua, bordeado de acequias y cañizares, árboles y plantas, era el sitio que usufructuaba, con justicia, la pública predilección, y todas las tardes, casi en ruta, acudían a la bendita fuente familias honestas cargadas de chiquillos y meriendas, en compañía de las hijas casaderas y pretendientes de intención no enrevesada. Dándoles la bienvenida los labriegos del contorno, que, por unos cuartos, llenaban sus faldas de membrillos y también de granadas, pues ambas frutas constituyen la especialidad de aquellas partidas. Dos chorreros de agua fresca se precipitan en la pila con tenacidad inquebrantable, y la plazuela era un campo de esparcimiento sometido a la vigilancia de viejas refunfuonas."

Ahora ya no hay camino a la *fonteta* que vaya hermanado en su andar con la acequia ni que serpentee bajo la sombra llamante de los cañizares.

El camino es calle, no hay rumor de hojas ni algarabías de pájaros. Y la iglesia y parroquia surge de pronto, dominando su campanario los tejados de la barriada y algunas oliveras y maizales que aún quedan.

Allí está la fuente, junto a la iglesia, que tiene fachada de ladrillo sin enlucir. La mano de una imagen de San Luis colocada en un nicho sobre el cornisamento de la puerta la bendice.

La fuente, de silueta barroca y de taza en forma de pechina tiene una entrada ajardinada y la cierra un banco de piedra con barandilla de hierro. En el frontón de la fuente hay unos retablos de azulejos que representan dos de los muchos milagros reconocidos en el proceso de canonización y que obró el agua del manantial, bebida por los enfermos con esa fe ciega y absoluta del buen creyente.

El padre Luis Bertrán, antes de ser canonizado, era un fraile dominico de salud quebrantada que padecía con resignación, entre otros males, el tormento constante de la sed. Y un día le llevó un amigo suyo por la huerta de Ruzafe hasta la umbria de la fuente. El dominico bendijo el agua y bebió de ella. Se acercó entonces un enfermo que

hacia seis meses padecía de calenturas muy fuertes. El religioso le dijo que bebiese de aquella agua y el enfermo se resistió porque afirmaba que era dañosa para su mal, hasta que el padre Luis le convenció, y al punto quedó curado de su enfermedad.

En la parroquia hay, en el testero del altar mayor, en el imafronte, que es recto, una gran hornacina sin puerta de cristal. Es un nicho franqueado por una pareja de columnas estriadas que terminan en sendos capiteles corintios. Una archivolta de arco de medio punto completa la fachada de este retablo, y sobre ella hay dos ángeles de talla robusta que sostienen una cartela enmarcada por frondas y guirnaldas.

En esta hornacina está la imagen de San Luis Bertrán. El fondo curvo de la misma y el techo, de cascarón, pintados de blanco, se adornan con pinturas de ángeles que rodean la imagen del santo. San Luis mantiene el crucifijo con su mano levantada, mostrándolo al pueblo, y en la otra mano lleva el libro de rezos y, encima de la tapa, el cáliz y el áspid venenoso.

A los lados de esta hornacina, y sobre ménsulas doradas, están las tallas de San Vicente Ferrer y San Isidro Labrador. En las paredes laterales de este presbiterio hay dos cuadros grandes de forma rectangular y enmarcados por una gruesa moldura de obra. Representan la muerte de San Luis acompañado del Patriarca y otros personajes, y el milagro de Albaida, cuando el disparo del revólver del caballero que pasa por su lado galopando se transforma en un crucifijo.



J. J. Espinosa. - Muerte de San Luis Bertrán.  
Museo Bellas Artes de Valencia.

Como la moldura del cornisamento, que tiene mucho vuelo, corre a lo largo de la nave central y cruza el imahfronte, en el tímpano formado por aquélla y la línea curva de la bóveda de cañón destaca una gran pintura mural de vivos colores. Es una reproducción del cuadro de José Camarón que luego grabó Tomás Rocafort, y representa a San Luis Bertrán sentado gloriosamente en un nimbo de nubes, y a sus pies, el pretil de la famosa fonteta, de la que brotan dos recios chorros de agua, y junto a ella, dos grupos de mujeres con vasijas para llenarlas del agua milagrosa.

Parece que el rumor del agua, en la quietud y placidez de esta tarde que recoge nuestra visita a la *fonteta*, nos canta aquella estrofa, ya muy antigua, de los gozos dedicados al glorioso San Luis Bertrán, venerado en la ermita de la fuente de su nombre, en la huerta del lugar de Ruzafa:

*Llegad, valencianos, - bebed de esta fuente,  
ungid vuestra frente, - pedid con fervor;  
porque del cielo, abriendo - puertas eternas,  
vendrán a raudales - las gracias de Dios.*

Y las flores en los arriates y las frutas en los árboles y las verduras en la crestería de los caballones forman el coro, que responde entusiasmado:

*Tu gloria y prodigios, - Luis bien hadado,  
mi pecho inflamado - admira, y tu amor.*

\* \* \*

El paisaje de la huerta ha quedado a nuestra espalda. Llegamos a la ciudad y entramos en ella. En la calle del Trinquete de Caballeros hay un *atzucat*, o callejón sin salida, que no tiene nombre especial. Al fondo, a la derecha, luego de pasar bajo un saliente matacán de mucho vuelo, sostenido por unas cartelas de sillería, se llega a una puerta emplanchada que tiene un jambaje de sillares. Se atraviesa el zaguán en penumbra, se abre una cancela de madera y se entra en el pequeño claustro, recoleto y de armoniosa arquitectura, del antiguo Hospital de Sacerdotes Pobres, convertido actualmente en Seminario Mayor de la Inmaculada.

Tiene un patio enlosado que está lleno de plantas y macetas con abundantes hojas verdes, brillantes y húmedas por el riego casero y cuidadoso de las monjas.

Es, en verdad, atrayente para la fibra artística de toda persona sensible admirar esas recias paredes de ladrillo y las pilastras de sillería que sostienen las arcadas que forman las pandas del claustro, adornado con los medallones de vistosa azulejería de un vía crucis colocado entre las archi-voltas de los arcos.

Es de alabar también la perfecta simetría de los balcones, con barandillas de hierro forjado, sus mesetas de obra "manisera" y los huecos abocinados que *rasgan* el grosor de los muros. Un filete oscuro recorta los perfiles de los planos y da elegancia al vano del balcón. Todos ellos tienen un cierre de postigos fraileros y vidrieras rectangulares.

En una de las pandas hay dos grandes retablos de 204 azulejos cada uno de ellos.

El que ahora interesa y se describe representa el árbol genealógico de la fundación de este hospital. Junto al tronco del árbol, con una rodilla en tierra, aparecen el rey don Pedro IV de Aragón y el arzobispo de Valencia Hugo de Fenollet.

El rey dice y sentencia, así está escrito en el retablo: "Ego plantavi." Y el arzobispo le responde y confirma, también está escrito: "Ugo rigavit." Y a uno y otro lado figuran estas dos leyendas como lápidas conmemorativas: "Año 1356 se comenzó y en 1394 se completó esta Real Casa Hospital y Cofradía con Reales decretos del Rey Don Pedro IV de Aragón, y a su ejemplo se afiliaron Cofrades los reyes de Castilla, León, Navarra, Portugal y otros; los Príncipes, Duques, Grandes y Nobles." Y en la otra leyenda así se dice: "En dicho año 1356, el Ilmo. D. Hugo de Fenollet, Obispo de Valencia, aprobó esta Real Fundación que tiene

por Cofrades, como se ve, Santos, Beatos, Venerables, Pontífices, Cardenales, Arzobispos, Obispos y un sin número de famosos eclesiásticos."

Sobre las ramas de este frondoso árbol, a un lado y otro del tronco, naciendo todas ellas de la horcadura, están, como gorriones en sus nidos de hojas verdes, las cabezitas de todos los grandes personajes, civiles y eclesiásticos, de aquellas sucesivas épocas. Es deleitoso irles reconociendo uno a uno, gracias a sus ingenuos rasgos faciales.

Y en una celda de este hospital vino a parar San Luis Bertrán cuando se puso enfermo. Le cuidaron, entre otros, el beato Juan de Ribera, que hoy es santo; el beato Nicolás Factor y el hermano del fraile dominico, llamado mosén Jerónimo Bertrán, que era precisamente el racional de esta antigua Casa-Hospital de la Virgen del Milagro.

Se sube por la ancha escalera con arrimadero valioso y peldaños de azulejos, bordeados de oscuro mampelrán de madera muy gastada por el roce, hasta llegar al primer piso. Los pasillos, limpios y cuidados, relucen como el oro. En sus paredes, sobre los preciosos zócalos, hay retablos de azulejos que recuerdan hechos y milagros del santo valenciano Luis Bertrán, y al subir, en el hueco de la escalera, destaca un gran medallón que encierra esta leyenda: "Pauperum, hospitale, sacerdotum. Urbi et orbi."

Los retablos son los siguientes: La Virgen, junto al lecho del enfermo Luis Bertrán, le ofrece una tacita de caldo. San Luis Bertrán, sentado a la mesa de unos desaprensivos encomendados de las Indias, estruja entre sus manos el pan que le han servido y brotan gotas de sangre. San Luis Bertrán, en las misiones de las selvas colombianas, hace aparecer en el tronco de un árbol gigantesco una cruz labrada, y el cacique, con los suyos, se convierte y pide el bautismo. El disparo de una pistola de un caballero vengativo, dirigido contra San Luis Bertrán, se transforma milagrosamente en un crucifijo. San Luis Bertrán celebra misa acompañado del Patriarca y otros personajes, mientras, sobre el altar, se aparecen los ángeles. El Patriarca don Juan de Ribera cura con sus propias manos la llaga que tenía San Luis Bertrán en una rodilla. La toma de hábito de San Luis Bertrán, recibéndola de fray Juan Micó, prior de predicadores... Y algún otro retablo que seguramente se habrá quedado olvidado en el fondo del tintero.

La celda que el santo ocupó está al fondo del pasillo, a mano izquierda. La puerta está engalanada con abundante ornamentación barroca.

Es una pequeña estancia, de unos cuatro metros por tres, y tiene unos zócalos de azulejos con dibujos barrocos, muy ingenuos y graciosos, que representan escenas de su activa vida misional en Colombia.

Encima de este zócalo hay otro de ladrillos de alfarería corriente. Son los de la primitiva pared, que están resguardados por un cierre de cristal para que nadie los pueda tocar. En ellos se aprecian algunas manchas oscuras de sangre seca, recuerdo de sus actos de disciplinante. El resto de las paredes está pintado de blanco y el techo es un artesonado de vigas de madera y tabicas.

Al fondo hay una ventana de vidriera emplomada. Frente a ella han colocado una mesa de estilo renacimiento con su moldura o reborde de cocas y los prácticos fiadores de hierro forjado que sustituyen a las clásicas chambranas y travesaños. Sobre la tabla solamente hay un vaso de color rojo y dentro de él oscila la llama de una lamparita de cera.

A la izquierda, en la esquina, un sagrario de metal dorado.

La antigua celda se ha convertido en capilla. Desde la ventana se veía, en tiempos del santo, un jardín interior. Ahora, abierta la ventana, se ve, bajo el alféizar, el antiguo jardín convertido en patio de recreo para los seminaristas. San Luis Bertrán plantó un ciprés, que se hizo tan alto como el edificio. Fue arrancado de raíz por un violento

huracán que reinó en Valencia el día 9 de octubre de 1842, y es de notar la coincidencia de ser dicho día aniversario de la muerte del santo.

\* \* \*

En la plaza de San Luis Bertrán está la casa natalicia. Es, para mí, la gran catedral luisiana. Unas notas históricas son necesarias para ambientar el escenario. En el año 1608 es beatificado fray Luis Bertrán. Su hermano Jaime, que vive todavía en la casa de la familia Bertrán-Exarch, construye una capilla en la misma habitación donde nació San Luis, siendo inaugurada en 1610 por mosén Escolano, que era rector de San Esteban, la parroquia colindante, y cronista del Reino de Valencia; y en octubre del año 1615, Jaime Bertrán, en su testamento, dice: "done, deixe y legue al dit Convent de Predicadors de la present ciutat, la capella que he obrit en lo lloch hon naisqué lo dit sanct pare Luis Bertrán, mon germá..."

Sin embargo, años más tarde, volvía la capilla a la propiedad de los herederos de San Luis Bertrán, que hoy la conservan y cuidan con esmero y devoción ejemplar.

Y ahora entramos en la gran capilla y pequeña catedral. El piso es de losas de mármol blancas y negras, sin que formen un conjunto ajedrezado. En el techo, de cielo raso, aparece pintado el escudo de los Romaní, descendientes de San Luis. Las paredes, blancas, tienen un arriadero de azulejos valencianos, de los llamados de medio pañuelo.

A los pies de la capilla hay un pequeño coro sostenido por dos columnas estriadas de hierro. Entre ellas, de una barra de madera con anillas, penden dos cortinas rojas abiertas en pabellón y recogidas por unos cordones atados a sus alzapauos. El techo del coro es un artesonado con adornos de rosetones.

La capilla tiene bancos con almohadones tapizados de rojo damasco, sillas de varios estilos, amén de unos reclinatorios de diferentes modelos.

Al presbiterio se sube por dos escalones de mármol blanco entre dos barandillas de madera. Al lado derecho hay un púlpito cuadrado sostenido por dos cartelas de hierro. El pasamanos del púlpito, al que se entra por una puerta falsa abierta en la pared, está cubierto con un tapete de damasco rojo con adorno de galón dorado y fleco de borlitas de color carmesí, destacando el escudo bordado de la casa Romaní.

A la entrada del presbiterio, es decir, a derecha e izquierda, y bajo el adorno de unas grandes páteras de hojas de acanto pintadas de gris, hay dos tableros de madera que dicen lo siguiente: "San Luis Bertrán profesó el 27 de agosto de 1546. Murió en su convento de Santo Domingo el 9 de octubre de 1581. Fue beatificado por S. S. Paulo V el 29 de julio de 1608. Fue canonizado por S. S. Clemente X el 5 de abril de 1671." "Los parientes, excmos. señores Marqués de Monistrol y de Aguilar, Barón de Beniparrell y otros títulos, dedican al culto del Santo, el sitio donde tuvo lugar tan fausto suceso."

En el techo del presbiterio hay un fresco que representa una corona de angelitos formando un coro glorioso. La capilla fue pintada en el año 1979 por el artista don José Llopis, notable pintor que sabe tapar las juntas y grietas de tal forma que no se abren ni se ven. Así me lo han asegurado.

Dos sendas lámparas de metal dorado y de estilo gótico, con vaso de cristal rojo, alumbran el altar. La mesa luce en su frontal jaspes de variados y ricos colores, y un alto-relieve con adornos barrocos en donde campea el escudo de armas de los Escrivá de Romaní.

El retablo, de madera, lo forma una hornacina de arco de formalete, con marco ancho y dorado. El fondo está pintado de rojo. Flanquean la hornacina dos pilastras lisas con un resalte imitando placas de mármol, y terminan en dos cabezas de serafines alados que sirven de capitel. El remate del retablo es un entablamento sencillo con guirnal-

das doradas en el arquitrabe y una cornisa final con molduras de modillones.

La imagen de San Luis Bertrán está tallada por Vicente Rodilla, nuestro gran imaginero. Lleva el manto negro recogido bajo el brazo izquierdo y sostiene en la mano derecha el libro y el cáliz dorado con la víbora venenosa. Con la mano izquierda levanta un crucifijo. La imagen ostenta un delicado trabajo de estofado y su estilo barroco le da ampulosidad jerárquica a los pliegues del ropaje, que se adornan con dibujos dorados.

En las paredes laterales del presbiterio aparecen pintados en dos medallones los perfiles de Juana Angela Exarch y Juan Luis Bertrán. Son los padres del santo. También se leen en dos cartelas lo siguiente: "A la memoria y culto de San Luis Bertrán, su pariente el M. Y. Señor Barón de Beniparrell", y "Reedificada donde nació el Santo, Segundo Angel Valenciano. Año 1848." Hay una urna de madera tallada que guarda el almohadón de San Luis. En una placa de plata se dice que sobre ese almohadón descansó la cabeza del cuerpo incorrupto de San Luis cuando se veneraba en su altar de la parroquia de San Esteban.

La enumeración de los cuadros es interesante. Hay un apostolado pintado al óleo. Los lienzos de los apóstoles estaban hace años tan oscuros que nada se apreciaba en ellos, pero fueron restaurados en Madrid y ahora se ven con claridad los rostros de los apóstoles.

Hay otro óleo de Petrus Mártir. Otro representa a San Juan de Ribera revestido con larga casulla, de rodillas y con los brazos extendidos, contemplando extasiado a la Virgen María. En otro óleo figura la escena milagrosa del abrazo de los dos dominicos y parientes, Vicente Ferrer y Luis Bertrán, cuando éste visitaba la celda de San Vicente para pedirle protección y ayuda. Otro cuadro es de Santa Catalina de Siena, y por último se deben reseñar los cuatro grandes lienzos que representan las escenas siguientes: La del envenenamiento de San Luis en Colombia; la de San Luis Bertrán bautizando indios de Nueva Granada; San Luis auxiliado por las santas María Magdalena y Catalina Mártir, que curan las heridas producidas por las disciplinas, mientras la dama tentadora huye cerrando la puerta de la estancia. Una estrofa de antiguos gozos de San Luis, del año 1807, canta así esta poética escena:

*Vencida ya una mujer,  
que venceros determina,  
Magdalena y Catalina  
del cielo os baxan a ver,  
con el laurel victorioso  
de vuestra gran resistencia.*

El último óleo es la muerte de San Luis Bertrán. Sobre el grupo de nobles, personajes y frailes que rodean el lecho, aparece entre nubes la Virgen María con su corte de ángeles que tocan instrumentos musicales, entre ellos, la flauta y el laúd. Y esta dulce música celeste queda sonando en el interior de esta gran catedral luisiana cuando cerramos la puerta, que siempre se encaja y protesta con el chirrido de sus charnelas de hierro.

\* \* \*

A unos pasos de esta plaza de San Luis Bertrán está la parroquia de San Esteban. En ella fue bautizado el niño Luis Bertrán, en la misma pila que lo fue su pariente Vicente Ferrer, 186 años antes.

No es posible, por falta de tiempo, contar la historia de esta antigua parroquia ni hacer narración de su belleza arquitectónica, en especial de su bóveda y paredes esgrafiadas en blanco y azul.

Me he de limitar ahora a la enumeración rapidísima de los detalles luisianos. Destaca en lo alto del entablamento del altar mayor una gran imagen de San Luis Bertrán que lleva entre sus manos el crucifijo que salió cuando el tiro del pistolón. Hay otra imagen, obra del escultor Rodilla, en

el altar dedicado a San Luis, en cuya urna se guardaba su cuerpo incorrupto, que fue trasladado desde el convento de los dominicos en el año 1835, cuando aquella desamortización siempre inolvidable.

Recuerdo ahora una estrofa de los gozos que le cantaron al santo cuando sacaron su sagrado cuerpo en pública rogativa en la guerra de la Independencia:

*Desde el alto cielo - tu vista endereza  
a esta ciudad noble - hermosa y amena.  
Ve, cuál, los franceses - furiosos la acechan  
como par de leones - que observan la presa.  
No nos desampares - en esta contienda,  
Bertrán milagroso - socorre a Valencia.*

Hay otro cuadro precioso del gran pintor Espinosa. Y otra estatua, talla de Carmelo Vicent Soria, que, junto con la de San Vicente, preside la rica y dorada capilla con cúpula y domo, donde está la pila bautismal de San Vicente Ferrer, cuya propiedad y patronato corresponde al ilustre Colegio Notarial de Valencia. En esa pila fueron bautizados santos, beatos, venerables, ilustres personajes y miles y miles de valencianos, entre los cuales, por fortuna, me encuentro yo.

Y este Bertrán milagroso, este hijo ilustre de Valencia, este gran dominico cuyo cuerpo se guardaba incorrupto desde su muerte gloriosa, fue sacado hace años por unos desalmados, no para llevarlo en una procesión de rogativas, como otras veces, sino para arrastrarlo por las calles, entre burlas e improperios, y quemarlo por último para mayor escarnio, en la tranquila y recoleta calle valenciana de la Libertad, travesía de la calle del Salvador. Nunca en Valencia hubo tanto duelo, porque toda la ciudad se estremeció de pena, de dolor, de vergüenza y de culpabilidad.

\* \* \*

Dejemos los recuerdos de este horrible suceso y acudamos, por último, a las puertas del convento de Santo Domingo, en la Rambla de Predicadores. Por cierto, que en esta iglesia del convento de predicadores, con motivo de la canonización de San Luis Bertrán, en el año 1671, con grandes fiestas populares, se levantó un altar diseñado por el valenciano José Caudí, que era el más importante entre los decoradores e ingenieros de la ampulosa y barroca decoración de estilo calderoniano, ya que este gran genio de nuestra literatura, Calderón de la Barca, había influido con los versos de sus dramas, en las obras que realizaban estos artistas que corporeizaban el exaltado mundo de imágenes calderonianas.

Y San Luis Bertrán, en su canonización, la tuvo también, y es justo que ahora, al conmemorar el cuarto centenario de su muerte, nos acordemos también del tercer centenario de la muerte de Calderón de la Barca, ya que San Luis tuvo en su altar una exaltación del genio del dramaturgo español. No puedo extenderme en más detalles, aunque es muy interesante la descripción que de este altar y de sus adornos alegóricos y emblemáticos nos hace el cronista de entonces, doctor Carbonell, con su fluido y conceptuoso lenguaje.

Yo tengo en mi librería, y lo guardo como oro en paño, un libro impreso en Valencia en el año 1722. Este libro habla de las constituciones de la santa y venerada celda del padre San Luis Bertrán, situada en el Real Convento de Predicadores. El libro se ha disfrazado ya con el color y las ondulaciones del pergamino, pero a mí, de todo este libro, que tiene empaque de códice viejo, lo que más me entusiasma es la segunda parte, que se refiere a la breve y devota descripción de la gloriosa celda del padre San Luis Bertrán, acreditada con singulares prodigios y favores celestiales.

Esta celda, que estaba ahí, en el convento de los dominicos, fue descrita en 1722 por la pluma del muy reverendo padre Vicente Beaumont de Navarra, hijo, y lector de Sagrada Teología del Real Convento, maestro en Arte por la

Universidad de Valencia y examinador sinodial en el Obispado de Teruel.

Y este Vicente Beaumont nos habla de la disposición antigua de la celda y nos hace mención de una de las habitaciones que en ella había, pero que no la frecuentaba San Luis porque era muy lóbrega y húmeda. De esa misma habitación se subía a otro cuarto que era más espacioso y en donde regularmente habitaba San Luis.

Parece ser que aquellas estancias no eran muy elevadas de techo y debían ser muy estrechas las ventanas, ya que posteriormente se hicieron grandes reformas en el interior del convento buscando una mejor holgura y abundante luz.

La ventana de la celda de San Luis Bertrán caía sobre un pozo del que el santo se servía para su limpieza, y apoyado en el alféizar de ladrillo, el santo gozaba de la amenidad del huerto del convento y de un espacioso y bien adornado jardín que llamaban recreación, por la que allí, entre sus frutales, arrayanes y surtidores, tomaban, después de comer, los religiosos. La amenidad —sigue relatando el padre Vicente Beaumont— y adorno de aquel lugar excitaba frecuentes afectos en nuestro santo con que suspiraba por la celestial Jerusalén que en aquella material frondosidad se le representaba.

San Luis salía a la ventana muchas veces, y pasando los ojos por las flores y plantas, los fijaba después en el cielo y suspiraba por aquella patria; pero, deseoso de perfección y de humildad, tenía nuestro santo en un rincón de la celda un cancel de madera, y detrás había una estancia reducida que era el lugar de sus penitencias. Estaban con sangre paredes, tablas y pavimento.

Los buenos libros que allí tenía el santo formaban una abundante biblioteca que, después de su muerte, se subieron a la librería del convento más de setenta tomos, y otros fueron repartidos entre los religiosos.

Tenía como adorno en su celda una imagen de Cristo crucificado que le habló en muchas ocasiones, cuando el santo, de hinojos, le pedía con humildad su divino amparo; y sobre la mesa conservaba como recuerdo inapreciable otra imagen de Cristo, más pequeña que la anterior, compañera y guía en sus misiones por las tierras del nuevo continente.

Hacía respetable también su celda otra rica joya que le robaba todos los afectos. Era una imagen de María Santísima, coronada de su sacratísimo rosario y matizada de flores; y esta imagen santa la trajo un cautivo de Argel en cumplimiento de cierto voto, y llegando a manos del santo la destinó para su refugio y amparo; y a la vista de sus ojos, siempre buscando el apoyo de sus devotos Vicentes, tenía las imágenes del Mártir y del Ferrer.

Su moblaje era sencillo y humilde: unos asientos, una mesa para sus estudios, un arca grande donde dormía vestido y dos libros gruesos que le servían de almohada... Y en esta celda que habitó los últimos años de su vida, cuántos hechos milagrosos, cuántas conversiones, cuántos sabios consejos y cuántas grandezas derramó el Señor por los manos humildes del santo valenciano!

Dignísimas autoridades. Señoras y señores:

El viaje por mar y por tierra ha terminado, gracias a Dios. Justo es que, como reconocimiento al experto timonel que ha dirigido con acierto y maestría el gobernalle de nuestro navío, vuelva a visitarle en el puente de la Trinidad para, con sincero homenaje de gratitud, cantarle con fervor y en vuestro nombre, como pueblo valenciano que le ama, aquella deliciosa tonada de sus gozos más famosos:

*Pues tiene el pecho amoroso  
de Dios tan grande clemencia,  
rogad, Santo milagroso,  
por nuestra Patria Valencia.*

Y también a todos vosotros, queridos amigos, mis triples gracias más rendidas y fervorosas por vuestra asistencia, paciencia y atención.

LUIS B. LLUCH GARIN

# MIGUEL MOLSOS, EL MAS ILUSTRE DE LOS HIJOS DE AYORA

FUE COLABORADOR DEL PAPA LUNA, SAN VICENTE FERRER,  
CALIXTO III Y EL MONARCA ARAGONES DON FERNANDO DE ANTEQUERA

El Congreso Eucarístico Diocesano que se celebró en la villa valenciana de Ayora en los últimos días del mes de octubre de 1950 sirvió, al mismo tiempo que para poner de manifiesto la catolicidad de un pueblo que se honra con contar entre sus hijos más ilustres al obispo cristopolitano fray Jaime Pérez —que regentó con acierto sumo la archidiócesis valentina, especialmente designado para ello por el vicescanciller de la Iglesia romana, Rodrigo de Borja, el futuro sumo pontífice Alejandro VI—, para dar a conocer los detalles del pleito que precedió a la creación del obispado de Orihuela y el hecho histórico de que la mencionada villa haya pertenecido, hasta hace cuatro quinquenios, a la archidiócesis de Valencia, como las vecinas poblaciones de su distrito o comarca, Zarra, Teresa de Cofrentes, Jarafuel, Jalance, Cofrentes, Cortes de Pallás y Millares.

## EL PLEITO DEL OBISPADO DE ORIHUELA

La de Orihuela es una diócesis joven, separada en 1563 de la de Murcia-Cartagena tras un ruidoso pleito que duró cerca de dos siglos.

En el inicio del mismo influyeron los dictados de la historia y de la geografía. Reconquistado el territorio murciano del poder agareno, una de las primeras determinaciones de los vencedores fue restablecer el obispado de Cartagena, en el que quedó incluida la ciudad de Orihuela con el dilatado territorio de su Gobernación.

Durante largos años la antiquísima diócesis cartagenera desarrolló su vida fielmente sometida al poder de Roma, en una fecunda y provechosa paz. Esta se alteró cuando Orihuela se sintió separada de la Corona de Castilla. Al pasar a integrar el territorio aragonés, el continuar dependiendo de un prelado castellano, el de Murcia, constituyó un motivo de enojosas contingencias.

Y el pleito, que habría de extenderse de 1383 a 1536, surgió, incontenible, teniendo su origen en el escrito que, en nombre de la ciudad oriolana, elevó a la Santa Sede el rey de Aragón don Martín el Humano, quien suplicó al Papa se dotase a Orihuela de obispado propio.

## EL ALMA DEL MOVIMIENTO DISGREGADOR

Alma del movimiento disgregador fue el más ilustre de los hijos del pueblo valenciano de Ayora, el muy ilustre doctor don Miguel Molsós, uno de los españoles más destacados de su época, europeo y universalista, doctor en ambos derechos, amigo de San Vicente Ferrer, de los monarcas don Martín el Humano, don Fernando de Antequera y don Alfonso el Magnánimo, y de don Alonso de Borja (Calixto III). Datario del gran Papa español don Pedro de Luna (Benedicto XIII), éste, a sus instancias, promulgó en Tortosa, el 13 de abril de 1413, una bula erigiendo en colegiata la iglesia del Salvador, de Orihuela, requisito previo para declararla catedral.

Micer Molsós, que en compañía de San Vicente Ferrer, había tomado parte en las conversaciones históricas que se celebraron en la ciudad de Morella en el verano del año 1414, a las que asistieron, entre otros, el papa Luna y el rey de Aragón don Fernando de Antequera; a los diálogos de Perpiñán y a los grandes concilios de Basilea y de Constanza, de acuerdo con el rey de Aragón, don Alfonso el Magnánimo, y con su confidente, el tantas veces nombrado San Vicente Ferrer, considerando punible la obstinación de don Pedro de Luna, dispuesto a recluirse en el castillo de Peñíscola sin poner remate al Cisma que afligía a la cristiandad, un buen día se separó de su obediencia, pasando al partido de Martín V, que le llamó a Roma, nombrándole su capellán y su consejero privado, honrándole con el cargo de auditor de la Rota.

Molsós, primer deán de la futura catedral oriolana, volvió de la Ciudad Eterna en 1419 portador de una bula del papa Martín V en la que, a más de confirmarle la promulgada por Benedicto XIII seis años antes, instituía en Orihuela un vicariato general, independiente del obispado de Murcia, correspondiendo al territorio del reino de Valencia. Esta merced fue impugnadísima y, apenas fallecido Molsós, la curia murciana obtuvo de Roma su revocación.

## ORIHUELA, SEDE INDEPENDIENTE

En 1439, a instancias del monarca aragonés Alfonso V de Aragón y III de Valencia, el papa Eugenio IV designó obispo de Orihuela a Pedro Luis de Corella, de alcorniosa estirpe valenciana, pero

no inclinado al sacerdocio, que contaba la edad de quince años. Falleció víctima de inesperada enfermedad sin haberse desplazado a Orihuela ni ceñido la mitra, y el mismo Pontífice anuló el nombramiento.

Durante los pontificados de Nicolás V, Calixto III, Pío II, Sixto IV, Inocencio VIII, Alejandro VI y Pío III, el pleito iniciado en tiempos de Molsós alcanzó el nivel de su mayor violencia.

Para cortarlo, Julián de la Rovere, papa Julio II, dio categoría de catedral a la colegiata de Orihuela, separándola de la diócesis de Cartagena-Murcia, pero *sub uno pastore*, es decir, sometidas ambas catedrales a la autoridad del mismo prelado. Esta decisión disgustó a unos y a otros, y el descontento, llevado a extremos de violencia inusitada, continuó a lo largo de los pontificados de León X, Adriano VI, Clemente VII, Paulo III, Marcelo II, Paulo IV y Pío IV.

Este Pontífice, de nombre Juan de Médicis, nacido en Milán, aunque perteneciente a la opulenta familia florentina de su apellido, dos años antes de su fallecimiento, acaecido en Roma, en el mes de diciembre de 1565, a instancias del rey Felipe II, que llevó el pertinaz litigio murciano-oriolano a las Cortes de Monzón de 1563, accedió a separar la iglesia oriolana de la de Murcia-Cartagena, dando a la nueva diócesis el territorio perteneciente a la Gobernación de Orihuela, que se extendía hasta la villa valenciana de Ayora.

#### EL MILAGRO DEL ÁNGEL

El pueblo de Ayora debe al doctor Molsós inmensa gratitud por haber otorgado público testimonio de verdad escribiendo de su puño y letra, en uno de los libros del coro de la *Iglesia de Arriba*, completa y documentada relación de la aparición milagrosa del llamado "Santo Angel Tutelar de la Villa de Ayora" a una piadosa mujer de apellido Liñán, nacida en el pueblo de Jarafuel, suceso milagroso acaecido en el paraje de la huerta denominado "El Llano", el día 8 de enero de 1392, de cuyas derivaciones, según confesión propia escrita, el sacro varón de que nos ocupamos fue testigo presencial.

El milagro de la aparición del Santo Angel libró a la villa de Ayora de una terrible epidemia de cólera. Molsós, fervoroso creyente, queriendo rendir el debido testimonio a la justicia y a la verdad, para perpetua memoria, dejó constancia del suceso, sentando los orígenes de una tradición indestructible que anida en el pecho de todos los ayorenses, en memoria de la cual se construyó una ermita en el lugar del suceso, que los prelados oriolanos cardenal Cebrián y Valda y obispo don José Tormo, enriquecieron con valiosas indulgencias. Desde el punto de vista artístico puede decirse que inspiró al insigne



Capilla de la Catedral de Orihuela,  
donde estuvo la estatua de Miguel Molsós.  
(Foto Rico de Estasen.)

pintor Vicente López el más original de sus lienzos de carácter religioso, por otra parte, muy conocido y publicado.

#### HONORES PÓSTUMOS

Miguel Molsós, de regreso de uno de sus viajes a la Ciudad Eterna para visitar a sus familiares ayorenses, encontró piadosa y dulce muerte en su domicilio del barrio de Los Altos, el día 27 de julio de 1431, deparándosele sepultura en la cripta de la capilla del Nazareno, que era la de su patronato. en la iglesia del castillo, comúnmente llamada "de Santa Ana" o "de Arriba".

La ciudad de Orihuela lloró desconsoladamente la muerte de aquel varón lleno de talento y de virtudes. El cabildo de la iglesia del Salvador —futura catedral—, elevada por él a colegiata, al tener noticias de su fallecimiento quiso trasladar al mencionado templo los restos mortales del pavorde. Pero

Ayora, celosa de sus prerrogativas, digna genitora de tan ilustre hijo, no lo consintió.

El cabildo, entonces, en testimonio de gratitud por los beneficios alcanzados por la intervención de Molsós, le levantó una estatua orante de mármol de Carrara con laudatoria inscripción, monumento lleno de artístico interés del que se ocupa el historiador padre Diago en sus *Apuntamientos* de esta guisa:

“En la misma capilla de San Andrés hay otro sepulcro de mármol negro y encima de él un bulto de mármol blanco arrodillado con las manos puestas [*sic*], y delante de él una mesa o bufete de mármol blanco con un libro abierto y un bonete de clérigo a un lado y en el túmulo se halla este epitafio:

“Michaeli Molsos D. D. Oppidi Ayorae Martini P. P. V. capellano Rotae auditori et primopraeposito Oriolae cujus opera eclesia haec erecta fuit in collegiatam ann 1413.»”

#### VIRTUDES Y MÉRITOS

Me emocionó siempre considerar la calidad de las virtudes de Miguel Molsós, ayorense excepcional, indudablemente el más insigne y destacado de cuantos vieron la luz primera en la histórica villa.

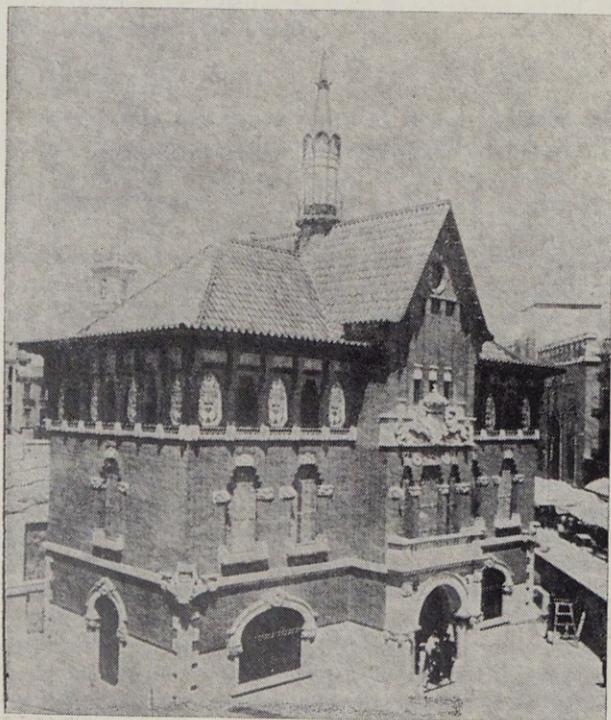
En un orden íntimo, religioso y sentimental, a sus mencionados méritos aventaja el de haber perpetuado, por medio de un inspirado y original escrito, la memoria de la aparición del “Santo Angel Tutelar”, que inspiró al famoso pintor Vicente López diferentes grabados y el ya citado y célebre lienzo de carácter religioso; suceso milagroso que, como viene sucediendo sin interrupción desde el siglo xiv, la mencionada villa conmemora con diversos festejos, que culminan con la popular romería y el traslado de la imagen del Angel y de la piadosa jarafuelina de apellido Liñán hasta el ermitorio de la huerta y bello cipresal que fue escenario del prodigio, el segundo lunes de enero de cada año.

JOSÉ RICO DE ESTASEN

# LOS MERCADOS MODERNISTAS DE VALENCIA

El problema de los grandes mercados cubiertos es uno de los primeros que aparecieron y antes obtuvieron solución. Piénsese en los tempranos ejemplos ingleses y franceses reseñados por todos los historiadores de la arquitectura (1). Sin embargo, en Valencia, diversas cuestiones retrasaron la construcción de los grandes mercados hasta bien entrado el siglo xx. Anteriores intentos de construir un mercado de hierro, que hubiera sido un importante ejemplo de la escásima arquitectura del hierro en Valencia (2), no llegaron a dar el fruto apetecido. En efecto, ya en 1869 se había previsto la realización de un mercado cubierto de hierro sobre los terrenos del desamortizado convento de San Cristóbal (3). Para ello fue redactado el proyecto por los ayudantes de Obras Públicas Joaquín Almunia Téllez y Adolfo de la Torre, en el que se preveía la importación de las piezas necesarias de algún país extranjero (4) y un presupuesto de 55.424'770 pesetas. Años después, en 1874, se unió a éste otro proyecto, redactado por el arquitecto municipal José Zacarías Camaña (5), en el que ya se hacía mención de poder obtener las piezas en alguna de las factorías que en Valencia trabajaban la fundición del hierro. Pero ninguno de los dos proyectos llegó a ser realizado y los solares del ex convento fueron parcelados para su venta (6).

En 1881 se acordó el levantamiento de planos de todos los mercados públicos de la ciudad (7) y en 1883 surgió la



El Mercado Central en construcción.  
 Pabellón lateral derecho de la fachada principal.  
 (Arquitectos Guardia y Vial.)

propuesta de construir un gran Mercado Central cubierto en su realización tradicional junto a la Lonja (8). Siendo alcalde el barón de Alcahalí, en 1884, se aprobó la construcción de este mercado y se convocó el oportuno concurso (9), que otorgó el premio a un proyecto realizado por el arquitecto Adolfo Morales de los Ríos (10). No obstante, éste no se realizó por razones económicas, y en 1907, Joaquín Almarza ofrecía al Ayuntamiento un mercado de hierro prefabricado (11), que no fue aceptado por estimarse pequeño. Finalmente, en 1910, se iniciaron otra vez las gestiones, siendo alcalde Ernesto Ibáñez Rizo (12), y se celebró un nuevo concurso, que, tras numerosas vicisitudes (13), fue ganado por los arquitectos catalanes Alejandro Soler y March y Francisco Guardia Vial (14), ambos jóvenes colaboradores en el taller del célebre Doménech y Montaner.

El nuevo edificio debía ser levantado entre las calles Vieja de la Paja, Molino de Robella, Magdalenas y la plaza del Mercado, y su construcción resultó ser muy laboriosa. Una vez realizadas las expropiaciones (15) tuvo lugar la inauguración de los derribos, con la asistencia de Alfon-

(1) Especialmente GIEDIÓN, S.: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Barcelona, 1961, págs. 234 y sigs.

(2) Entre los pocos ejemplos de arquitectura del hierro en Valencia se pueden destacar: El Salón de Racionistas (1886), construido por J. M. Arnau; la iglesia del Asilo Campo (1884), de J. Camaña, y el pasaje Ripalda (1889), también de Arnau. Más tardíos resultan ser el Serre del Palacete de Pescara (1906), de Luis Ferreres, y la gran bóveda de la Estación del Norte (1909), de E. Grasset.

(3) Este convento estaba situado en las proximidades de la actual calle de la Paz y fue desamortizado a iniciativa de la Junta Revolucionaria en 1868.

(4) Archivo Histórico Municipal, Policía Urbana (AHM, PU), 1874, Varios, s/n.

(5) *Ibidem*.

(6) Se distribuyeron los terrenos en seis parcelas adquiridas por los especuladores valencianos Enrique Trénor, Joaquín Monforte y Eugenio Burriel (AHM, PU, 1874, Varios, núm. 310). Años después, en 1878, las parcelas fueron reunificadas por sus propietarios con objeto de levantar una gran manzana de "casa de renta" (alquiler), cuyas obras dirigió el arquitecto Joaquín M. Belda en colaboración con los maestros de obras Peregrín Mustieles y Pascual Herrero (AHM, PU, 1878, Reparaciones y reedificaciones, exp. núm. 275).

(7) Actas Municipales (ACT. M.), 28 de noviembre de 1881, dictamen núm. 699.

(8) *Ibidem*, 12 de septiembre de 1883, dict. 594.

(9) *Ibidem*, 24 de mayo de 1874, dict. 62.

(10) De los tres proyectos presentados se eligió, por unanimidad, el señalado con el lema "Yo", de Adolfo Morales, concediéndosele el premio en metálico, según acuerdo de la sesión celebrada el 23 de octubre de 1885. "Mercado Central", *Boletín de Información Municipal*, 1959, núm. 24, págs. 11 y 12.

(11) Este mercado había sido proyectado por el propio Almarza en 1902, con destino a Murcia, donde no llegó a ser construido (AHM, PU, Ensanche, 1907 [I], exp. 32).

(12) Se nombró una comisión especial que entendiese del proyecto (ACT. M., 21 de febrero de 1910, dict. 74), y el arquitecto mayor, Rafael Alfaro, redactó un pliego de condiciones, aprobado el 7 de marzo del mismo año. Asimismo se autorizó la emisión de empréstitos por valor de cinco millones de pesetas con objeto de financiar la construcción.

(13) Los proyectos fueron expuestos el 16 de enero de 1911. Posteriormente fue planteado un recurso contra el concurso que obligaba al Ayuntamiento a encargar el proyecto a los arquitectos municipales. Pero al ser revocado en 1912 se repuso el expediente, fallándose por fin el concurso en 1914 (ACT. M., 18 de mayo de 1911, dict. 37).

(14) El proyecto se inscribe en la línea de un eclecticismo modernista, muy alejado del de sus obras barcelonesas o del neogoticismo de su basílica de Arucas, en Gran Canaria. NAVASCUÉS, P.: *Historia del arte hispánico*, tomo V, Madrid, 1978, pág. 114.

(15) El precio de los inmuebles se pagó en obligaciones por acuerdo municipal (ACT. M., 2 de enero de 1911, dict. 16) y el 5 de junio de 1911 se cerraron los solares con una valla.

so XIII y miembros del Gobierno de José Canalejas (16). El 29 de noviembre de 1915, previa subasta, se adjudicó la contrata de las obras a José Barenys (17), y en diciembre de 1916 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra. La construcción se demoró largo tiempo, especialmente en lo relacionado con los sótanos, pues se ampliaron los proyectados en un principio a toda la superficie de la obra (18). La edificación comenzó con los pabellones de ladrillo situados en los extremos de la fachada principal y continuó con el mercado propiamente dicho. Pero en 1919 cesaron en la dirección de las obras los autores del proyecto por desacuerdos en cuestiones económicas (19), siendo sustituidos por el arquitecto municipal Enrique Viedma (20). Este continuó la construcción y más tarde introdujo, en colaboración con Angel Romani, algunas modificaciones en el proyecto original (21), dirigiendo las obras hasta su culminación (22) en 1928.

El edificio forma en planta un gran polígono irregular de catorce lados, con un eje longitudinal atravesado por otros dos a modo de doble crucero, y, adosado a su fachada lateral derecha, un octógono alargado cruzado en toda su anchura por la prolongación del primer transepto del mercado principal que constituye la pescadería. Ocupa una superficie total de 8.160 m<sup>2</sup>, de los que 6.760 m<sup>2</sup> pertenecen al mercado principal, y 1.400 m<sup>2</sup>, a la pescadería. El sótano, por su parte, tiene una superficie de 7.690 m<sup>2</sup> y una altura de cuatro metros, y está formado por arcos rebajados de ladrillo sobre gruesos pilares toscanos. La fachada principal del mercado recae a la plaza de su nombre, con una serie de lienzos de muro formados, en su parte inferior, por paramentos de piedra y azulejos, y en la parte superior, por estructuras de fundición cerradas con persianas metálicas y vidrieras policromas. En el centro está el ingreso principal, con tres arcos de piedra sobre rechonchas columnas jónicas, bajo una marquesina de hierro, al cual se accede por unas escalinatas. Portadas parecidas se abren también en las demás fachadas. En los extremos se levantaron sendos pabellones de ladrillo rojizo con zócalos, embocaduras de vano, impostas y esculturas de piedra blanca y aplicaciones de paneles cerámicos. Estos pabellones se inspiran en modelos del gótico centroeuropeo, pero con los matices modernistas propios de Doménech y Montaner, y muestran afilados gabletes, tejados de pronunciada vertiente y agudas flechas de hierro y, no sin acierto, fueron destinados a las oficinas de la administración del mercado y a la policía municipal, y un tercero, de piedra, decorado con dos cupulinos, en la parte trasera (avenida del Oeste), a la Tenencia de Alcaldía. Las naves interiores se solucionaron con cuchillos de acero laminado (23) sobre haces de columnas de fundición y se decoraron con gran riqueza a base de piezas cerámicas colocadas en las riortras de los cuchillos y que contrastan con la policromía de las vidrieras. La cúpula central, sobre un alto tambor, se eleva 30 metros por encima del suelo del mercado y está decorada también con cerámicas y coronada por la conocida veleta "la cotorra del mercat". A su alrededor las cubiertas están recorridas por altas claraboyas que proporcionan la luz al interior. La pescadería, con similar disposición, ostenta también en su centro una cúpula más pequeña de sección parabólica que casi desaparece perforada por grandes ventanas.

El Mercado Central es uno de los mercados al detall más grandes de Europa, con 959 puestos de venta, clasificados en: casetas, palcos y bajos de fila. La pescadería es un ámbito independiente, con 194 puestos, de los que 22 son casetas. En el mercado principal hay 132 casetas destinadas a la venta de carnes, salazones y embutidos; 192 palcos para vender dulces, conservas, etc., y 420 puestos bajos de fila para venta de verduras, frutas, huevos y legumbres. Además, en la parte exterior hay otros tres grupos más de casetas, y en el sótano se proyectó un supermercado de 800 m<sup>2</sup>, que no llegó a ser realizado. Su inauguración tuvo

lugar el 23 de enero de 1928, siendo alcalde el marqués de Sotelo (24), acercándose su coste total a los 19 millones de pesetas. Han sido muchas veces resaltadas sus características relacionables con el modernismo arquitectónico (25), del cual, por lo tardío, constituye más bien un epígono. De todos modos, es manifiesta en él la directa influencia del modernismo al estilo de Doménech, y una excelente utilización de elementos decorativos producto de la artesanía local, como en otros edificios, tales como la Estación del Norte o el Mercado de Colón.

Respecto al Mercado de Colón podemos decir que, si bien el Central fue una creación de la iniciativa municipal, éste resulta expresión del deseo colectivo de los habitantes de una zona de la ciudad muy caracterizada: "el Ensanche", donde, desde los últimos veinte años del siglo XIX, venían asentándose las clases más acomodadas y con mayores posibilidades económicas y de actuación política. La construcción de un mercado en la zona del Ensanche no había sido contemplada en un principio por el plan urbanístico correspondiente (26); pero a causa de la distancia entre estas barriadas y el nuevo Mercado Central en construcción, y para mayor comodidad en el aprovisionamiento, se pensó en levantar éste aprovechando la mitad de una de las manzanas del Ensanche, sobre los solares de la antigua Fábrica de Gas (4.343 m<sup>2</sup>). La iniciativa se debió al entonces concejal Francisco Banquells (27), que consiguió despertar gran entusiasmo por el proyecto. Este fue encargado al joven arquitecto municipal Francisco Mora, que había estudiado su carrera en la Escuela de Barcelona (28) y estaba, por tanto, ligado en cierto modo con el desarrollo del modernismo catalán, contándose, entre sus amigos, arquitectos como E. Sagnier, A. Gaudí, etc. El mismo había sido uno de los introductores del modernismo en Valencia (29), si bien por esos años se dedicaba a la construcción de edificios de un característico "revival" gótico-floral (30), la muestra

(16) El Rey, con una piqueta de plata, dio los primeros golpes en la casa número 24 de la plaza del Mercado. *Las Provincias*, 25 de octubre de 1910.

(17) ACT. M., 29 de noviembre de 1915, dict. núm. 32.

(18) *Ibidem*, 23 de diciembre de 1916, dict. núm. 3.

(19) La causa fue la negativa del Ayuntamiento a pagar sus honorarios conforme a las tarifas generales de los arquitectos privados (ACT. M., 19 de abril de 1919, dict. núm. 8).

(20) Negándose a aceptar la dimisión que Viedma presentó basándose en "razones morales" (ACT. M., 9 de junio de 1919, dict. núm. 26).

(21) Estas afectaron principalmente al trazado de la cúpula central y a la supresión de la gran farola de hierro que debía situarse debajo de aque'la.

(22) ACT. M., 12 de enero de 1927, dict. núm. 31.

(23) La nave principal tiene 105'70 metros de longitud por 24 de anchura y 18 de altura.

(24) A partir del 28 de junio de 1927 se adoptaron acuerdos para la terminación de las obras. El 21 de marzo de 1928 se colocaron los relojes y se modificaron los testeros de las puertas, y el 19 de diciembre se montó la instalación eléctrica. La inauguración se celebró con una comida para dos mil pobres servida en el propio mercado y diversos actos cívicos.

(25) SIMÓ, T.: *Arquitectura de la renovación urbana en Valencia*, Valencia, 1973, págs. 176 y sigs.; PEÑIN, A.: *Valencia, 1874-1959. Ciudad. Arquitectura y arquitectos*, Valencia, 1978, pág. 61; BOHIGAS, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, 1973, pág. 201.

(26) El proyecto definitivo para este plan de ensanche había sido redactado por los arquitectos José Calvo, Luis Ferreres y Joaquín M. Arnau y fue aprobado en 1884.

(27) Se apeló a todo género de propaganda e incluso llegó a publicarse un semanario, *Mercado de Colón*, órgano de la comisión encargada de su construcción. "Mercado de Colón", *Boletín de Información Municipal*, 1959, núm. 24, págs. 203 y sigs.

(28) Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Ministerio de Educación, sección Escuelas Especiales, leg. 4.984/12.

(29) Diseñó en 1901, para Manuel Gómez, la casa número 31 de la calle de la Paz, y poco después, en el mismo estilo, la de Paz esquina Comedias, y el primer proyecto de la Casa Ordeig, en la plaza del Mercado, núm. 13.

(30) Entre otros, la primera iglesia evangelista de Valencia, para el pastor J. Uhr, en la calle de la Palma; las casas Noguera y Suay, en la plaza del País Valenciano; el segundo proyecto de la Casa Ordeig y el citado Palacio Municipal de la Exposición. Todas entre 1908 y 1910.



**El Mercado de Colón en construcción.**  
(Arquitecto Francisco Mora Berenguer.)

más importante de los cuales, el Palacio Municipal de la Exposición Regional de 1909, era unánimemente elogiada por la prensa especializada en esos años. No obstante, ante la experiencia del fracaso de su proyecto de estilo neomudéjar, presentado al concurso para el Mercado Central en 1910 (31), en el que se prefirió una obra de carácter modernista, ahora elaborará un proyecto de ese estilo, inspirado de algún modo en la obra de Gaudí, y que Bohigas califica de "extraña síntesis de las corrientes que se interferían en el modernismo barcelonés" (32).

El primer proyecto de Mora, fechado en 1913 (33), si bien presenta las líneas esenciales de la realización definitiva, tiene también notables diferencias, sobre todo respecto de las fachadas (con arcos de medio-punto y hastiales triangulares) y a la cubierta, mucho más cerrada y de menor amplitud. Una vez aprobado el proyecto (34) tuvo lugar la subasta de las obras, que fueron adjudicadas al contratista Ramón Ferrer (35). El edificio tiene planta rectangular y se eleva sobre una amplia plataforma de piedra cerrada por una verja de hierro de cuidado diseño. Se compone esencialmente de dos partes: la cubierta y las fachadas. En el planteamiento de la cubierta definitiva tuvo gran importancia la intervención de Demetrio Ribes (36), como arquitecto del contratista. Ribes cambió la cubierta, haciéndola más ligera y abierta al adoptar un "sistema de mariposa", inspirado en el empleado por Charles Fowler en 1835 para cubrir la pescadería del mercado Hungerford, de Londres (37). Esto permitió la instalación de una amplia nave de 18 metros de luz sostenida por arcos apuntados de perfiles laminados sobre grandes columnas de fundición (38),

entre las que se situaron arcos apainelados como formeros. Sobre la espina de su cubierta se instaló una claraboya sistema "eclipse". Las naves laterales, con 15 metros de luz, presentan formas de Y a ambos lados de la central, dejando un gran espacio abierto bajo el alero de aquélla que facilita la ventilación e iluminación del mercado (39). Respecto a las dos fachadas de ladrillo que cierran los lados menores del rectángulo, formando los testeros, diseñados ambos por Mora; la secundaria es la recayente a la calle Conde de Salvatierra, constituida por un gran arco parabólico cerrado por una vidriera y coronado por un gablete de líneas curvas flanqueado por estrechas torrecillas. La principal abre hacia la calle de Jorge Juan y muestra un gran arco de medio-punto que alberga sobre el ingreso una extraña estructura de tres cuerpos destinada a las oficinas de la Tenencia de Alcaldía, y está decorada con mosaicos de la casa Maumejean que representan temas huertanos.

Las naves de este mercado cobijan 280 puestos de venta de piedra artificial, de los cuales 40 son casetas, para las carnicerías, salazones y embutidos, situados en los cuatro extremos. Entre ellos, bajo las naves laterales, se dispusieron los palcos de la pescadería, en grupos de planta semicircular. Finalmente, en el centro, se instalaron, en sentido longitudinal, los puestos bajos para las verduras, y en torno a las columnas, palcos circulares para venta de granos, legumbres secas y huevos. Característica destacable de este mercado es el cuidado puesto en su construcción y ornamentación en su calidad de edificio representativo. Para ello fueron contratados numerosos industriales y artesanos, y el arquitecto puso especial cuidado en el diseño hasta de los más mínimos detalles, empleándose los más variados y ricos materiales (40). La obra inspiró encendidos elogios, despertando tal entusiasmo que llegó a ser apostrofada como "catedral del comercio" y "templo de la alegría comercial" (41), y se compuso un "Himne al mercat Colom" (42). Este entusiasmo quedó reflejado además en las fiestas organizadas con motivo de su inauguración, el 24 de diciembre de 1916, a los veintiocho meses del comienzo de las

(31) Archivo Particular Francisco Mora, carpeta núm. 3.

(32) BOHIGAS, O.: Ob. cit., pág. 201.

(33) AHM, P.U., 1913, Mercado de Colón, I y II.

(34) *Boletín Oficial de la Provincia de Valencia*, 20 de septiembre de 1913, núm. 226, pág. 919, acuerdo núm. 3.459.

(35) Tras declararse tres veces desierto el concurso fue adjudicada la contrata el 3 de julio de 1914.

(36) AGUILAR, I.: *Demetri Ribes*, Valencia, 1980, pág. 59.

(37) PEVNER, N.: *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, 1979, págs. 288 y 289.

(38) Las columnas que soportaban esta cubierta, de 8'50 m. de altura, fueron las mayores fundidas hasta entonces en Valencia y su realización corrió a cargo de Estanislao Capilla. La cubierta era de placas sistema "eternit", de Metzger; sobre la intervención de Ribes dice Mora: "... ha asesorado con gran acierto especialmente en los arduos problemas de la mecánica constructiva." MORA, F.: "Diversos trabajos", *Mercado de Colón*, 24 de diciembre de 1916, pág. 19.

(39) En un principio las naves laterales se proyectaron cerradas en su tercio superior por persianas metálicas o vidrieras. La realización definitiva está más de acuerdo con las condiciones del clima mediterráneo, y el mercado gana en esbeltez, ligereza y gracia. MANGADA, E.: "El Mercado de Colón en Valencia", *Arquitectura*, Madrid, 1968, págs. 9 a 13.

(40) Entre ellos destacan la estructura de hierro, por Estanislao Capilla, Vicente Ferrer Ballester y J. Guillot y La Material para Ferrocarriles; los mosaicos de diversas clases (Nolla, romano, "tren-cadís"), por L. Bru, y veneciano (empleado por primera vez en Valencia), de la casa Maumejean; las cerámicas de José Ros (La Ceramo) y Valencia Industrial; cantería y mármoles de José Bolea; piedra artificial de L. Saló; carpintería de Marco y Ballés; vidrieras de la casa Prats; bronces de Moreno Hnos., etc. Colaboraron además en la decoración el pintor Ramón Roca y el escultor Ricardo Tárraga.

(41) GAINSBORG, R.: "Las mujeres admiramos la belleza del Mercado de Colón", *Mercado de Colón*, 24 de diciembre de 1916, pág. 5.

(42) Con texto de Enrique Durán y Tortajada.

obras (43). El costo total representó alrededor de 900.000 pesetas, sufragadas con fondos de la Caja Municipal y la del Ensanche.

Es curioso señalar cómo en la construcción de ambos mercados, habiendo pasado el tiempo de la arquitectura del hierro propiamente dicha, se escogieron modelos modernistas, casi epígonos por lo tardío, pero que se adaptan perfectamente a las condiciones climáticas y necesidades funcionales de la ciudad, como se ocupó de resaltar la prensa especializada contemporánea, desdeñando modelos acordes con la creciente reacción nacionalista de la postura oficial (44) y logrando de ese modo dos edificios modélicos en su género y que hoy en día continúan en uso con perfecta funcionalidad.

DANIEL BENITO GOERLICH

(43) Se organizó un concurso de belleza para elegir a la "Reina del Mercado" y una vistosa "cabalgata artística" que recorrió las principales calles de la ciudad. *Las Provincias*, 25 de diciembre de 1916.

(44) El malestar de muchos arquitectos ante lo que se consideraba copiar "modas extranjeras" y "practicar el exotismo", incluyendo en ello el "modernismo catalán", cristalizó en una actitud de fuerte reacción nacionalista que desde Madrid se fue extendiendo por toda la geografía peninsular casi. Se pedía que se practicasen los "estilos nacionales" (mudéjar, plateresco, etc.) y se buscaba en la tradición arquitectónica la inspiración para la creación de una nueva arquitectura. Esta actitud nacionalista solía ser un argumento de peso a la hora de valorar los proyectos en los concursos para edificios oficiales. Para el desarrollo histórico de la reacción nacionalista una fecha muy importante es la celebración del Salón de Arquitectura de 1910, en Madrid, y el manifiesto allí defendido por Vicente Lampérez. La trayectoria sigue en la célebre polémica entre Leonardo Rucabado y Demetrio Ribes, defensor este último de la libertad en la arquitectura de acuerdo con el Congreso Internacional de Roma de 1911.



El exterior del templo, labrado en piedra de sillería, al modo del "*opus vittatum*", presenta dos ingresos a éste: uno en su fachada occidental y otro en su fachada septentrional.

La fachada occidental presenta una portada de acceso enmarcada por un arco ojival y desprovista de todo tipo de decoración. Esta portada hoy día se encuentra tapiada. Esta fachada, en su alzado, presenta vanos rectangulares de caracteres renacentistas, coronando su parte superior un óculo abierto, teniendo como finalidad estos vanos la iluminación interior del templo.

La fachada septentrional presenta una portada flamígera enmarcada por arquivoltas y ornamentada en su tímpano por una escultura de la titular. Asimismo este tímpano se recubría con una ornamentación a modo de paños de sebka, actualmente en muy mal estado de conservación, y quedando oculta al exterior por los añadidos realizados durante el neoclasicismo, presentando actualmente el ingreso al templo una portada adintelada sin ninguna ornamentación. Esta fachada, en su alzado, presenta grandes vanos rectangulares, destacando al exterior de una de las capillas laterales un gran vano de medio punto abocinado y flanqueado por una imposta de bolas. Anteriormente esta fachada, en su parte superior, estuvo recorrida longitudinalmente por una galería de vanos de medio punto. Dichos vanos fueron tapiados recientemente. En esta fachada queda enclavada la torre.

La vertiente meridional presenta al exterior, del mismo modo que la septentrional, grandes vanos rectangulares, sobresaliendo asimismo, como dependencia anexa, una capilla barroca con ornamentación ya perdida.

El estado actual del interior de este templo es deplorable, estando a la espera de una total restauración, ya largos años reclamada, y al que cabría la posibilidad de que su destino final fuese el de museo, sala de exposiciones o auditorium.

Esta iglesia fue reparada hace varios años y restaurada en parte gracias a la decisión del entonces director de Bellas Artes, Gratiniano Nieto. Se arreglaron techos, cubiertas y muros y se aseguró y consolidó todo el edificio para evitar su posible derrumbamiento.

Como dato curioso cabe mencionar que la Iglesia Vieja, a mediados del siglo XIX, estaba servida por un cura de término, un teniente y 24 presbíteros seculares, con un número crecido de enclaustrados (17). Asimismo, en la feligresía que esta parroquia tenía dentro de la población le estaban adscritas seis ermitas (18).

Si la arquitectura del templo en sí no conserva interés especial en cuanto a su valor artístico, ya que tan sólo permanece en el recuerdo de una época,

la torre, por el contrario, presenta un hecho artístico impresionante, cual es su friso de cabezas esculpidas.

Si "el arte es la creación de valores según los cuales juzgamos la realidad" (19), qué creación más bella la ejecutada en este friso, qué gran valor artístico encierra y qué realidad, la social, la que nos presenta.

Esta torre, de gran belleza plástica y de perfecta armonía, a la que escritores y poetas han trobado por su esbeltez y gallardía, orgullo de todo un pueblo generación tras generación, con su severa arquitectura se yergue imponente en el medio espacial en que se ubica, imponiendo carácter y perfilándose su silueta desde el infinito horizonte, conjugándose cual torre de homenaje de un gran bastión.

La torre, renacentista, de promedios del siglo XVI, y ventanas de parteluz (20) de sección cuadrada, con unas dimensiones en su base de 8'10 metros de lado y con una altura de 35 metros, presenta en su alzado cuatro cuerpos o tramos bien definidos.

Los dos primeros cuerpos de esa torre son de clara influencia castellana por su estructura y disposición de los aparejos, detalle que nos recuerdan mucho las torres segovianas. Presenta las aristas reforzadas por sillares en combinación con la obra de mampostería de sus fachadas. Asimismo destacan en esta torre vanos rectangulares con arcos geminados o ajimezados (21). Ambos cuerpos están separados entre sí y con el tercer tramo de la torre por unas molduras a modo de cintas ornamentadas con motivos geométricos y antropomorfos que se repiten alternativamente. La primera de estas cintas ha desaparecido totalmente. La segunda presenta en las alas oriental, septentrional y occidental, como ornamentación, metopas alternando con mascarones. El ala meridional presenta hileras verticales a modo de triglifos.

El tercer cuerpo de la torre es el de campanas, *opus vittatum*, y presenta doble vano en sus alas o fachadas, a excepción de la occidental, en la que es de uno. Estos vanos son de medio punto.

Destaca, en la parte superior de este tercer cuerpo, un gran friso con curiosa serie de cabezas de carácter, acaso representando los estados y profesiones (22) y que analizaremos posteriormente; las cuatro grandes veneras, símbolo de las peregrinacio-

(17) MADDOZ, P.: *Op. cit.*, pág. 430.

(18) *Ibidem*.

(19) READ, H.: *El arte ahora*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1973.

(20) TORMO, E.: *Op. cit.*, pág. 323.

(21) MATEO, J. V.: *Murcia*, Ed. Destino, Barcelona, 1975.

(22) TORMO, E.: *Op. cit.*, pág. 323.

nes medievales, y la extraordinaria cornisa de gran vuelo que descansa sobre modillones.

El cuarto tramo lo contornea un antepecho formado por una crestería de balaustres y rematados por piramidiones que ostentan pináculos y bolas, acusándose en estos detalles la nueva influencia escorialense. Presenta asimismo una cúpula o chapitel octogonal piramidal, *opus testaceum*, rematado por una bola y una cruz flordelisada.

Esta torre, por la disposición de los dos cuerpos superiores, es similar a las torres de la vecina ciudad de Villena (23), las de las iglesias de Santiago y de Santa María. Se accede a la misma por un husillo.

Esta torre fue fortificada (24), así como sus anejos, en la segunda mitad del siglo XIX, como único punto de defensa frente a las tropas carlistas. En el acta capitular del 25 de octubre de 1873, el acuerdo municipal dicta "continuar sin levantar mano las obras de fortificación empezadas en la torre de la Iglesia Vieja y sus anejos como único punto de defensa para resistir la intentona de las huestes de Don Carlos que constantemente vagan por este término y que son tan continuas y graves las amenazas que profieren contra esta población".

El friso de las cabezas, al que hemos aludido anteriormente, es una cenefa ornamental que recorre las cuatro alas del cuerpo de campanas de la torre. Se hallan en él insertas un total de treinta y dos testas esculpidas en mediorrelieve, a excepción de las cuatro situadas en cada una de las aristas que se representan en altorrelieve. La disposición que presentan estas cabezas son de siete figuras por cada ala de la torre, alternándose éstas entre sí con un mismo motivo ornamental a modo de *candelieri*.

La temática escultórica de la representación antroposópica en frisos y bóvedas es muy variada a lo largo de la historia del arte del Renacimiento español, así como las áreas geográficas en que se ubican, aunque dispersas, muestran muy pocas variantes en cuanto a los artistas que las esculpieron, desarrollándose esta temática tanto en la arquitectura religiosa como civil, y por citar algunos ejemplos de entre ellos destacamos:

- Capilla de los Junterones o de Gil Rodríguez de Junterón, de la Catedral de Murcia.
- Capilla de las Cabezas, de la Catedral de Sigüenza.
- Iglesia del Salvador, en Ubeda.
- Patio del Colegio de San Luis, en Tortosa.
- La Lonja de la Seda, de Valencia.

Toda la temática escultórica en los ejemplos aquí citados es de gran calidad artística, riqueza y complejidad iconográfica, y algunos de ellos han sido

objeto de profundos estudios, tanto iconológicos como iconográficos, por parte de grandes especialistas e investigadores de historia del arte (25).

De la obra en cuestión que aquí nos ocupa no pretendemos realizar en profundidad un análisis iconológico e iconográfico, ya que este aspecto es un proyecto para desarrollar en un posterior trabajo de investigación, siendo ésta una tarea ardua y complicada, pero sí apuntar o esbozar unos presupuestos o posibilidades que en este ámbito nunca son definitivos y siempre presupone un amplio margen de error.

Si realizamos un pequeño análisis del programa de este friso por fachadas, tanto preiconográfico como iconográfico, observamos:

#### *Ala septentrional*

Preiconográficamente esta parte del friso presenta siete personajes o caballeros ilustres, de entre ellos varios barbados y con corona, símbolos de dignidad; entre éstos, unos, duques; otros, marqueses...

Iconográficamente se halla representada la nobleza, que en el siglo XVI goza de un prestigio social y de una posición económica preponderante, distinguiéndose entre ellos varios estratos jerarquizados.

#### *Ala occidental*

Preiconográficamente presenta personajes de la Iglesia, obispos y arzobispos, todos ellos con tocado prelaticio o mitra...

Se halla representado el clero, que en el siglo XVI constituía el segundo orden privilegiado dentro de la sociedad, distinguiéndose en él varias categorías: alto clero (obispos y arzobispos), bajo clero (clérigos de corona) y clero regular (órdenes).

#### *Ala oriental*

Preiconográficamente entre sus figuras dos son de mujer; otras dos son guerreros o soldados tocados con casco; otras, de caballeros hidalgos...

Se halla representado el estado llano o pecheros, obligados a contribuir en los servicios o impuestos directos.

#### *Ala meridional*

Preiconográficamente presenta rostros de jóvenes con cabeza descubierta, a la romana, y expresión angustiosa, dos calaveras...

La temática de esta parte del friso es escatológica, ya que en ella se halla representado el tema de la muerte con todo su horror.

(23) MATEO, J. V.: *Op. cit.*

(24) SORIANO TORREGROSA, F.: *Op. cit.*, pág. 122.

(25) GÓMEZ PIÑOL, E.; SEBASTIÁN, S.; ALDANA...

Las cuatro aristas o esquinales de la torre están flanqueadas por tres cabezas antropomórficas en las que se hallan representados los rostros de un hombre joven, un hombre maduro y un hombre anciano; y una cabeza zoomórfica representando un león. Esta tríada antropomórfica, aparte de representar tres etapas de la vida humana (juventud, madurez y vejez), están destinadas a simbolizar tres modos o formas del tiempo en general: el pasado, el presente y el futuro, o lo que es lo mismo, memoria, inteligencia y previsión. La cabeza zoomórfica personifica la Prudencia, y ésta es una virtud. Realizando su lectura iconográfica deducimos la idea de que “con la experiencia del pasado, el presente actúa prudentemente para no echar a perder la acción futura”. (La interpretación que aquí formulamos está basada en “*La alegoría de la Prudencia*”, y ésta ha sido extraída de la obra de ERWIN PANOFSKY, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1967, pág. 137-54, Ediciones Infinito.)

Analizando iconográficamente este friso por alas o fachadas se representan en él los diferentes estamentos sociales de la época, la sociedad del siglo XVI en la Corona de Castilla (nobleza, clero y estado llano) —alas septentrional, occidental y oriental—, así como el tema de la consideración de la muerte —ala meridional—, siendo este ala de la torre el que posiblemente encierre la síntesis de todo el programa iconográfico, ya que el tema de la consideración de la muerte es una pervivencia de la tradición medieval y, asimismo, presupone una transformación del sentimiento religioso de fines de la Edad Media, con la idea de que si antes la muerte era la separación del alma, ahora se trata de concentrar en ese instante final la esperanza de la salvación.

La interpretación iconológica de todo este friso la centramos en el hecho de “hay que difundir la idea de que la muerte no perdona a nadie de los estamentos sociales” (26), y para persuadir a los creyentes de la trascendencia de sus actos hay que recordarles lo amargo del tránsito, presentando la muerte con todo su horror (calaveras y rostros angustiados ante ella). La representación de la *Danza de la muerte* (27) tiene una gran trascendencia en las artes plásticas, sobre todo en la pintura, y no es de extrañar que esta temática pase a la escultura en el tema que aquí nos ocupa.

Todas las figuras aquí representadas quizá hayan sido extraídas de grabados y medalleros de la época y en todas ellas apreciamos una tendencia o influencia italianizante y que, en cierto modo, nos atreveríamos a calificar de “*manierista*”.

Esta obra, como cualquier obra de arte, ha sido objeto de diversas interpretaciones, llegando algunos autores a interpretarlas como un símbolo o sig-



Friso de las cabezas en la torre de la Iglesia «vieja» de Yecla.

no de un supuesto patetismo yeclano; pero ésta no es su realidad en tanto en cuanto estas caras o rostros conservan el carácter y la severidad que los maestros o escultores renacentistas dieron a sus obras.

Sobre el autor o autores de este friso sólo se pueden aventurar hipótesis más o menos aproximativas y razonadas, debido en parte a la falta de documentos.

Por una parte, no dudamos de que “este friso está unido en estilo a la Capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, y no sería raro que alguno de los maestros que allí trabajaron realizaran estas treinta y dos testas” (28).

Muñoz Barberán dice de este friso que “está emparentado con la mejor escultura decorativa de todo el Levante y la región granadina y andaluza de la época” (29).

Se ha hablado de la posible intervención de Jacobo Florentín, *l'Indaco vecchio*, en esta obra (30), e incluso el de la posible participación de los tallistas imagineros hermanos Ayala (31). A este respecto hay que decir que el grueso de la obra de Jacobo Florentín se desarrolló en Granada, y su temprana muerte, acaecida en Villena, en 1525, hace presup-

(26) SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Arte y humanismo*, Madrid, 1978, pág. 285.

(27) Existe en castellano un poema titulado *Danza de la muerte*, del siglo XV, que es una adaptación de un ejemplar francés. Y una especie de danza macabra son las coplas de Jorge Manrique, ya que el poeta pregunta: “¿A quién la muerte perdona?”

(28) SORIANO TORREGROSA, F.: *Historia de Yecla*, Yecla, 1972, segunda edición, ampliada.

(29) MUÑOZ BARBERÁN, M.: “Riqueza artística”, en *Guía comercial e industrial de Yecla*, Valencia, 1967, página 83, Imp. de J. Doménech.

(30) *Ibidem*.

(31) FAURA GARCÍA, F.: “Aún es tiempo”, *Revista-Programa Fiestas de la Virgen*, Yecla, 1980, s/paginar.

ner el que no participara ni siquiera en la construcción de la capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, ya que la licencia del cabildo para realizar la obra se concedió en marzo de 1525 y se labró en pleno período de Jerónimo Quijano como maestro mayor. Por otra parte, "el estilo de la obra de los hermanos Francisco, Juan y Diego de Ayala es enteramente toledano, bajo la doble influencia de la tradición berrugetesca y del romanismo hercúleo de Giraldo de Merlo" (32).

Es más acertada la hipótesis de que el arquitecto y escultor montañés Jerónimo Quijano, verdadero artífice del Renacimiento murciano, interviniera directamente en este friso escultórico, ya que este tipo de escultura se puede aproximar o vincular a la escultura de Quijano, vinculada a lo burgalés a través de Siloé y de Vignary, que es, en definitiva, el estilo purista.

Del mismo modo hay que añadir que Jerónimo Quijano intervino en la construcción de la torre del templo de Santiago, en Villena, de características

similares (33) a la torre de Yecla en sus cuerpos o tramos superiores. Otro detalle para atribuir a Quijano es la apostura y gravedad de los tipos varoniles representados en este friso.

Nos resta añadir que el estado actual de conservación de este friso es precario debido al mal de la piedra, que está haciendo que alguna de estas esculturas sea irreconocible. De ahí que advoquemos por una posible restauración para que la Iglesia Vieja "vuelva a ser símbolo otra vez de la energía, del coraje y del amor de los yeclanos" (34). Por lo que la obra de arte es una analogía de la creación del mundo, de ahí que "el arte se valore como consecuencia del encuentro del hombre con el mundo" (35).

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ

(32) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Op. cit.*, pág. 212.

(33) Cfr. Véase nota 23.

(34) FAURA, F.: *Op. cit.*, pág. s/n.

(35) FRANKASTEL, P.: *Sociología del arte*, Madrid, 1975.

# EL CENTENARIO DEL ESCULTOR FRANCISCO PAREDES

Procede recordar ahora la obra plástica de este escultor valenciano, fallecido en la víspera de la Nochebuena de 1945.

“Don Paco” —como muchas levas de escultores le llamaron— cercenó buena parte de su producción personal en aras del provecho de sus discípulos. Mas no se crea que la labor plástica de Paredes fue corta ni insignificante. Una vida no breve y, sobre todo, entusiastamente votada a la escultura le dio margen para labrar numerosas obras, diversas en el destino, en el significado y aun en su estética —evolucionada, lógicamente, al compás de los años—, pero acordes en el auténtico sentido plástico, en el concienzudo estudio y en la técnica bien dominada.

Nacido el 28 de mayo de 1882, de distinguida familia valenciana, su vocación artística y el cultivo que requería fueron las primeras batallas, victoriosas, del joven Francisco Paredes. Luego de un aprendizaje estudioso entre los muros antañones de San Carlos, una ampliación en París y en Roma, a donde marchó desde la capital de Francia, a expensas de sus juveniles ganancias escultóricas en ella, completó su formación.

Vuelto a Valencia, que ya nunca quiso abandonar, recibió en su tierra el reconocimiento de valía contrastada en ambiente extraño. Y el encargo docente en el mismo centro de sus triunfos escolares, la elección como académico de número de la Real de San Carlos y la de correspondiente de la madrileña de San Fernando, todo ello cuando aún era muy joven, vino a ligarle a concretos y continuados deberes de educación y cuidado artísticos, de los que no se consideró desvinculado ni aun en los últimos días de la enfermedad que acabó con él.

Sin ordenación cronológica, que haría excesiva la longitud de estas notas, ni propósito de agotar la materia, hay que aludir a algo, lo más característico y trascendente de sus trabajos plásticos. Estudios, obras de composición, monumentos funerarios o para la vía pública, lápidas conmemorativas o rotuladoras de calles y plazas, bustos de retratos y relieves académicos forman principalmente su producción: *Jornada, Carnaval, Hastío, Llegó tarde* fueron, entre otros, los títulos de algunas de sus composiciones originales, frecuentemente galardonadas, como las dos últimas de las citadas. Los relieves de las placas con el nombre del Barrio Maluquer, en Játiva; de la barriada obrera Ramón de Castro, en Valencia; de la calle del General Tovar, también aquí, visible en la inmediación de nuestra Glorieta, como la de la plaza del Doctor Landete, en Ruzafa, igualmente conservada, y la dedicada al Cardenal Cisneros, en Orán, que aún rotula, desde 1909, la vía al mismo dedicada, dan testimonio de esta aptitud relivaria que bien cabría admitir como una difícil especialidad del escultor Paredes, máxime si agregamos a estas placas otras de distintos destinos: funerarias, como las de los nichos del doctor Gómez Ferrer y del maestro Lope, las conmemorativas del arquitecto Almenar, en Bétera, y del doctor Rafael Pastor, en un patio de nuestra Universidad, perpetuando la memoria de su legado a la Facultad de Ciencias; la colocada en la Maquinista Valenciana como recuerdo de la visita regia de Alfonso XIII, que valió a su autor la felicitación del monarca, y las dos labradas para la Real Academia de San Carlos como homenaje a destacados individuos de ella: a don Gonzalo Salvá, bello relieve, de lo mejor de su obra, y al marqués de Cáceres, caído en 1936.

En otro orden de trabajos figuran sus monumentos, del más diverso carácter, desde el conocidísimo al doctor Gómez Ferrer, en nuestra Glorieta, completado en 1945 con la pa-



Boceto del monumento al doctor Ramón Gómez Ferrer, levantado en la Glorieta, por Francisco Paredes.

reja de niños —su última obra—, del que publicamos aquí inédito boceto, con una ligera variante de composición respecto del que ha prevalecido (hubo también alguna otra intermedia), al erigido en Cullera *A la justicia ultrajada*, después de los sangrientos sucesos de que fue víctima el juez del distrito, y al levantado, con la imagen sedente del Patriarca San José, en los jardines del colegio de su advocación, en Valencia, por dos veces labrado por don Francisco, la segunda, después de haber sido destruido el primero; obra sentida y ya popular entre cuantos conocen aquella casa: siendo, por último, de notar sus monumentos de carácter funerario, cual el de Alfredo Calderón y otros en nuestra necrópolis, o en los cementerios cercanos, como en el de Masamagrell, o el de la familia Cardona, en una casa religiosa de Sueca. Débese mencionar también la larga serie de bustos modelados por Paredes en su fecunda carrera artística: el del señor Sapiña, el del señor Layano, el del marqués del Turia, otros varios y, por último, el del marqués de Lozoya. Pero, sobre todo, más que lápidas, monumentos y bustos, sus obras predilectas, sus obras verdaderamente “maestras”, fueron sus discípulos, ya muchos en realidad maestros, incluso en las cátedras de más responsabilidad artística, y no pocos que, a su vez, lo son de los de otra generación, también docentes en las disciplinas del arte.

F. M.ª G.

# LA RIADA DE OCTUBRE DE 1982 Y EL PATRIMONIO ARTISTICO DE LA RIBERA DEL JUCAR

“La Ribera del Xúquer, situada en las tierras centrales valencianas y con una pendiente del 0'6 por 100, queda configurada como una amplia llanura, surcada por este río, que, después de abandonar las abruptas gargantas de la plataforma del Garoig, describe amplios meandros, a veces estrangulados, alcanzando sinuosidades del 2'26, lo que da lugar a una peculiar y rica toponimia en las márgenes fluviales. El Xúquer, en la Ribera Alta, discurre sucesivamente con dos direcciones contrapuestas: Desde Sumacárcel hasta Anella aproximadamente continúa una prolongada orientación ibérica que arranca en Dos Aguas para adoptar posteriormente, desde Cotes hasta el Racó de Xéxena, una orientación SW-NE, que coincide con los pliegues béticos. En la Ribera Baixa, por el contrario, el Xúquer muda su orientación sin causa aparente para dirigirse hacia el Mediterráneo por un camino de rumbo ibérico. La Ribera Baixa es una llanura de inundación convexa, mientras que la Alta está formada por dos llanuras distintas: la del Magre, convexa, y la del Xúquer, que sucesivamente es cóncava (Algemesi-Alzira), convexa (Alzira-Alberic) y plana o encajada (Alberic-Sumacárcel).

A la luz de la geometría de los cortes nos indican que a la altura de Sueca el Xúquer ha edificado una gran acumulación de sedimentos que hace posible que el lecho circule casi 10 metros por encima de la Albufera —esto protege inicialmente a la población—, mientras que entre Alzira y Algemesí se facilita, acentuada por el agua que aporta el río Verde, configurándose un auténtico embalse, acrecentado por el dique artificial de la autopista. Las aportaciones del río Magre acentúan este ‘cuello de botella’, entre Alzira y Algemesí, al cerrar el paso natural a las aguas del Júcar. La construcción de los pantanos (Alarcón, Embarcaderos, Contreras, Tous y Forata) ha tratado de dosificar el régimen fluvial.” (1).

Valorado el fenómeno orográfico entran en acción los restantes elementos desencadenantes de la riada de 1982: el índice pluviométrico, los trazados viarios y la presa de Tous.

Las fuertes precipitaciones, propias del clima mediterráneo, son propiciadas por la actuación de las “GOTAS FRÍAS”. Estas se producen como consecuencia de los cambios de longitud de onda en la circulación del Jet-Stream en altitud, originándose unos vértices ciclónicos individualizados que circulan como borrascas autónomas. En otoño penetran por el Este y provocan lluvias abundantes en Levante. La media anual en Valencia presenta aproximadamente de 400 litros por metro cuadrado, habiéndose alcanzado en la estación pluviométrica de Cofrentes, en el plazo de diez horas, 425 litros por metro cuadrado. Esta abundante precipitación bastaba para ocasionar, dado el aforo de la cuenca, una inundación “normal”. La Comisaría de Aguas y la Confederación Hidrográfica del Xúquer señalaba un caudal para el río (martes 19) de 260 metros cúbicos por segundo (el aforo habitual es de 30). Esta previsible crecida de aguas, que, con curso natural, ya podía ocasionar inundaciones, va a ser acentuada por las barreras artificiales: la carretera nacional 340 (altura de Beneixida), reforzada por las aguas del río Albaida; los trazados ferroviarios y la autopista. Ante cada obstáculo se remansaron las aguas, retrocediendo en su cabecera hasta buscar un paso natural.

A esta ya de por sí dramática situación habría que sumar el desbordamiento, erosión y desaparición de la presa de Tous, que vertió el inmenso caudal de su aforo y cabecera de aguas.

Las inundaciones ocasionadas por el río Júcar se encuentran reseñadas en los archivos municipales correspondientes. Citemos tan sólo, a manera de testimonio, las acontecidas en la ciudad de Alzira durante los siglos XVIII y XIX:

Siglo XVIII: 1709, 1714, 1720, 1731, 1733, 1744, 1745, 1748, 1752, 1753, 1754, 1756, 1763, 1766, 1779, 1785, 1791, 1794 y 1795.

Siglo XIX: 1802, 1805, 1811, 1814, 1822, 1834, 1854, 1855, 1857, 1864, 1865, 1867, 1868, 1870, 1881, 1884, 1885, 1890, 1891, 1894, 1897 y 1898.

La valoración de los daños ocasionados en el patrimonio artístico, difícilmente pueden ser cuantificados en el momento presente. Debe comprender su calificación: La estructura del inmueble; esculturas, pinturas, orfebrería, vestuario..., custodiado en los templos; archivos..., añadiéndose el patrimonio de las viviendas y casas señoriales.

Hemos recorrido todas las poblaciones afectadas por la inundación —desde el epicentro de nuestro pueblo: Alzira—, efectuando mediciones en los edificios de mérito artístico, preferentemente los templos, debiendo reseñar que muchos de éstos ocupan cotas más elevadas que el resto de la población, siendo cifras testimoniales de las alturas alcanzadas por las aguas, a las que hay que sumar los efectos de duración y cantidad de sedimentos diluidos en las aguas.

Un equipo de profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes realizó meritorios trabajos de salvación en las localidades ribereñas. Una atención profunda y cuidada precisan todos estos lugares. Trazaremos la crónica desde Fortaleny (Ribera Baja), cercano a la desembocadura; a Sumacárcel (Ribera Alta), en la inmediatez de Tous.

## FORTALENY

Comarca: Ribera Baja. Partido judicial: Alzira. Altitud nivel mar: 7 metros. Nivel alcanzado por las aguas: fachada iglesia, 60 cm.; interior, 16 cm. Límites municipio: N., Sueca; S., Corbera de Alzira; E., Llaurí y Sueca; O., Riola. Localidad situada a la derecha del río Júcar.

Iglesia parroquial de San Antonio Abad. El primitivo templo fue alzado en 1621. Arrasado en 1936 y construido de nueva planta en 1951. Planta basilical.

## RIOLA

Comarca: Ribera Baja. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel mar: 10 m. Nivel alcanzado por las aguas: fachada iglesia, 87 cm.; interior, 90 cm. Límites municipio: N., Sueca; S., Corbera; E., Fortaleny; O., Poliñá. Población emplazada en la orilla derecha del río Júcar.

Iglesia parroquial de Santa María. El templo originario fue construido en 1754, padeciendo ulterior remodelación y un gran deterioro en 1936. Consta de una sola nave, cuatro pares de capillas entre los contrafuertes y capilla mayor. Las aguas han ocasionado el hundimiento parcial del suelo, mostrándose estructuras abovedadas. Cerrada al culto.

## POLIÑÁ DEL JÚCAR (Polinyà de la Ribera)

Comarca: Ribera Baja. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel del mar: 12 m. Nivel alcanzado por las aguas: fachada del templo, 1'70 cm. Límites municipio: N., Sueca; S., Alzira y Corbera; E., Riola; O., Algemesí. Población ubicada en la orilla derecha del Júcar.

Iglesia parroquial de la Santa Cena. El primer templo estaba consagrado a San Sebastián, datando del año 1727. Planta basilical y capillas entre los contrafuertes. Capilla mayor a la izquierda del presbiterio. Obras de restauración: picado del zócalo afectado por las aguas.

## ALBALAT DE LA RIBERA

Comarca: Ribera Baja. Partido judicial de Sueca. Altitud nivel del mar: 13 m. Nivel alcanzado por las aguas en la fachada del templo: 5 cm. Límites: N., Sollana; S., Poliñá; E., Sueca; O., Algemesí. Municipio localizado en la margen izquierda del Júcar. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, construida en las postrimerías del siglo XVIII. Nave con crucero y cúpula.

## SOLLANA

Comarca: Ribera Baja. Partido judicial de Sueca. Altitud nivel del mar: 5 m. Nivel alcanzado por las aguas: fachada iglesia, 15 cm. Límites: N., Albufera; S., Albalat de la Ribera y Algemesí; E., Sueca; O., Alginet y Almusafes. Población alzada en la orilla izquierda del Júcar. La iglesia parroquial de Santa María Magdalena no fue afectada por la inundación.

## ALGEMESÍ

Comarca. Ribera Alta. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel del mar: 18 m. Límites: N., Alginet y Sollana; S., Alzira; E., Albalat de la Ribera y Poliñá del Júcar; O., Guadasuar. Municipio emplazado en la orilla izquierda del Júcar.

*Iglesia parroquial de San Jaime Apóstol.* Monumento nacional. Altura alcanzada por la inundación: presbiterio, 60 cm.; archivo y museo, 62'5 cm. Templo construido en la segunda mitad del siglo XVI. Reformada a fines del XVIII y remodelada en 1890, 1927 y tras la contienda civil. Suma a su bella estructura y esbelto campanario (1703) la capilla mayor, emplazada a los pies del templo, y las ricas dependencias del museo, sacristía y archivo. Han sido particularmente afectados los estantes bajos del mismo y las vitrinas con interesantes ternos, casullas y otras piezas bordadas de los siglos XVIII y XIX, que precisan artesanal y laboriosa restauración.

Iglesia parroquial de San Pío X. Altura de las aguas en presbiterio, 130 cm. Templo construido en 1961, configurado con planta basilical y capilla mayor.

Ermita de San Onofre. Construida en 1576, junto al cementerio. Planta rectangular. Nivel de las aguas: 2'25 m.

Ermita de los Santos de la Piedra (Abdón y Senén). Sencilla habitación rectangular. Popular XVIII-XIX. Nivel alcanzado por el agua: 1'25 cm.

Oratorio de la Pía Unión Misionera de la Providencia. Oratorio construido en 1969. Consta de única nave rectangular. Nivel del agua: 1'20 m.

Ermita de la Virgen de la Salud. Minúscula capilla de tradición dieciochesca y remodelada últimamente en 1967. Nivel del agua: 1'5 m.

Ermita de Santa Bárbara. Estancia rectangular recientemente restaurada. Altura del agua: 1'75 m.

Capilla del Colegio de Santa Ana. Trazada en 1976 por don Ricardo Yácer. Planta basilical. Altura del agua: 1 m.

Capilla del Hallazgo. Templo neogótico, remodelado en 1960. La tradición arranca de 1274. Altura del agua: 1'20 metros.

No han sido afectadas las restantes parroquias (María Auxiliadora, San José Obrero y del Pilar) ni las ermitas del Santísimo Cristo de la Agonía y de San Roque.

## ALZIRA

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel del mar: 14 m. Límites: N., Algemesí, Guadasuar, Poliñá del Júcar, Corbera de Alzira y Llaurí; S., Carcagente, Simat de Valldigna y Benifairó de Valldigna; E., Favaretta y Tabernes de Valldigna; O., Alberique. Ciudad asentada en la orilla derecha del Júcar. Toda la población ha sido afectada por las aguas.

Cruz Cubierta. Carretera Alzira-Algemesí. Cronología siglos XIV-XV. Restaurada en 1962. Altura del agua: 6 m.

Puente río de los Ojos. Siglo XVI. Desmantelado y erosionado por las aguas del río Verde. Amenaza ruina.

Capilla del Cristo de la Virgen María. Pequeña capilla restaurada tras 1936. Altura de las aguas: 3'40 m.

*Lienzos amurallados.* Resto circuito almorávide. Monumento nacional. Restaurado en 1973. Medición nivel del agua desde el foso: 6'48 metros. Dos torreones subsistentes frente al Mercado Municipal, afectados por las aguas, han sido demolidos.

Oratorio Colegio Terciarias Franciscanas. Construido en 1970. Nivel del agua en la fachada: 5 m. Ubicado en una primera planta, apenas ha sido afectado.

Capilla oratorio Hogar Teresa Jornet (asilo de ancianos desamparados). Alzado junto el resto del inmueble en 1967. Nivel del agua: 3'4 m.

Iglesia parroquial de la Encarnación. Primitiva estructura dieciochesca, pervivente del desamortizado convento de capuchinos. Altura del agua: 2'15 m. Fue utilizado como almacén de víveres y ropa para los damnificados.

Ermita de San Judas Tadeo. Arte popular. Nivel de las aguas: 3'75 m.

Iglesia parroquial Santos Patronos. Construida en 1966. Planta basilical. Medición exterior, 4'50 m.; interior, 3'51 m. Almacén de víveres.

Iglesia parroquial Virgen de Lluch. Alzada en 1966. Nivel interior del agua: 5 m.

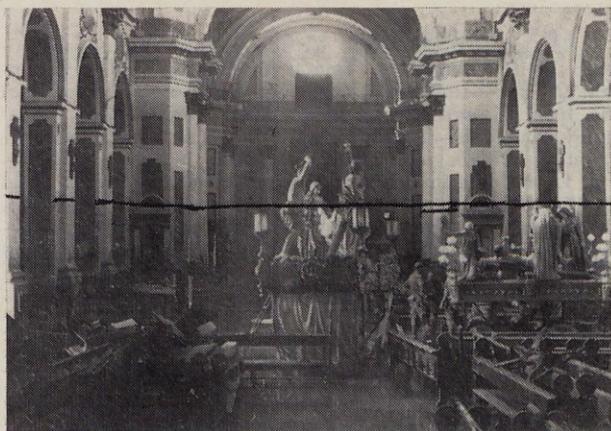
Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Alzada en 1950-1955. Nivel del agua: 2'7 m.

Oratorio del Colegio de los Santos Patronos (Beneficencia). Construido en 1976. Nivel del agua: 4'93 m.

Iglesia parroquial Sagrada Familia. Planta baja de un inmueble de reciente construcción. Nivel del agua: 3'75 m.

Edificio de las Escuelas Pías (Escuela Municipal de Dibujo, biblioteca, Museo Etnológico-Arqueológico, dependencias Escuela Educandos Sociedad Musical de Alzira). Nivel de las aguas: 1'40 m.

Casilicios del demolido puente de San Bernardo. Alzados en el siglo XVII, sobre los contrafuertes del puente. Nivel de las aguas: 3'30 m. Afectadas sus peanas, acentúan su inclinación.



**La iglesia de Sta. Catalina de Alzira, tras la riada de octubre de 1982, con indicación de la altura alcanzada por las aguas en su interior (Foto B. Montagud.)**

Iglesia arciprestal de Santa Catalina. Templo originariamente gótico, con profundas remodelaciones barrocas. Medición del nivel de las aguas: 3'80 m. Muy dañadas las esculturas, pasos procesionales y archivo parroquial.

#### CARCAGENTE (Carcaixent)

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel del mar: 21 m. Límites: N., Alzira; S., Villanueva de Castellón, Puebla Larga y Rafelguaraf; E., Simat de Valldigna y Alzira; O., Alberique, Alzira y Benimuslem. Municipio ubicado en la margen derecha del Júcar.

Iglesia parroquial de Santa Bárbara. Construida en 1725. Destruída en 1936, fuealzada en 1954. Planta basilical. Nivel del agua: 2'90 m.

Iglesia del desamortizado convento de San Francisco. Construida en 1602 y pervivente tras la desamortización. Una sola nave, capillas entre contrafuertes y capilla lateral. Nivel del agua, 3'5 m.

Iglesia parroquial de San Francisco de Paula. Alzada recientemente. Planta trapezoidal. Nivel del agua en la fachada: 2'58 m.

Templo parroquial de la Virgen de la Asunción. Iniciada en 1434, ampliada en 1551, 1625, 1736, 1911 y 1940. Planta basilical y capilla mayor. Niveles del agua: fachada principal, 2'91; puerta crucero, 2'50; pies, 2'80.

Iglesia parroquial de San Antonio de Padua. Primitiva ermita de 1663 y templo de 1955. Nivel del agua: 1 m.

Han sido igualmente afectadas las ermitas de Santa Ana y Virgen de los Desamparados, y los oratorios del Hospital, Colegio de San Antonio y Colegio de la Inmaculada.

Iglesia parroquial de San Bartolomé (Cogullada). Originaria del siglo XVIII y en actual proceso de restauración. Medición del nivel del agua: fachada, 2'82; muro exterior de la capilla, 3'30.

Templo protogótico de Ternils (Cogullada-Carcagente). Monumento nacional. La reciente avenida ha arruinado su interior y demolido un muro de tapial, alzado entre los dos primeros contrafuertes del lado del evangelio. Nivel interior de las aguas, 2'98 m.; contrafuertes lado izquierdo, 2'75 m.; Contrafuertes lado diestro, 3'08 m.

#### BENIMUSLEM

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Alzira. Altitud nivel del mar: 23 m. Límites: N., Alzira; S., Carcagente; E., Carcagente y Alzira; O., Alberique. Municipio situado en la orilla izquierda del Júcar.

Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción. De sencilla estructura barroca. Nivel de las aguas: interior, 1'80; exterior, 2'33 m.

#### ALBERIQUE

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Alberique. Altitud: 28 m. No han sido afectadas las iglesias parroquiales de San Lorenzo Mártir ni del Espíritu Santo, alcanzando las aguas en la casa abadía 1'50 m. Orilla izquierda del Júcar.

#### BENEGIDA (Beneixida)

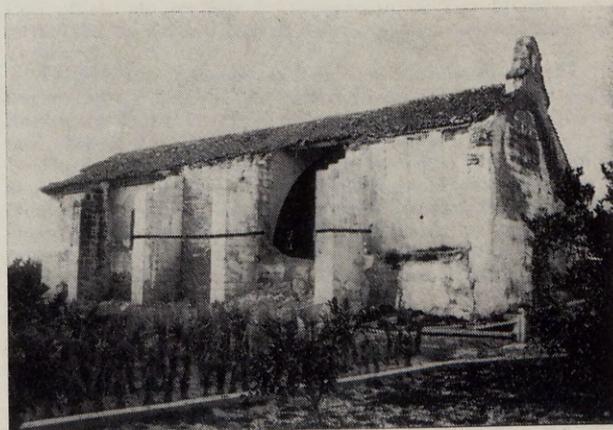
Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 30 m. Límites: N., Gabarda; S., Alcántara del Júcar; E., Villanueva de Castellón; O., Alcántara del Júcar. Municipio situado en la margen derecha del río Júcar. Iglesia parroquial de la Asunción de la Virgen. La inundación de 1864 arrasó el pueblo. Nivel del agua: fachada de la iglesia, 4'72 m.; presbiterio, 4'52. El templo, lo mismo que el pueblo, ha quedado arrasado al alcanzar las aguas los cinco metros y constar en su casi totalidad de casas de dos plantas.

#### ALCÁNTARA DEL JÚCAR

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 38 m. Límites: N., Gabarda; S., Llosa de Ranes; E., Benegida; O., Cárcer. Población situada en la margen derecha de los ríos Sellent y Júcar. Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción. Nivel exterior de las aguas (fachada), 64 cm.; presbiterio, 74.

#### CÁRCER

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 39 m. Límites: N., Gabarda; S., Sellent; E., Alcántara del Júcar y Villanueva de Castellón; O., Cotes y Sellent. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. Nivel de las aguas: fachada iglesia, 1'29 m. Margen derecha del Júcar.



**La Iglesia protogótica de San Roque de Carcagente (Ternils), Monumento Nacional, con el destrozo de la riada e indicación del nivel de las aguas.**

(Foto B. Montagud.)

## COTES

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 38 m. Límites: N., Antella y Gabarda; S., Sellent; E., Cárcer; O., Chella. Municipio alzado en la margen derecha del Júcar: Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel. Nivel del agua en fachada: 1'40 m.

## GABARDA

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 40 m. Límites: N., Alberique; S., Cárcer, Alcántara del Júcar, Benegida y Villanueva de Castellón; E., Villanueva de Castellón y Alberique; O., Antella. Población ubicada en la ribera izquierda del Júcar. Iglesia parroquial de San Antonio Abad. Nivel de las aguas: interior, 3'43 m.; fachada exterior, 3'37 m. Iglesia y población muy afectada.

## ANTELLA

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 74 m. Límites: N., Tous; S., Cotes y Alcántara del Júcar; E., Alberique y Gabarda; O., Sumacárcel. Municipio situado a la izquierda del río Júcar. Iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción. Nivel del agua: 6 cm.

## SUMACÁRCCEL

Comarca: Ribera Alta. Partido judicial de Játiva. Altitud: 74 m. Límites: N., Tous y Antella; S., Chella; E., Cotes; O., Navarrés. Población alzada en la orilla derecha del río Júcar. Templo parroquial de San Antonio Abad. Construido en 1586, reedificado en 1750 y restaurado posteriormente, guardaba interesantes esculturas, pinturas y orfebrería. La reciente inundación, alcanzando los 8 m, tanto en el interior del templo como en la parte baja de la población, ha arrasado el mismo, arruinando todo su interior y succionando a través de un balcón, sobre el río, gran parte de sus valores histórico-artísticos. Templo de interés, prácticamente arruinado, siendo el conjunto más afectado de ambas riberas del Júcar.

BERNARDO MONTAGUD PIERA

## BIBLIOGRAFIA

- MATEU BELLÉS, J. F.: "El llano de inundación del Xúquer (País Valenciano)", *Cuadernos de Geografía*, Universidad de Valencia, año 1980.
- MONTAGUD PIERA, B.: *Alzira, arte en su historia*, Alzira, 1981.
- MONTAGUD PIERA, B.: *La Ribera del Júcar: El partido judicial de Alzira*, 1981 (original mecanografiado). Catálogo Monumental de Valencia y su provincia (en prensa).
- Cartografía Militar de España*, hoja 770. Cuartos 1-2-3-4. Escala 1:25.000.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO Y CATASTRAL: Alzira - Sueca - Alberique.

# ESCUultores VALENCIANOS EN MURCIA, DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Durante el siglo XVIII hay un estrecho contacto y una amplia comunicación entre escultores valencianos que realizaron obras para Murcia y su provincia y viceversa. Esta relación se acentuará mucho más a lo largo de todo el siglo XIX y, sobre todo, en la última década de éste y comienzos del XX.

En pleno siglo XVIII Valencia cuenta con dos grandes escultores, Ignacio Vergara y José Esteve Bonet. Junto a ellos, otros maestros no menos importantes, como Pedro Juan Guissart y José Cotanda.

Ignacio Vergara realizó diversas imágenes religiosas para algunos pueblos importantes de Murcia, puesto que la clientela murciana tenía su artista preferido en Salzillo, que por entonces era punto de atracción de cofradías, iglesias, conventos y personas piadosas. Así que lo natural era que los pueblos lejanos a la capital encargaran sus obras a artistas no murcianos, como Jumilla, Yecla y Cieza. En Alicante, la ciudad que más conserva obras religiosas de artistas valencianos es Orihuela. Hay que destacar la Dolorosa que para Jumilla ejecutó Vergara.

Esteve Bonet, otro gran escultor del siglo XVIII, es digno sucesor en el arte de la gubia y el cincel de Ignacio Vergara, a quien supera y engrandece.

Esta figura genial de la escultura dieciochesca valenciana ha sido tratada dignamente por Antonio Igual Ubeda en su libro titulado *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Su vida y su obra* (1).

Según el mencionado autor, a Esteve Bonet le encargaron para la iglesia de Santa María de Gracia, de Cartagena, un grupo escultórico de grandes proporciones que representaba la Trinidad. Constituido por las imágenes de tamaño natural del Padre Eterno, Jesucristo y el Espíritu Santo sobre trono de nubes, con ángeles y serafines.

A primeros del mes de mayo de 1799 acaba la obra y aprovecha esta oportunidad para venir a estas tierras y darse un poco a conocer. El día 3 del citado mes salió en dirección a Cartagena, permanece tres días en Alicante, cuatro en Orihuela, dos en Murcia y los once restantes en la ciudad de Cartagena.

Durante los días que permaneció en Murcia comprobó el extraordinario repertorio de las obras de Salzillo, que hacía quince años que había muerto. Estudió además las imágenes que éste había realizado en Lorca, Orihuela y Alicante; las de su discípulo Roque López, así como las de su antiguo compañero en Valencia Pedro Juan Guissart (2).

A finales del siglo XVIII es otro escultor valenciano el que nos visita y nos deja una obra como testimonio suyo. Se trata del artista José Cotanda, compañero de Esteve Bonet, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En el año 1793 realiza para la Santa Iglesia Catedral de Murcia una obra de talla para la sillería del coro, por valor de 13.284 reales de vellón. Siguiendo los libros de fábrica del Archivo de la Torre de la Catedral, la madera de caoba para la sillería se compró en Cádiz, y el coste de la misma, el embarque y su conducción desde Cádiz a Cartagena, así como su desembarco y ubicación en el interior de la catedral, costaron 32.747 reales de vellón (3).

De esta sillería no se conserva absolutamente nada, ya que fue objeto de voraz incendio durante los días 3 al 4 de febrero de 1854, en el interior del templo.

*Pedro Juan Guissart. Su estancia en Murcia en la última década del siglo XVIII y primeros años del siglo XIX.*— Poco conocemos sobre la vida de este escultor, salvo menciones esporádicas de algunos autores que lo han tratado de paso, a excepción del cronista oficial de Murcia, Ibáñez García, que le dedicó un artículo monográfico (4).

En su testamento nos manifiesta: "que es natural de la región de Bohemia, Católico Reino de Alemania, y que en la actualidad es vecino de Murcia, y que habita en la plaza denominada de los Toros, Parroquia de Santa María Catedral. Estaba casado con María Agustina Fior, natural de Valencia, en donde se encuentra y de la que falta hace diez y ocho años, de cuyo matrimonio tengo por hijos a Fr. Antonio Guizart, religioso agustino de la villa de Vinaroz, en el Reino de Valencia, y a Sor Juana Guizart Fior, religiosa del convento de Trinitarias situado en los extramuros de la ciudad de Valencia." (5).

En realidad, por causa que ignoramos, procedente de Bohemia llegó a Valencia en una fecha no determinada, aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo XVIII, iniciándose en las artes del diseño, siendo alumno de la Academia de San Carlos, dedicándose a la escultura bajo la dirección artística de Ignacio Vergara.

Antes de venir a Murcia pasó por Madrid, donde dejó constancia de su arte, depositando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un bajorrelieve denominado *Minerva conduciendo a los jóvenes al templo de la inmortalidad*. En Valencia dejó varias obras. Baquero le atribuye seis colosales estatuas para la fachada del Carmen Descalzo de esta ciudad (6).

Llegó a Murcia a comienzos de la última década del siglo XVIII; en su testamento el artista concreta aún mucho más su llegada al decir que falta de la ciudad de Valencia "diez y ocho años aze", es decir, vino exactamente en el año 1785, dos años después del fallecimiento de Salzillo. Con objeto de realizar la decoración de dos iglesias, una terminada, la de San Juan Bautista, y otra nueva, la de San Lorenzo.

Pedro Juan Guissart falleció en Murcia el día 21 de noviembre de 1803 y fue enterrado en el cementerio de la Puerta de Orihuela. Hizo testamento el día 19 de noviembre, ante el notario Francisco Bocio Belda (7).

Durante su estancia en Murcia encontró una gran competencia con auténticos profesionales en el arte de tallar y esculpir la madera, como Francisco Ganga, Ginés Rueda, Diego García y José Navarro David, entre los retablistas y profesores de ornato, y escultores como Serna y Roque López; también hay que citar a Francisco Elvira.

(1) IGUAL UBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras, Valencia*, Ed. Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1971.

(2) IGUAL UBEDA, A.: *José Esteve Bonet...*, págs. 107, 116 y 117.

(3) ACM (Archivo de la Catedral de Murcia). Cuentas de fábrica, años 1791-1797.

(4) IBÁÑEZ GARCÍA, J. M.ª: "Un artifice casi olvidado: Pedro Juan Guissart, estatuario", Murcia, *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia*, año y n.º 11 y 12, noviembre de 1933.

(5) AHM (Archivo Histórico de Murcia). Protocolos. Notario: Francisco Bocio y Belda. Año 1803, fols. 341 y 342.

(6) IBÁÑEZ GARCÍA, J. M.ª: *Un artifice...*, s. p.

(7) AHM. Protocolos. Notario: Francisco Bocio y Belda. Año 1803, fols. 341 y 342.

Inesperadamente surgen diferencias entre los mencionados artistas y Guissart, el cual hace instancia al Tribunal de Justicia en contra de sus compañeros en el campo del arte, solicitando que se les haga cesar en su profesión por no ser individuos de las academias de bellas artes de San Fernando, de Madrid, y San Carlos, de Valencia, pero tales recursos no surtieron efecto, continuando en sus puestos los artistas citados (8).

El día 4 de febrero de 1795, Pedro Juan Guissart da poder al pintor de cámara de Carlos IV Francisco Folch Cardona para que lo defienda contra los maestros tallistas de esta ciudad (9).

En el año 1797, Pedro Juan Guissart manda a los tribunales al maestro tallista José Navarro David, ya que éste, según Guissart, no es escultor y realiza trabajos de esta profesión, tales como retablos de estuco, órganos de madera, púlpitos, etc., obras que son propias de un escultor más que la de un arquitecto.

Navarro David suplica a los reales tribunales del Consejo de Castilla, que no se le impida trabajar en retablos, tabernáculos, adornos de flores y frutas de estuco y de escayola, púlpitos y cajas de órganos de madera.

Después de informar positivamente el Ayuntamiento y el corregidor, da su opinión favorable la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el día 6 de agosto de 1798, dejando a Navarro David que ejerza su profesión aunque no se halle en el gremio.

Según la citada Academia, las obras en retablos, púlpitos y otras clases de obras podrán hacerlas los tallistas y ensambladores bajo las órdenes de un docto profesor, aprobando el proyecto de la obra. Así podrá realizar su labor escultórica Guissart en Murcia, pero jamás impedirá a Navarro David trabajar en su oficio (10).

Gracias a la Real Pragmática de Carlos III, dada el 25 de noviembre de 1777, y que favoreció a Pedro Juan Guissart, se prohíbe la construcción de retablos en madera, teniéndose que utilizar mármoles y piedras simuladas de estuco, material este último donde alcanzó cotas muy estimables, actuando sobre ello como un auténtico maestro. Infundía a sus obras ángeles, profetas, evangelistas de estuco y escayola, una diáfana visualidad, y en algunas ocasiones le daba a sus figuras el brillo y la transparencia de la piedra.

Estos materiales constituían, en su mayor parte, sus únicas armas de combate en el terreno artístico.

En el año 1787 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dio su dictamen favorable al proyecto del arquitecto Ramón Berenguer del magnífico tabernáculo neoclásico que se alza bajo la cúpula de la iglesia de San Juan Bautista. Guissart talló para adornar dicho tabernáculo cuatro bellísimos ángeles adoradores pintados de blanco, en madera, dándoles la apariencia de mármol blanco y de tamaño natural. Todos ellos llenos de candor, dulzura, armonía y elegancia, yuxtaponiendo dos estilos artísticos: un barroco amanerado y un neoclasicismo naciente y pujante.

Si hacemos una comparación estilística entre estas esculturas excelentes de Guissart, frente a las figuras enlucadas de José Navarro David en el tabernáculo de la iglesia de San Bartolomé (destruido), la diferencia es notable, las figuras de Navarro David aparecen frías, asépticas, sin contenido y con absoluta carencia de estilo; aquí se aprecia claramente que Navarro David no era escultor, sino un maestro retablista.

Para la catedral de Murcia ejecuta en el año 1788 cuatro estatuas para la entrada a la sacristía, así como poner la cabeza y manos de San Pedro de la fachada principal, importando todo ello la cantidad de 300 reales de vellón, según recibo del día 14 de octubre del mencionado año (11).

Guissart fue en realidad un maestro de la escultura y un excelente conocedor de los trabajos en alto y bajorrelieve, sobre todo en estuco y escayola.

No se sabe con certeza si Guissart fue el artista que hizo el grupo de nubes y angelillos que corona como triunfo la cruz que remata el grandioso templete de la iglesia de San Juan. Pero lo que sí ejecutó fueron los excelentes bajorrelieves en estuco para las sobrepuertas colaterales de la capilla del conde de Floridablanca, en el recinto de la antecapilla, en la parte superior de las capillas de la Confesión y de la Comunión. La temática de estos dos bajorrelieves es la alegoría al culto eucarístico.

En el bajorrelieve de la capilla de la Comunión aparecen unos ángeles niños colosales que parecen salirse del relieve y que sigilosamente descubren unos cortinajes. En el centro se nos muestra una mesa y sobre ella un cáliz con la sagrada forma. Hay que destacar el extraordinario movimiento abigarrado de los ángeles mancebos, llenos de alegría, dulzura y gracia, junto con las acertadas combinaciones de luces y sombras en las que los ángeles desean evadirse del cuadro.

El otro bajorrelieve, que aparece en el otro extremo, en la capilla de la Confesión, es como una explosión de movimiento donde en una mesa se encuentran apilados una serie de libros con unos ángeles muy movidos en pleno escorzo.

Para la iglesia neoclásica de San Lorenzo realiza cuatro estatuas semicolosales, en estuco, de los evangelistas para las hornacinas de los cuatro pilares o machones de la elipse central del dicha iglesia. Estas estatuas fueron destruidas durante la pasada guerra civil. Baquero dice de ellas que eran muy hermosas.

De los dieciocho años que Guissart trabajó en la ciudad de Murcia dejó una profunda huella, y una buena prueba de ello fue su labor en la iglesia de San Juan Bautista.

*El retablo del Beato Andrés Hibernón.*—Retablo notable; fue el que se realizó en el año 1792 y que tuvo por objeto dar cobijo a la imagen del Beato Andrés Hibernón en una de las capillas de la nave central de la catedral de Murcia.

Para realizar este retablo, en el mes de enero del mencionado año, una serie de artistas, entre los que destacan José Navarro David, profesor de Arquitectura de esta ciudad; Bernardino Ripa y José Molino, escultores, estucadores y marmolistas, vecinos de Orihuela, presentan sendos memoriales al canónigo fabriquero de la catedral en los que exponen los gastos que va a traer consigo el retablo, así como la clase de materiales que se van a emplear en el mismo (12).

El Cabildo, en sesión celebrada el día 15 de marzo de 1792, y atendiendo a la última Real Orden de S. M., en la que queda de manifiesto que los retablos no se hagan de madera por la serie de riesgos y poca seguridad que dicho material ofrece en caso de incendios y deterioros, acuerda que, a pesar de su elevado coste, el retablo se ejecute en mármol y jaspé, ya que su duración sería enorme, y que algunas partes o piezas de menos solidez se construyeran en estuco (13).

Así, tenemos que, según los libros de cuentas de fábrica del año 1792, el día 1 de diciembre del mencionado año, Diego Cubillas, maestro cantero, firma un recibo en Valencia por valor de 5.385 reales de vellón, importe de los

(8) ARSEAP (Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País). Libro de actas. Sesión 25-VIII-1788, fols. 239 v. y 240.

(9) AHM. Protocolos. Notario: José Antonio Ortiz. Año 1795, sig. 3.620, fols. 37 r. y 37 v.

(10) AHN (Archivo Histórico Nacional). Sección Consejos, leg. n.º 1.866, exp. n.º 5, año 1797. JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: *Incidencias en algunos gremios y cofradías de Murcia a finales del siglo XVIII*, Murcia, Ed. Nogués, 1951, págs. 25-27.

(11) ACM. Cuentas de fábrica del año 1788, recibo núm. 10.

(12) ACM. Libro de acuerdos capitulares, sesión del día 27-I-1792, fol. 13 r.

(13) ACM. Libro de acuerdos capitulares, sesión del 15-III-1792, fols. 34 v. y 35 r.

(14) ACM. Libro de cuentas de fábrica del año 1792.

trabajos realizados en columnas, bases de jaspe y otras piedras con destino al retablo. El 30 de diciembre se le abonaron a los maestros canteros Francisco y Juan Moreno la cantidad de 5.400 reales de vellón por la mesa de altar que se ha labrado en Caravaca y por las piedras que se sacaron de las canteras de la mencionada villa para la capilla del beato (14).

En el año 1793, y siguiendo los libros de cuentas de fábrica, se ejecutaron las siguientes obras:

Se le abonaron al maestro arquitecto Francisco Bolarin 9.039 reales de vellón por jornales de albañilería y demás gastos en la capilla. También se le hacen efectivos al arquitecto José López 17.095 reales por jornales de cantería. A Ginés Ruiz, 400 reales por la planta, perfil y demás planos. Por estucar el referido altar se le pagan al maestro estucador valenciano Salvador Ginestar 4.500 reales. Al escultor José Molino, 2.448 reales por esculpir dos ángeles "mancebos" del altar mayor y por los capiteles de la capilla. A Diego Cubillas, maestro cantero valenciano, se le pagan 6.700 reales "por las columnas y demás jaspes en dicho altar". Se le abonaron 2.607 reales a Salvador Sares por la conducción de dichas columnas y jaspes. A José Amoraga, maestro dorador, 3.700 reales por la obra de dorado y pintura. Y finalmente, 3.000 reales al escultor Roque López por la imagen del Beato Andrés Hibernón (15).

El retablo es de estilo neoclásico y muy sencillo en sus líneas fundamentales, frontón con tímpanos cortados, en la parte superior del mismo, y a cada lado aparecen dos ángeles de estuco en actitud de adorar; sustentan dicho frontón y arquitebrae dos columnas cilíndricas con capitel de estilo corintio en jaspe vetado. En su interior se conserva la talla en madera policromada y de tamaño natural del Beato Andrés Hibernón, obra de Roque López (16). En el año 1793 quedó terminada dicha capilla (17).

*Escultores valencianos en Murcia durante el siglo XIX.* En pleno siglo XIX contamos con la figura notable del imaginero valenciano Modesto Pastor y Juliá. Nacido en Albaida, en el año 1825, escultor especializado en temas religiosos y que dejó numerosos discípulos (18). El barón de Alcahalí, en su *Diccionario de artistas valencianos*, al hablarlos de él nos dice que, a pesar de que sus obras no hayan figurado nunca en exposiciones, han sido objeto de interés y admiración por parte de los amantes del arte, consiguiendo una envidiable reputación.

Realizó numerosísimas imágenes, no sólo para la provincia de Valencia, sino también para otras ciudades, como Madrid, Salamanca, Huesca, Tarragona, Carrión de los Condes, Murcia y otras capitales (19).

Durante los años 1858 a 1860, Modesto Pastor, desde Valencia, envía una serie de obras religiosas para embellecer el interior del santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta. Consultando los libros de fábrica del Archivo de la Torre de la Catedral, hemos encontrado los recibos con el importe de las obras que realizó durante estos años.

Para el citado santuario efectuó un San Antonio de Padua con el Niño Jesús en sus brazos, en el año 1858, tallado en madera y que, según recibo firmado en Valencia, el día 12 de marzo de 1859, cobró por él la cantidad de 1.760 reales de vellón. La escultura, de 1'28 metros de altura, fue colocada en un altar del crucero izquierdo; muestra al santo teniendo en su mano izquierda un libro, y encima de éste, la imagen del Niño Jesús, al que acaricia (20).

Para el mismo templo talló en Valencia, en el año 1859, una imagen de San Cayetano, que, según recibo fechado en Valencia, el día 23 de septiembre del citado año, importó la cantidad de 1.500 reales de vellón (21).

Esta talla fue situada en la sacristía, crucero derecho; es de talla regular y nos muestra al santo contemplando entusiasmado entre sus brazos a Jesús (22).

Su última obra es la imagen de San Blas con un ángel a sus pies. Según también recibo fechado en Valencia, el día 22 de agosto de 1860, cobró la cantidad de 2.500 reales de vellón (23).

La escultura fue situada en la capilla primera de la izquierda, sobre un altar de estilo Luis XV. Es de tamaño natural, lleva hábitos pontificales, en su mano derecha porta el báculo, y en la izquierda, un libro, y junto a sus pies aparece un ángel de una dimensión de 0'70 centímetros, en cuyas manos se pueden observar la palma del martirio y unos garfios (24).

Todas estas imágenes que realizara Modesto Pastor fueron sacadas al exterior del templo en plena guerra civil, siendo destruidas y quemadas (25).

Otro escultor valenciano que visita Murcia es Francisco Santigosa y Westetern, natural de Tortosa y vecino de la ciudad de Valencia. En los Juegos Florales del año 1878, celebrados en el casino de Murcia, le fue entregado un accésit a la escultura que presentó con el lema *caeli numus* (26).

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, un grupo de artistas valencianos envían una serie de obras, todas ellas de carácter religioso, a Murcia. Entre ellos, hay que destacar a Juan Dorado Brisa, Damián Pastos y Venancio Marco.

*Juan Dorado Brisa.*—Pocas son las noticias que tenemos sobre este escultor, que murió joven, en circunstancias trágicas. La única fuente murciana que nos habla de él es Baquero.

Escultor valenciano, permanece en nuestra ciudad los mejores años de su vida y los más fecundos de su producción (27).

Vino a Murcia muy joven, con motivo del concurso que abrió la Concordia del Santo Sepulcro (28), con objeto de ejecutar cuatro ángeles y trono para el paso del Entierro de Cristo (29). La imagen de Cristo era obra de Nicolás de Bussi y el paso se realizó en 1896.

Dorado estudia en la Academia de San Carlos de Valencia; siendo discípulo particular de Marco, trabaja mucho en Murcia, estimulado por el ambiente salzillesco, siempre salvando su personalidad; aquí se hace un gran escultor y permanece por espacio de diez años.

(15) ACM. Libro de cuentas de fábrica del año 1793.

(16) ACM. Libro de acuerdos capitulares, sesión extraordinaria del día 2-1-1792, fols. 3 y 4.

(17) ACM. Libro de acuerdos capitulares, sesión del día 23 de agosto de 1793, fol. 77 v.

(18) GAYA NUÑO, J. A.: *Arte del siglo XIX*, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966, pág. 190.

(19) ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, pág. 389.

(20) ACM. Cuentas de la Fuensanta, año 1858, recibo núm. 24.

(21) ACM. Cuentas de la Fuensanta, año 1859, recibo núm. 16.

(22) FUENTES Y PONTE, J.: *Miscelánea de cosas de Murcia: El santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta*, Murcia, imprenta de *El Diario de Murcia*, 1902, págs. 106 y 119.

(23) ACM. Cuentas de la Fuensanta, año 1860, recibos n.º 2 y 3.

(24) FUENTES Y PONTE, J.: *Miscelánea de cosas de Murcia: ob. cit.*, págs. 90 y 100.

(25) "Aunque el director de aquella desafinada orquesta había dado seguridad de que el destrozo no iba a excederse más allá del mobiliario, pronto apareció uno de los sayones cargado con la imagen de San Cayetano. Ya empezaba a llamear el montón de madera, y allí fue arrojada despiadadamente la efigie del milagroso mediador ante la Providencia. Pronto aparecieron otras que sirvieron para multiplicar las llamas." BALLESTER, J.: *La Virgen de la Fuensanta y su santuario del monte*, Murcia, Ed. Excmo. Ayuntamiento, 1972, páginas 85 y 86.

(26) AHM. Protocolos. Notario: Juan de la Cierva y Soto, año 1878, fol. 1.995.

(27) BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario de bellas artes murcianas*, Murcia, Ed. Nogués, 1913, pág. 440.

(28) Así era conocida la procesión del Viernes Santo por la noche.

(29) El Cristo Yacente fue realizado a fines del siglo XVII, por el escultor estraburgués afincado en Murcia, Nicolás de Bussi.

Benlliure, que estimaba sus dotes, quiso llevarlo a Madrid, pero, casado y con numerosos hijos, no quiso salir de nuestra ciudad, ya que contaba con un taller acreditado y además era profesor de la Academia de Bellas Artes de Murcia.

A comienzos de noviembre del año 1907, cuando se dirigía a Manises, camino de Paterna a Valencia, cayó el coche en que viajaba sobre la vía férrea y el tren lo destruyó cuando apenas contaba treinta y tres años (30).

Luchó por no ser conquistado por el arte de Salzillo y hubiera sido un gran escultor de no morir tan joven (31).

Respecto a sus obras cabe destacar los cuatro ángeles y trono que efectúa para el paso del Santo Entierro de la procesión de Viernes Santo, en el año 1896, el cual fue destruido.

El día 22 de junio de 1895 hace un proyecto para el citado paso, que se aprueba en junta celebrada el día 3 de julio del mismo año, siendo presidente don Francisco Atienza.

En carta fechada el día 22 de febrero del año 1896 consulta el artista a la Junta si decora el paso al estilo egipcio, dominando el oro y la plata, acordando ésta en reunión celebrada el día 24 que lo deja a criterio del artista. El día 20 de marzo vuelve a reunirse la Junta para dar cuenta de que Dorado anuncia la llegada de las imágenes del paso para el Domingo de Ramos, o sea para el día 29. Nuevamente y con carácter urgente se reúne la Cofradía, el día 31, preocupada por no haber recibido aún las efigies y objetos del Santo Sepulcro, estando ya en Martes Santo. El presidente, Pérez Trigueros, manifiesta que se compromete a que la procesión salga con el "Paso de la Cama", a excepción del Cristo que ya existía.



Imagen de San Juan Evangelista, por Juan Dorado Brisa, Iglesia del Carmen. Murcia.

Sin embargo, parece ser que llegó a tiempo el paso completo, pues, en junta celebrada el día 14 de abril, posterior a Viernes Santo, la directiva se muestra muy satisfecha con la obra de Dorado y acuerdan que le sean entregadas a cuenta del importe del paso, que fue de 3.500 pesetas, 2.500, de las cuales 1.500 pertenecían a los fondos de la propia Cofradía, y las otras 1.000 las adelantaron el presidente y el tesorero (32).

La prensa se hace eco de este paso y dice lo siguiente acerca de él: "He visto el modelo de 'Cama' para la Procesión del Entierro de Cristo que ha realizado en la ciudad de Valencia el escultor Juan Dorado Brisa, el cual lo ha ejecutado perfectamente y su coste será aproximadamente de unas 3.500 pesetas." (33).

A finales de marzo de 1896 el paso se encuentra totalmente acabado y lo expone en su taller de Valencia, ubicado en la calle de Cervantes, número 27, donde se puede admirar la obra, que con posterioridad será remitida a Murcia.

La nota del periódico hace la siguiente descripción del paso: "El Santo Sepulcro, compuesto de cuatro ángeles y trono, tiene una dimensión de 3'50 x 3 metros; de estilo egipcio, en la parte superior o cubierta hay un ángel de tamaño natural que sostiene una cruz y una corona de espinas; los otros tres ángeles contemplan a Cristo muerto; el sepulcro tiene unos detalles muy apreciables que acreditan el buen gusto del joven escultor.

El dorado y la estofa ha sido ejecutado por el señor Gerique y es, a juicio de la nota de prensa, bastante aceptable." (34).

El día 30 de marzo llega a Murcia, procedente de Valencia, con objeto de armar el paso (35), comenzando las obras el día 1 de abril (36).

La obra de Dorado es objeto de crítica y elogios por parte de la prensa, pudiendo destacar los siguientes párrafos: "Las efigies iban preciosas, y el nuevo sepulcro, que representa un pensamiento poético y sublime, cual es la adoración extática, sentida y amorosa de los ángeles a Cristo muerto, tuvo en las calles un gran éxito, pues levantaba en la multitud, que admiró el ideal conjunto, profundo sentimientos de piedad y ternura." (37).

"El sepulcro, donde se le podía apreciar bien, resultaba, como siempre, un conjunto sentido, místico, idealizado, hermosísimo; aunque sobra algún detalle, no puede negarse que está muy completo y bien expresado el pensamiento. Esa adoración extática de los ángeles ante el cuerpo muerto del Señor y la compungida tristeza que en sus bellísimos rostros revelan son de un efecto artístico de buena ley y producen en el alma cristiana emociones de ternura y de piedad." (38).

"El sepulcro, con sus preciosísimos ángeles, presentaba un conjunto fantástico, misterioso y sublime que tanto impone a las muchedumbres." (39).

Las revistas locales también escriben sobre este paso: "El salvajismo, la barbarie, se ensañaron entonces con el bellísimo paso titular, obra del escultor Dorado, reducién-

(30) "El escultor Dorado, Muerte de D. Juan Dorado", *El Diario Murciano*, viernes 1 de noviembre de 1907; "Desgracia en Valencia. El escultor Dorado, muerto por un tren", *El Liberal*, sábado 2 de noviembre de 1907. BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario...*, págs. 442 y 440.

(31) BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario...*, pág. 442.  
(32) Libro de actas de la Concordia del Santo Sepulcro, sesiones 3-VII-1895, 24-II-1896, 20-III-1896, 31-III-1896 y 14-IV-1896.

(33) *Diario de Murcia*, viernes 19 de julio de 1895.

(34) *Las Provincias*, Valencia, 20 de marzo de 1896.

(35) *Las Provincias*, Valencia, 29 de marzo de 1896.

(36) *Las Provincias*, Valencia, 1 de abril de 1896.

(37) *Diario de Murcia*, sábado 4 de abril de 1896.

(38) *Diario de Murcia*, sábado 9 de abril de 1898.

(39) *Diario de Murcia*, sábado 6 de abril de 1901.

dolo a astillas, sin respetar el Cristo de Bussi, que reposaba en la cama." (40). "En 1896 se le añade la atractiva composición de ángeles del escultor valenciano Dorado." (41).

Baquero escribe sobre este paso lo siguiente: "Su paso del sepulcro gustó extraordinariamente por la idea llena de efectista poesía más que por la deficiente ejecución, visto en conjunto en su marcha procesional iluminado con brillantez, destacando la variedad de alas de sus ángeles sobre las tristes sombras de la noche del Viernes Santo, no puede negarse que produce un fantástico efecto." (42).

Tormo lo menciona en su guía *Levante* (43). Y Pérez Sánchez, al describir este paso, afirma: "Curiosa composición, donde, con un criterio entre romántico y prerrafaelista, unos ángeles de caligráficas alas levantan la tapa del sepulcro, descubriendo el Cristo Yacente."

Equilibrada y noble composición, ejecución pobre y chilona policromía." (44).

En conjunto podemos afirmar que es un paso bien compuesto, armónico, lleno de gracia y poesía.

Aparte de esta obra importantísima en la producción escultórica de Dorado, éste realizó también dos pasos notables para la Cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, de Murcia; el Lavatorio y San Juan.

A mediados del mes de enero del año 1902 Dorado presenta a la Junta de la Cofradía de la Preciosísima Sangre un boceto del paso del Lavatorio (45), el cual constaba de trece figuras de tamaño algo mayor que el natural (46). Este paso fue estrenado en el año 1904, en sustitución del antiguo, obra de Santiago Baglietto, realizado en el año 1840, que solamente se reducía a las figuras de San Pedro y Jesús; en este nuevo paso figuran todos los apóstoles, con una longitud, sin contar las varas de los estantes, de 4'25 metros, y de ancho, lo normal.

Dorado realizó una obra impresionante, nada menos que trece figuras. La escena representa el momento en que Jesús se dispone a lavarle los pies a San Pedro, que se encuentra arrodillado y con la cabeza inclinada sobre el pecho, y San Juan, atándose la sandalia, vuelve la cabeza y mira a Jesús. Lo más logrado, a juicio de José Martínez Tornel, es la cabeza de San Juan, que, sin imitar al de Salzillo, es, a la vez, joven y hombre (47).

Baquero describe este paso de la siguiente manera: "Acabada la cena, Jesús se dispone a lavar los pies a San Pedro, ante el asombro de los demás discípulos, mientras San Juan se descalza con ansia de recibir igual honor de su amado maestro. Fue un nuevo éxito. La composición, original dentro de su dramatismo, no recuerda para nada la Cena de Salzillo. El grupo principal se nos muestra expresivo y airoso, y la figura del discípulo amado, graciosa y atrevida. Hay poca variedad en las cabezas de los demás apóstoles, repitiéndose continuamente, como sacadas todas ellas de dos o tres modelos, con cierta mezquindad en los troncos y en las proporciones de los cuerpos." (48).

En el año 1905 realiza para la misma cofradía la imagen de San Juan (49), en sustitución del de Baglietto. De todos los murcianos era conocida la devoción que este escultor sentía por el joven apóstol y los deseos que tenía de hacer un San Juan de tipo esbelto, varonil y airoso. En opinión de varios críticos de arte, consiguió su mejor obra.

Fue salvada milagrosamente, con gran riesgo y valor, por la familia Atienza (50).

Esta imagen, una de las pocas obras que se conservan del autor, se encuentra en la iglesia del Carmen, arrogante, juvenil, graciosa, de tamaño natural, dorada y estofada.

Damián Pastor es otro valenciano que va a realizar para la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, el paso de Jesucristo ante el sumo sacerdote Caifás. El artista, en el momento de realizar la obra, se atiene a los textos evangélicos y nos muestra el momento en que el sumo sacerdote Caifás se levanta para señalar con su dedo índice a Jesús.

La obra está compuesta por siete figuras, todas ellas de tamaño natural, talladas en madera policromada, efectuando el dorado y la encarnación el señor Jerique. El día 6 de abril llegó a Murcia para montar dicho paso (51).

El paso fue destruido en la pasada contienda, conservándose únicamente la figura de Jesús, de extraordinaria serenidad y de gran expresión en su rostro. Aparece de pie, con las manos juntas, escuchando las injurias del sumo sacerdote Caifás, figura bien compuesta y de elegantes proporciones.

Acabada la guerra, las restantes figuras que fueron destruidas fueron talladas en madera por el escultor, también valenciano, Castillejos.

El último escultor valenciano que trabaja en Murcia durante esta centuria es Venancio Marco. En el año 1903 realiza la obra de San Félix de Cantalicio, con destino a la ermita de Zarandona (52). Para la procesión del Resucitado esculpe la figura de San Juan Evangelista, construida en Valencia, en el año 1912. Aparece sentado, llevando como atributos el libro del Apocalipsis y el águila. Este paso fue costeadado por sus camareros, la familia Guerreros (53).

En este trabajo hemos querido resaltar la labor escultórica de los artistas valencianos que trabajaron en Murcia durante los siglos XVIII y XIX, que fue muy fecunda y continua a lo largo de estas dos centurias, demostrando su originalidad y personalidad en una tierra barroca, presidida por la obra de un genial imaginero como fue Francisco Salzillo.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

(40) *Revista de Semana Santa y Fiestas de Primavera*, Murcia, año 1946.

(41) *Revista de Semana Santa y Fiestas de Primavera*, Murcia, año 1954.

(42) BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario...*, pág. 441.

(43) TORMO Y MONZÓ, E.: *Guía Levante. (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1923, pág. 354.

(44) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Tierras de España: Murcia*, Madrid, Ed. Nogues, 1976, pág. 311.

(45) "Los nazarenos del Carmen", *Diario de Murcia*, 17 de enero de 1902.

(46) *Diario de Murcia*, 26 de marzo de 1902.

(47) MARTÍNEZ TORNEL, J.: "El paso nuevo", *El Liberal*, sábado 13 de febrero de 1904. MARTÍNEZ TORNEL, J.: "Un artista", *El Liberal*, miércoles 30 de marzo de 1904.

(48) BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario...*, pág. 441.

(49) MARTÍNEZ TORNEL, J.: "Las procesiones", *El Liberal*, martes 18 de abril de 1905.

(50) *Revista de Miércoles Santo*, Murcia, 13 de abril de 1949, n.º 1.

(51) *Las Provincias*, Valencia, 31 de marzo de 1897; *El Diario de Murcia*, martes 6 de abril de 1897; *Las Provincias*, Valencia, 9 de abril de 1897; *Las Provincias*, Valencia, 9 de abril de 1897.

(52) *El Diario de Murcia*, jueves 5 de marzo de 1903.

(53) *El Liberal*, sábado 6 de abril de 1912.

# EL DEPORTE EN EL ARTE \*

Como ser que trabaja y juega durante más de medio siglo, y aunque más devoto de Euterpe y Erato que de Clío, me es grato, en este año del Mundial de Fútbol 82, terciar, ya que, aficionado a un juego de pelota —el tenis—, he llegado a saber que alguien le ha encontrado su origen remoto en el canto VII de *La odisea*, en el que se lee que Nausica “juega con sus doncellas lanzándoles con la mano una pelota ligera y esta pelota cae al río y los gritos de las jóvenes despiertan al dormido Odiseo”. El mismo Herodoto atribuía la invención de la pelota a mano a los lidios, de los que pasó a Grecia y Roma, donde consta practicaron este deporte Virgilio, Horacio y Mecenas.

Y si evidente aparece esta antigüedad clásica deportiva unida a la literatura, las mismas pinturas rupestres nos convencen, con múltiples ejemplos de caza y pesca, sobre las más primitivas relaciones entre el deporte y el arte.

## GRECIA

Saltando los vestigios que puedan hallarse en Egipto, Caldea y Babilonia (caza de fieras, matanzas de esclavos, pugnas humanas salvajes), ya en la helénica civilización se muestran, durante siglos, relieves y esculturas bien significativos, como una Victoria haciendo de auriga (precedente del *Auriga de Delfos*), un grupo de atletas escuchando consejos de un entrenador apoyado en su bastón, no faltando vasos preáticos con carreras de carros en honor de un difunto. Abundan los *kuroi* o atletas divinizados, estelas y monumentos funerarios con atletas muertos, como el maratoniano. La *Cabeza Rampín* exhibe a un atleta vencedor con corona de apios, y se multiplican los caballitos arcaicos de bronce, antecesores de nuestro *Guerrer de Moixent*.

Un pintor célebre, Eufanio, presenta los *Preparativos para una carrera de carros*. Del siglo V y sucesivos hay numerosas cabezas de atletas en mármol y bronce, un *Heracles disparando una flecha de su arco* —mucho antes que el de Bourdelle—; el *Discóbolo*, de Mirón; el *Doriforo*, el *Diadúmenos*, el *Apoxiómenos*, la *Cabeza de atleta con banda heroica*, de Kresilas; el *Atleta de Nápoles* y el de Lisipo, que atestiguan el maridaje entre los deportes griegos, que, en parte, formaban lo que se llamó el pentatlón, en que intervenía el pancracio, el pugilato, los justadores. La *Artemis*, de Gabies, y la *Diana*, de Versalles, ejemplifican el culto a la caza. Y en contraste con los deliciosos efebos de Praxíteles puede admirarse, en su expresiva fealdad, al *Boxeador sentado de la nariz rota*, de Apolonio. El sarcófago de Alejandro muestra una cacería de leones y ciervos, y en el Museo otomano de Estambul hay una leona escultórica. Esta estimación hacia los animales aparece en los Moscóforos, y otros, domesticados, como el perro.

*Las hijas de Pandaron jugando a los dados*, de Apolodoro, discípulo de Apeles, dan testimonio de que no todos los juegos eran violentos, y algunos, tan sosedados, como los medievales del ajedrez, las tablas, las damas.

Mosaicos griegos nos brindan, en Pompeya, escenas de lucha, sobre jinetes fieros, como en el recuerdo de la batalla de Arbelas, con Alejandro y Darío.

Por último, entre otras muchas obras de cerámica hemos admirado *Atletas haciéndose masajes y untándose con aceite*, *Escuchando consejos de entrenadores*, y hasta figurando un *Ejebo con su aro y su gallo*, demostrativo de la lúdica costumbre de las peleas de gallos.

## ETRURIA Y ROMA

No hay gran riqueza en el arte etrusco —rico en obras funerarias, en esfinges, en tumbas y sarcófagos— en las que se mariden deporte y arte, pero sí algunos ejemplos, como el de dos pares de pugilistas sirviendo de asas de bronce de cistas o estuches, algo excepcional en el pueblo del famoso *Arringatore*.

Es en Roma donde reaparecen los hábitos deportivos del mundo helénico, con énfasis fiero y cruel en los gladiadores con sus lanzas, espadas, redes y escudos. Hay un grupo arcaizante de Stéfanos con tipos de atletas. Florece el arte animalístico en ciervos, jabalíes, mastines, gallos. Algunos pescadores y pastores nos hablan de faenas utilitarias. Nada en el *Ara Pacis* hay lúdico, ni en las columnas rostrales, ni arcos triunfales, aparte de las consabidas cuadrigas. En un fresco pompeyano, excepcionalmente, se refleja a dos jugadores de dados. Sin duda los artistas romanos no valoraron los deportes con el buen gusto que los griegos sintieron. Se inspiraban en motivos bélicos, cacerías de fieras, sacrificios de toros, o caballos, actividades de taberneros, tenderos de telas, afinadores de metales. En el retrato ecuestre sí que sobresalieron, como prueba el de Marco Aurelio, seguido de centenares de ellos hasta nuestros días y precedido por el de Alejandro, de Lisipo.

Sin embargo, existen relieves de pancraciastas, gladiadores combatiendo, retratos de púgiles, representaciones de carreras de carros, escenas de caza, de matanzas de reses, y se conserva un bronce de “un pugilista con la pierna izquierda alzada y los puños cerrados”, de gran carácter expresionista y bello en su movimiento.

En conclusión, el arte romano relacionado con los deportes en general ni es rico ni supera en calidad y cantidad al de los helenos.

## EDAD MEDIA Y MODERNA

En aquel mundo medieval de luchas, de feudalismo, de conventos, iglesias y catedrales, pocos deportes debieron cultivarse ni ser motivo de las artes plásticas. Los torneos y juegos ya conocidos, como los de pelota, así como las cacerías reales y de nobles, se repiten. Es lo ecuestre lo que prevalece en dípticos y relieves en roca, y hasta las luchas de osos. Benozzo Gozzoli reproduce, a caballo, al emperador Juan VIII. Paleólogo, y en la catedral de Burgo de Osma, puede verse una extraña miniatura de *Cristo a caballo con séquito de sacerdotes* (siglo XII). Otras existen, sobre batallas, cazas de ciervos, torneos y personajes del *Parzival*, de Wolfram de Eschenbach. Ya en el Renacimiento, surgen las estatuas célebres de condotieros, como la de Colleone, en Venecia, de Verrochio, precedida del Martino II de la tumba de los Escaligeros, en Roma. El Maestro de Amberes testimonia con su *Fiesta de tiradores en el Jardín de la Corporación* una fiesta deportiva. Hans Holbein pinta al emperador Maximiliano en traje de caza, y en el Museo del Prado aparece Carlos V cazando también, y éste practicó el juego de pelota, como Francisco I y Benvenuto Cellini. Ese *jeu de paume*, popularizado por los legionarios

(\*) Extracto del texto de la conferencia pronunciada por su autor, en el palacio de San Pío V, el 29 de junio de 1982.

romanos, dio origen, convertido en deporte caballeresco, al extraño modo de contar los tantos, que luego pasa al tenis. En una pintura francesa aparece Carlos IX, a los dos años, con una raqueta en la mano. Y Diego Velázquez compone cuadros palatinos de empaque cazador inolvidables, como tantos pintores hispanos y foráneos.

#### EDAD CONTEMPORÁNEA

Son los pintores ingleses, y posteriormente los impresionistas (Boudin, Monet, Degás, Sisley, Renoir, Guillaumin...), los que más reproducen las carreras de caballos, la natación, la pesca, la danza. Y en España habrán de repercutir esas tendencias hasta nuestros días, como en los casos de Domingo, Pinazo, Sorolla, Grau Sala, Lahuerta, Lozano, Aliaga, Peris Aragón. No hay que olvidar, entre los *naïfs*, a María Dolores Casanova y los Borrás.

#### FÚTBOL

La abundancia cartelera ha sido enorme este año, sobresaliendo la creación de Joan Miró, más la del escultor Chillida. Hace medio siglo, en Valencia hubo un excelente dibujante de deportes, que fue Federico Tormo. En Noel, bar valenciano, hay escenas futbolísticas de Michavila, Real Alarcón y Nassio. Un grupo de gran tamaño ha sido el de la fábrica Lladró, relativo al balompié. Aurelio de Arteta pintó *Diálogo en Campo de Sport*. Y el "Cruyff" de Marco Díaz-Pintado.

Y pasando al rugby, Puig Benlloch es el autor de una gran obra (*Jugador vencedor en Marathon*) y de otro lienzo sobre este deporte norteamericano.

#### CICLISMO Y MOTORISMO

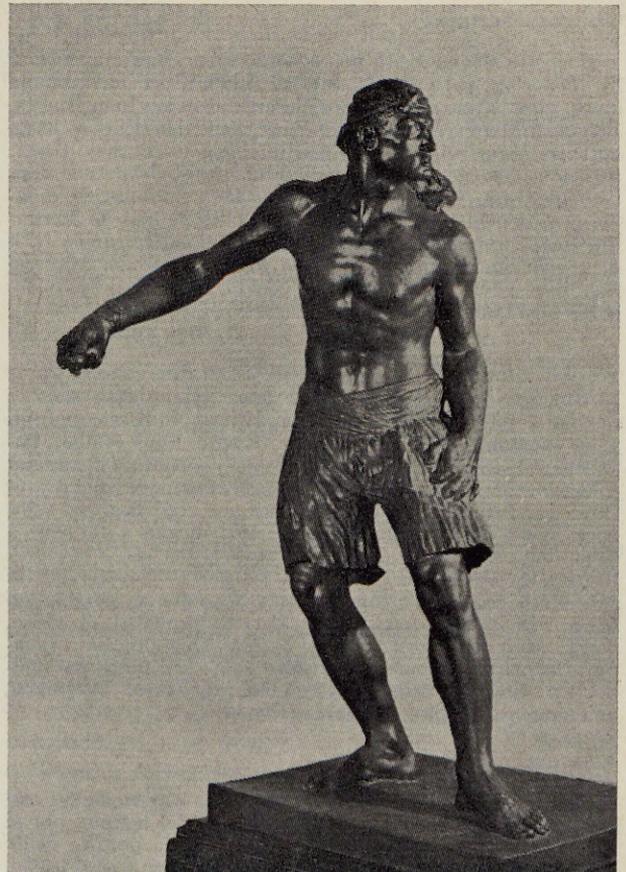
Ya en la famosa tertulia Els Quatre Gats, barcelonesa, apareció, en vez de la imagen del eterno caballo, una gran bicicleta montada por el pintor Ramón Casas y Utrillo, un tándem que solían usar los pintores impresionistas de finales de siglo. Desde entonces la bicicleta, y más tarde la motocicleta, formando parte de nuestro entorno, se reproducen en creaciones publicitarias —carteles— y obras puras de arte pictórico y escultórico. Sebastián Marés ha pintado, hace poco, *Bicicleta*. El "Equipo Crónica" también se ha inspirado en este artilugio, renaciente hoy. Y ya sabéis que Picasso, con un manillar y un sillín, compuso su *Cabeza de toro*.

#### TOROS Y TOREROS

Deporte nacional por antonomasia, ocuparía miles de líneas reflejar su huella desde las pinturas rupestres hasta nuestros días.

No vamos a mencionar a Goya, Lucas, Pinazo, Sorolla, Roberto Domingo, Zuloaga, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Picasso y otros artistas contemporáneos, como Mariano Benlliure y Navarro Santafé. Personalmente he de recordar los dibujos de Martínez de León, Ricardo Marín, Federico Tormo, Antonio Ferrer; los carteles de Ruano Llopis, de Reus; las notas vivas de Antonio Vidal Corella. Y, en el Museo de Málaga, es Denis Belgrano el pintor castizo del toro antiguo que más impresionóme. Un caso excepcional es, en Benicàsim, el pintor de las fiestas nocturnas de toros embolados, Enrique Bernad, que ha pintado más de medio centenar de óleos sobre cada una de ellas en los distintos pueblos de Castellón... Y de toreros famosos baste recordar a Pedro Romero, a Belmonte, al Gallo, a Lagartijo, Frascuelo, Manolete, Ortega, Centeno, el Lechuga...

Decimonónica y popular puede observarse en el Museo González Martí una serie cerámica con todas las suertes del toreo. Y tauromaquias, desde la de Pepe Hillo, las han dibujado Goya, Picasso, Puig Benlloch...



«El saque», por Ignacio Pinazo Martínez.  
Palacio de la Bailía (Diputación). Valencia

Venancio Blanco, Ruiz Olmos, José Gozalbo, Esteve Edo, Huerta, Muñoz, Manolo Rodríguez, esculpen figuras taurinas figurativas. Y en plenitud vanguardista, siguiendo a Alberto Sánchez, hemos de nombrar a los artistas Eusebio Sempere, Antonio Sacramento, sin olvidar, naturalmente, a Manolo Hugué y Julio González.

#### PELOTA Y BOLOS

De nuestra castiza pelota, en trinquetes, en las calles o plazas, hay poco excepcional artísticamente si apartamos *El saque*, bronce de Ignacio Pinazo, y algunos dibujos de un almanaque calendario muy popular y un viejo óleo que conocimos de Luis Felipe Usabal: *Pelotari*. Las "boleras", tan de moda hace unos años, no han inspirado ni a nuestros pintores ni escultores. Pero hay dos obras que nos han cautivado: *El jugador de bolos*, que cita Heilmeyer en su *Escultura moderna y contemporánea*, de Hildebrand, y el panel de Sorolla dedicado a la región vasca, de la *Visión de España*. Los hermanos Zubiaurre, Arteta y Salaverria tendrán lienzos sobre este nórdico deporte. Y volviendo a la escultura, un discípulo de Marco Pérez, Bernardo Bueno, ha consagrado varias obras, en madera, a este deporte, como también, en la misma materia, sobre lucha grecorromana habría que citarse una representación, eco lejano de los formidables pancraciastas griegas de Delfos (siglo iv), de Serra Andrés.

## CERÁMICA MODERNA

Del valenciano Peiró no recuerdo creaciones atañentes a los deportes, pero de la fábrica Lladró, ya mencionada antes, y en la que han colaborado artistas como Juan Huerta, Fulgencio García y Salvador Furió, hay decorosas y hasta notables obras referentes a la equitación, tenis, caza, pesca, natación, navegación, automovilismo, beisbol, patinadores, balompedistas, torerillos. Para este 1982 futbolístico español precisamente confeccionaron una obra de más de 35 centímetros, sosteniendo unos atlantes el globo terráqueo. En su *Muchacha patinando sobre la nieve*, asimismo, Mariano Benlliure se adelantó, en barro cocido, al tema de este deporte hoy tan seguido.

## NIÑOS Y NIÑAS JUGANDO

Singular muestra sobre este tema infantil (en que se singularizaron los Pinazo, Sorolla, Esteve, Lull, en pintura, y en escultura, Benlliure, Capuz, Esteve Edo, Mateu, Bolinches, Silvestre de Edeta) es el que encierra en antiguo códice de doce miniaturas flamencas, examinadas por Garín Ortiz de Taranco, en 1973, en las que, refiriéndose a los doce meses del año, unos hombreritos juegan a torneos, a la gallina ciega, a los aros, a los arcos y flechas, a la cetrería, a una especie de cricquet, a las porras y teselas, a los zancos, al golf y a arrojarse bolas de nieve y marchar en trineo. De Wouwerman, Van Alstot, Brueghel el joven, Goya, Morera, Haes, Sorolla, Muñoz Degraín, hay ejemplos de paisajes y escenas nevadas con o sin niños patinando. De Vicente Ferrero hay, en nuestro Museo Provincial, una graciosa escultura: *Niña del aro*.

## AVIACIÓN Y AUTOMOVILISMO

Si Icaro y Dédalo sugieren todavía la preocupación clásica, renovada por Leonardo —del vuelo del hombre por el aire— y llevada modernamente a la pintura por *La caída de Faeton*, de Van Eyck, y *La caída de Icaro*, por Picasso, sin olvidar el lienzo dedicado a los hermanos Montgolfier, es evidente que persiste en el mundo del arte, en nuestra misma Valencia, con los ensayos y realizaciones de José María Iturralde, el de las figuras imposibles y los *happenings*, no dejando de lado al escultor Nassio, con sus *Extraterrestre balompédico* y *Corredor cósmico*, ni a Cillero, autor del *Esférico sobre yerba* y de un original *Footing ball*. Sin embargo, a mi memoria acuden otras creaciones escultóricas constructivistas extranjeras más famosas, como el *Aviador caído*, de Kolbe, *El pájaro en el espacio*, de Brancusi, y *El pájaro nube*, de Moore.

Es casi inexplicable que el automovilismo no haya entrado en la estética —excepto en casos raros—, sino que haya

ido lográndola en sí mismo, aunque algún escultor, como Lapayese se inspirara en los primeros ejemplares automovilísticos. Muchos escultores impresionistas, realistas, han captado su singular belleza —Sorolla, Furió...— Pero ¿cómo no se han recogido y sublimado esas tremendas carreras de los fórmula uno que vemos en la pantalla televisiva? Un auto corriendo le parecía a Marinetti más hermoso que la Venus de Milo. Yo sólo he visto, en una clínica, un óleo inspirado en estos automóviles veloces. Y con ese motivo me acordé que, hace bastantes años, Esteve Edo había realizado una pintura al fresco con dos automóviles —*Bóldos*— en plena carrera..., obra que ha desaparecido actualmente por ciegos intereses mercantiles. (Pascual Capuz, valenciano, realizó un muy significativo cartel anunciador de una feria del automóvil barcelonesa que se encuentra en el M. G. M. de Valencia.)

## COLOMBICULTURA

Vieja afición, muy arraigada en Valencia, no es extraño haya penetrado en el arte moderno. Así, está representada en la *Colomba*, de Antonio Sacramento; en pinturas varias de Maribel Fonet, en la escultora Pilar Rodríguez.

## TENIS

Esta deslavazada, informal, exposición sintética termina con mis recuerdos artísticos referidos al tenis, mi afición ya septuagenaria, y que ha sido motivo de muy diversas producciones artísticas desde el *Eduardo VIII*, de Jagger, y el magnífico óleo del pintor futurista Campigli, hasta la escultura de Sacramento en el Club de Tenis Valencia y monumentos como los de María Bueno, Guillermo Bertrán, e innumerables dibujos, guaches y óleos, fotomontajes, carteles, películas, de la escuela de Massana, Renau, Doménech, Huguet, hermanos Borrás, Casanova, Aliaga, Tarín, Tormo, Isern y José Segrelles, siempre elegante, retratando la silueta de una jugadora saltando con su cabellera sujeta por la venda blanca que popularizó Susana Lenglen.

Por último, considerando el dinero que circula con motivo de algunos deportes, como el fútbol, el tenis, el boxeo, hemos de lamentar que los que lo manejan no favorezcan más a los artistas, con lo que todos ganarían: el arte, el deporte y sus instalaciones. Pensemos lo que son el Bernabeu y el Mestalla, y lo que podrían ser en compañía del arte escultórico y pictórico. No basta con esa exposición o certamen anual del Deporte en el Arte, en que alcanzara, hace años, primera medalla el valenciano Antonio Sacramento por su obra de hierro *Nueve segundos, nueve décimas*.

FERNANDO DICENTA DE VERA

# LA OCASION PERDIDA

Discurso del Académico de número Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez

SEÑORES ACADÉMICOS:

Ante todo quiero expresaros mi más profundo y sincero agradecimiento por el honor que me hacéis al acogerme en esta Real Academia de Bellas Artes. Vuestra atención me abruma y creo habéis confiado excesivamente en mis escasos valores; por ello os pido comprensión y ayuda hacia las obligaciones que por tan alto honor me correspondan. Ayuda que algunos de vosotros ya ejercisteis a mi paso por vuestras aulas y que ahora espero no me ha de faltar por parte de todos. A todos, pues, mi reconocimiento por la estima tan generosamente demostrada y a la que espero corresponder en la medida de mis posibilidades.

En segundo lugar quiero señalar la doble vertiente que para mí encierra este acto: de un lado, la emoción y responsabilidad de mi ingreso en esta noble y venerada institución; de otro, el que la vacante que vengo a ocupar corresponda a la del que fue amigo y académico ilustrísimo señor don José Ros Ferrandis, y he antepuesto deliberadamente el amigo al académico por entender que la amistad es un bien recíproco y prioritario del hombre y que en José Ros se daba en el más estricto significado de la palabra. Y lo era doblemente —si se me permite la afirmación— por su manifiesta profesionalidad como artista pintor, como catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes y como ceramista de reconocido prestigio.

En todas estas facetas impartió su magisterio humano y profesional con absoluta dedicación, y muchos somos los que teniendo necesidad de realizar murales —cuando en ellos la técnica elegida era la cerámica— acudíamos a su fábrica de Benicalap, a Ros, como familiarmente se le llamaba. Y Ros, con su extrovertido entusiasmo, siempre estaba dispuesto a resolver los problemas planteados bajo una condición *no* establecida: la *no* imposición de su personalidad y maestría. Hacía que cada uno de nosotros pintásemos parte o todo de aquellos murales, con lo que sus indicaciones se convertían en enseñanza.

Con el tiempo he comprendido que en él se daban las condiciones básicas para la mejor formación artística: la dualidad arte-taller, como asociación íntima de medios y elementos diferentes, que se favorecen en bien de una enseñanza más inte-

gral y más plena de cara a la sociedad. José Ros fue un hombre de principios artesanos, como muchos de los que le precedieron y sucedieron en el estudio de las bellas artes hasta hace pocos años.

Quede, pues, señalado mi recuerdo para el amigo y académico que me distinguió con su generosa amistad y a quien hoy aquí sustituyo.

En este punto, y al tener que llenar de contenido el cuerpo de este discurso, acudieron a mi mente todo un cúmulo de ideas y datos —más o menos inconexos— que me tuvieron preocupado en cómo elegir, ordenar y clarificar ante vosotros. Una vez seleccionado el tema, mi pretensión por abarcarlo todo, vana pretensión por cierto, me llevó a traspasar los límites de tiempo que la prudencia aconseja para actos como éste. Así pues, prescindí de la amplitud para, aprovechando esta circunstancia, expresar en alta voz y con la sinceridad de una confesión, mis reflexiones, experiencias y sentimientos respecto de las enseñanzas artísticas.

A pesar de ello el tema sigue siendo amplio, complejo y apasionante, por cuanto en toda la historia de los pueblos las artes se producen como un elemento importantísimo de sus propias culturas. La necesidad social y de supervivencia en medios inhóspitos unas veces y placenteros otros van dejando constancia de sus usos y costumbres. Desde el primitivo y tosco cacharro hasta el de más refinado gusto va toda una progresión de soluciones y adaptaciones al hombre, que, mediante el trabajo, puede recorrer el maravilloso mundo de la creatividad.

Mientras se enseñó a través de la maestría y el ejemplo, la voluntad de la acción y el intelecto, dirigida a conocer la verdad entre el pensamiento y sus fines prácticos, les condujo a un hecho —tan añorado— como es el de la “enseñanza integral”. Hoy nos damos cuenta de que aquella armonía de contenidos no ha tenido una adecuada suplencia.

Pero, siguiendo la trayectoria del tiempo, el arte participa de la misma andadura y pulso que la vida política de los pueblos, y a medida que éstos avanzan, retroceden o cambian su capital importancia de lugar, así sigue paralelamente su ritmo. Cuando la rigidez medieval —exceptuando el floreciente arte hispano-árabe de los siglos IX, X e incluso XI— pierde su poder de control, un nuevo aire de juvenil impulso, el Renacimiento, diversifica

las ideas y el fundamento matriz del Medioevo, tendente a exponer el orden divino de las cosas, desaparece para dar paso a ciertas cotas de racionalismo individual y colectivo que se afana en codificar y extender sus investigaciones.

Hasta entonces el constructor de una catedral como maestro de obras, el pintor de sus retablos o el forjador de sus rejas, son artesanos. A partir de ahora el Renacimiento introducirá el primer germen del factor diferencial entre artistas y artesanos y el primer rompimiento con aquella enseñanza integral del taller será un hecho, al que se añadirán otros que, por distinta causa y naturaleza, irán forzando el aislamiento del creativo artesanal.

Cuando se inicia la decadencia de Roma como centro y guía del arte universal —desde el siglo xvi prácticamente hasta mediados del xviii— y el barroco parece agotar las posibilidades de su natural evolución estética y se hace imposible la renovación de sus propuestas, la arquitectura, como cabeza rectora, inicia su proceso desvinculatorio con las artes aplicadas. La enseñanza a través del taller decrece y la verdad es que comienzan a perderse técnicas y conocimientos de manera irreversible.

Como lógica respuesta a estos menguados impulsos creativos se hace patente la reacción histórica, que parece no saber auscultarse, y el impulso de natural desenvolvimiento hacia adelante se vuelve atrás, fijando su mirada en el mundo grecorromano, que se afianzaba en Roma hacia 1750, con la creación de las academias, cuyo progreso evolutivo les arrastra a cierto encorsetamiento normativo y a una falta de flexibilidad investigadora. Y aunque hay que reconocer el noble afán que les impulsa, sus normas fueron el dique de contención para la expresión vital del yo, según hoy se entiende. Junto a ellas se extenderán por Europa y América instituciones dedicadas a la expansión industrial, que, solucionando problemas de producción seriada, destruyen y desvirtúan cada vez más los viejos conocimientos del artesanado, haciendo se llegue a dudar del sentido y necesidad creativa de las artes aplicadas como elemento generador de cultura.

En adelante, y para entendernos, el artesano irá, poco a poco, dejando de influir en el desarrollo sociocultural de su tiempo.

La organización de exposiciones universales de industria, que posibilitan los avances técnicos y competitivos, plantean el dilema de una nueva enseñanza que comienza a apartarse de su fin inmediato. Ya no se aprenderá en el taller la propuesta transcurso y desarrollo de la creación artística, sino que en la escuela se aprenderá con el fin de obtener un caudal de conocimientos que, como piezas de un rompecabezas múltiple, le permitan la posibilidad

de incorporar éstas a una o infinitas soluciones. Las diferencias van a ser notorias y el aprendiz comenzará a soportar la dispersión de sus energías entre el taller y la academia-escuela. Es evidente, pues, que el trabajo y la enseñanza van a discurrir por cauces paralelos cuando no divergentes. A todos estos factores habría que añadir la aparición de los nuevos materiales para la construcción, ante los cuales el artista arquitecto abandona progresivamente una parte de su ideario proyectivo en manos de la ingeniería y las artes aplicadas, por esta causa, quedarán soslayadas como elementos de la unidad artística.

Por todo ello, las diferencias se irán multiplicando y ahondando de tal manera que en el siglo xix ya quedan delimitados y, lo que es peor, aceptados dos campos: arte mayor y arte menor o arte puro y arte aplicado, como si todo en él no llevara implícita la aplicación de algo o para algo.

Por ejemplo: Una tumba etrusca, un vaso griego, los frisos del Partenón o la forja de una catedral son ¿arte mayor, arte menor, arte puro o arte aplicado? Difícil será establecer el meridiano que las separe.

Ahora bien, al aceptar estas clasificaciones reconocemos su convencionalismo, que será difícil deterrar, porque ya forma parte de un lenguaje de entendimiento. En lo que no deberíamos de estar de acuerdo es en que lleven aparejados distintos niveles de apreciación socioprofesional que no hacen sino desarrollar un multiplicador reticulismo de espacios acotados.

Hoy se admite que todo aquello que pertenece al mundo de la creatividad tiene pareja impropia. Por ello, la pluralidad artes y ciencias debería quedar reducida a la singularidad *arte* y *ciencia*, porque el sentimiento artístico es *uno*, como lo es la vida y la inteligenica.

Uno de los intentos por retornar al concepto unitario de las artes fue la creación de la Bauhaus, que no por ello apareció como un fenómeno de generación espontánea, sino por la puesta en acción de una serie de ideas y hechos de indudable complejidad que en ella misma iban a tener vigencia al desarrollar distintas formulaciones para la enseñanza. Primero, de contenido teórico, con tendencias a la práctica. Luego, en su manifiesto de 1919, destacando la unidad de las artes bajo la primacía de la arquitectura y la necesidad de que el artista se familiarice con la actividad artesanal, de la que se había apartado. Se reconoce con ello la importancia de retomar unos mecanismos de trabajo olvidados que, impulsados por un nuevo espíritu, podían demostrar su eficacia. Más tarde, la formación se dirige a orientar y preparar hombres capaces de dar respuesta y sentido a la fabricación seriada, plan-

teando una nueva situación al artesano. Este ya no impondrá sus modos y maneras, sino que la progresiva industrialización será quien los dicte a través del diseñador. La producción manual como fuente que cubra las necesidades y a la vez como elemento generador de cultura pierde su racional utilidad para convertirse más ornamental, quedando su existencia limitada a testimoniar un pasado más o menos esplendoroso.

Hemos entrado, sin darnos cuenta, en un laberinto de problemática salida. Desde que se sustituyó al artesano por la máquina, la lucha entre ésta y lo humano sigue siendo un proceso abierto ante el que hoy se aprecian reacciones aisladas. Por otro lado, la enseñanza, que venía siendo en su forma, artesanal como resultado manual de la experiencia, cambia de orientación hacia el intelectualismo científico como respuesta de sus propias confrontaciones.

Después de esta exposición generalizada, observemos nuestro entorno inmediato: España. ¿Qué pasa en España?

En ella los gremios cumplen su cometido por los caminos de la organización profesional y del aprendizaje dentro de un país eminentemente agrícola y artesanal que en 1492 alumbra un nuevo continente. Y que después de ser el centro del universo conocido se desploma y hunde en la pobreza. Priva el absolutismo y se mantienen leyes que consideran vil y bajo el ejercicio de las profesiones artesanas, desarrolladas por judíos y moriscos, a los que se expulsó sin caer en la cuenta de que con ello se atacaban de lleno y en profundidad los cimientos de la cultura y de la economía del Estado.

Entre los reinados de Felipe III y Felipe IV el país sigue —a pesar de los esfuerzos— por la pendiente de su incontenida decadencia. En 1768, con apenas nueve millones de habitantes, sesenta mil eran pobres reconocidos, dos millones de parados y unos doscientos mil vivían del vagabundeo. A pesar de ello el español prefiere pasar hambre antes que aceptar aquellos oficios malditos por las leyes y la sociedad.

Y ante aquella triste situación los artistas son los primeros en reaccionar y, tratando de cambiar la imagen del país, abren sus talleres a todos los interesados en el aprendizaje de sus didácticas. Felipe V se atrae a un grupo de artistas extranjeros para que colaboren con él a devolver al arte su pasada lozanía. Y aprovechando las ideas del escultor genovés Juan Domingo Olivieri, acepta y promueve la fundación de una academia para impartir la enseñanza de las nobles artes, que se verá confirmada por su hijo, Fernando VI, en 1744, como Academia de San Fernando, de Madrid.

Diez años después Valencia logrará la suya, bajo la advocación de Santa Bárbara. Variadas inciden-

cias hacen que la petición de oficialidad no prospere y cuatro años más tarde, en 1759, deja de funcionar.

Todos estos esfuerzos no son suficientes para enderezar una decadencia inmersa en el analfabetismo del pueblo, que deja al artesano huérfano de toda consideración y estímulo.

Y ésta es la España de la que se hace cargo Carlos III, que, como mecenas reconocido de las artes y los oficios, se encargará de trazar las coordenadas con que levantar al país de su postración. En 1755 establece los cimientos de las reales sociedades económicas de amigos del país, que asumirán la representación de los intereses regionales y cuyos fines son: confeccionar memorias que contribuyan a mejorar la industria popular y los oficios, la cría del ganado, la agricultura, la economía el comercio y las artes.

Los impulsos valencianos por su Academia de Bellas Artes renacen, y el monarca acepta y aprueba los estatutos para la nueva fundación, que en 1768 abrirá sus puertas bajo el patrocinio de San Carlos.

En febrero de 1785 se restablece la honestidad y honradez de los oficios antes vilipendiados, sin perjuicio o menoscabo de la condición social de quien los ejerza.

Carlos III, con ejemplar acierto, ha situado sobre el tablero político del país los estímulos suficientes para su renacer como nación, haciéndole participar, a través de las reales sociedades económicas de amigos del país, que fundan patronatos de presos y cumplidos, cajas de ahorro y montes de piedad, asociaciones protectoras de los niños y conservatorios de música. Informan e ilustran a diputaciones y ayuntamientos, y lo que es más importante para nosotros, como respuesta al movimiento industrial, por un lado, y a la caduca institución gremial, por otro, crean en 1790 las primeras escuelas técnicas y de arte e industrias.

Carlos III descubre la necesidad de las artes aplicadas a la industria y trata de incluirlas dentro de las academias de bellas artes, y concretamente en la de Valencia, en 1778, con el estudio de flores, ornatos y diseños, adecuados a la manufactura sedera. Pero la idea debió ser poco atractiva para la propia Academia, que en aquellos tiempos imbuida de sus altos destinos de grandeza artística, tardó seis años en aceptar un hecho tan evidente. Y es sintomático del estado socioprofesional de España el que aquella aparente igualdad que trata de imprimir a las artes aplicadas, cobijándolas bajo el manto académico, se vea contradicho por la misma disposición que la establece, cuando dice: "La Academia cuidará de destinar a este mismo estudio a aquellos de sus discípulos que manifestando quizás tener menos talento para hacer grandes progre-

...sos en las tres bellas artes: pintura, escultura y arquitectura, descubran acaso aquel genio e inventiva que requiera para semejante especie de diseño...”

Si sacamos del contexto anterior “*menos talento...*”, “*acaso aquel genio e inventiva...*”, “*y para semejante especie de diseño...*”, se advierte como una catalogación *menor* de los valores *reales* de las artes aplicadas como posibilidades de futuro.

Todavía no se había llegado a reconocer que la creatividad, aunque de distinta naturaleza, tiene igual importancia en el contexto general de las artes. Y aquella falta de comprensión iba a ser corregida por el propio estudio de flores y ornatos, que seis años después, en 1784, consigue la equiparación oficial de sus estudios con los de pintura, escultura y arquitectura.

La idea general de que había que poner los medios para el resurgimiento de España está sembrada, y Carlos V, en 1790, establece la taquigrafía en la Sociedad Matritense de Amigos del País, y en el Real Observatorio Astronómico, talleres para el grabado de metales y piedras finas.

En 1871, dentro del mismo, se crea la primera Escuela de Artes y Oficios, en Madrid. Y en 1881, las escuelas de artes e industrias, que en 1900, empujados por el ejemplo europeo, se refundirán con las academias provinciales de bellas artes, proporcionando gratuitamente —y compatible con el trabajo— la enseñanza que haga posible, desde la rutina y el estancamiento, la emancipación de las artes y los oficios.

Con el tiempo el proceso de aquellas enseñanzas ha producido su efecto impulsor, y la sociedad española exige un mayor acuerdo entre sus medios y resultados. Por este motivo, en 1910, se produce una amplia transformación del campo docente a partir de las escuelas de artes e industrias. Por un lado, los talleres de carácter técnico dan cuerpo a las hoy llamadas escuelas industriales; los de carácter artístico, a las escuelas de arte y oficios, y por otro, a la independencia de la Academia y de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Aquel acercamiento de las artes aplicadas al seno de la Academia —como hemos visto— no cuajó. Y la posible oportunidad de unidad se desvanece.

Las escuelas de artes y oficios forman parte de un plan general de educación que abarca desde la instrucción primaria, en la que se piensa introducir —como en algunos países europeos— desde el dibujo y las artes manuales hasta las más altas cotas del arte.

Pero aquella generosidad de siembra que el plan preveía se encontró con un campo inabonado culturalmente, por lo que se tuvo que ceder ante la amarga realidad del país, y la exigencia máxima

para ingresar en ellas quedó limitada a saber leer y escribir.

Dotadas de clase de dibujo artístico y técnico, modelado, composición y *cultura general*, junto con las matemáticas, física, química y talleres en donde llevar a la práctica sus propios proyectos, es una de las ideas pedagógicas mejor concebidas. Sin llegar a ser “*la enseñanza integral*”, lo intenta. Se aprueba al mismo tiempo su reglamento orgánico. Pero aquí hay que señalar una vez más el sentido de selectividad que la sociedad imprime a toda su organización, cuando en el artículo segundo de aquel reglamento se lee: “Las escuelas de artes y oficios tienen por objeto divulgar entre ‘*la clase obrera*’ los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las *artes manuales*.” Curiosa manera, por cierto, de reducir un contenido general del arte y la educación a una determinada clase social, lo que viene a confirmar, una vez más, el *estatus* sociológico del momento.

Ya tenemos escuelas superiores de bellas artes, escuelas de artes y oficios, escuelas industriales, conservatorios, teatro, danza, arquitectura, y todas ellas sin la más mínima interconexión. Quedando establecidos para la enseñanza de las artes plásticas dos caminos paralelos y no vinculados: escuelas superiores de bellas artes y escuelas de artes y oficios artísticos. Su desconexión, por otro lado, no significa distinta procedencia de alumnado. La afluencia a la primera es casi en su totalidad a través de la segunda. Existe, pues, una comunicación entre ellas, pero unilateral, puesto que se establece de *mutuopropio* por el alumno. Administrativamente, ni se hizo entonces ni se ha hecho hasta la fecha nada por canalizar y aprovechar en común sus experiencias.

Las escuelas de artes y oficios cumplían, al margen de sus peculiares funciones, la de filtro preparatorio para sucesivos empeños. Y es aquí, en estas escuelas, donde el alumno tenía sus primeros contactos con los elementos del arte, que venían a provocar su vocación hacia tal fin y con ello su posterior ingreso en las escuelas de bellas artes.

Hay que añadir —como incidentes— los que se producen después de 1939, con la llamada reconstrucción. La sociedad se encuentra disminuida en sus funciones fiscalizadoras. Los impulsos industriales se aceleran y las ciudades soportan la incorporación de grandes masas de población. Son la emigración de zonas devastadas que ven en las mismas la panacea de sus penurias.

Bajo este prisma las ambiciones estéticas quedan limitadas. Nace la especulación, y con ella una parte importante de la prostitución profesional, que afecta especialmente a las artes aplicadas. La vida se materializa, arrollando el esquema establecido, y las escuelas de artes y oficios serán el único baluarte

que se esforzará por mantener el ennoblecimiento de las profesiones artísticas.

Pero estas sacudidas no afectaron sólo a determinadas partes del cuerpo social, sino a todas, y, por tanto, al complejo mundo de la docencia. Una primera enseñanza abandonada a su suerte y sólo encomiable por la labor vocacional de los maestros. Una enseñanza media que de 1939 y 1957 experimenta nada menos que treinta nuevos planes de estudio, y en todos ellos, los conocimientos de las áreas artísticas iban siendo *recortados* cada vez más. Incluso algún ministro propuso la desaparición del dibujo y la historia de las artes de la enseñanza media. En definitiva, todo ello aparece sin el trabazón con todo el cuerpo social y docente que se justifique.

A lo sumo hubo, y hay, una comunicación que me atrevería a señalar de inercia, y en medio de todo esto o, mejor, a un lado, muy a un lado, *todas* las enseñanzas de carácter artístico.

Convendría reflexionar sobre ello para darnos cuenta de su *descabalada* estructura.

¡Qué hermosa sería la comunicación entre todas ellas y cuántos beneficios mutuos se prestarían! Estos dos supuestos nos abren un amplio campo de posibilidades desaprovechadas.

Si nos extendemos a toda el área docente observaremos que en el transcurso de todo este tiempo pasado el aislamiento de las artes del conjunto general educativo ha supuesto conducir al ciudadano español —al pueblo, con palabras de hoy— hacia un analfabetismo artístico que le priva de una importante carga de sensibilidad para el mejor aprovechamiento de sus vivencias.

Se habla de detrimento social, moral, religioso, ecológico, pero no hablamos o entendemos, que posiblemente muchas de estas anomalías serían corregidas con una buena educación humanística, en la que las bellas artes, ¡todas!, deberían tener —cuando menos— la misma importancia que las demás materias. Si esto fuese así, ¿cómo sería posible que pudieran destruirse —como suele hacerse— pasados históricos?

La importancia de las áreas artísticas es fundamental en la educación general por cuanto determinan en el hombre la posibilidad de selección entre lo bueno y lo malo de aquellos elementos que configuran su entorno natural. Esto le exigirá juicios de valor, que son determinantes de la propia libertad individual y colectiva. El hombre no estará en condiciones de influir en el mejoramiento de su entorno, en definitiva de su propia vida, mientras se le sustraigan del panel general educativo las artes, y con ello una potencial capacidad de crítica. Nunca la Administración afrontó con plenitud y energía las diferentes posibilidades del arte como elemento de formación humana.

Pero los tiempos cambian y todo evoluciona. Cuando España alcanza su elevado nivel de desarrollo, motivado por el empujón de la postguerra, y con él la extensión del bachillerato, aparece para las artes en particular un nuevo tipo de alumno con nuevos anhelos y horizontes.

La industrialización ha cambiado la sociología del país, de aquel estado agrícola y artesanal apenas si queda el recuerdo.

Con este proceso desaparecen profesiones tradicionales y aparecen otras extraordinariamente importantes, como la publicidad, la fotografía artística, el diseño y la decoración, entre otras.

Pero esta tardía y creciente industrialización española vino a plantear un reto al que había que dar respuesta. En España no se tenía, ni privada ni oficialmente reconocidas, las enseñanzas para estas nuevas profesiones especializadas.

Cuando la Administración comprende su necesidad lo hace por Decreto de 24 de julio de 1963, aprovechando las escuelas de artes y oficios artísticos, por entender que son cuerpos vivos y con experiencia suficiente para afrontar la nueva propuesta de transformación, que pasa por un cambio de planes y nominación.

En adelante serán escuelas de artes aplicadas, y de unos estudios de carácter nocturno pasan a una programación diurna, constituida por tres cursos comunes, dos de especialidad y una reválida. Los fines son otros, y de aquellas tradicionales escuelas de artes y oficios y de sus enseñanzas no queda más referencia que la de parte de su nombre.

De una misión necesaria, como era el arropamiento artístico de los oficios, había que pasar a otra finalidad: la de proyectar hacia el futuro hombres y mujeres no sólo capaces de “*ejecutar*” y mantener la tradicionalidad, sino de *concebir, diseñar e impulsar* el desarrollo artístico dentro de la mecanización que se imponía.

Las exigencias de aquella evolución española —algunos años después— iban a demandar la remodelación de todo el sistema docente para que se ajustase a los mecanismos del propio desarrollo, intentando su ordenación a través de la Ley General de Educación.

En ella se señala que las escuelas superiores de bellas artes se integrarán como facultades en la Universidad, y las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, en la enseñanza profesional o escuelas universitarias, según la entidad de los estudios que impartan. Esto viene a reconocer primero el carácter universitario de las bellas artes, y en segundo lugar, los diferentes niveles existentes entre las mismas escuelas de artes aplicadas, *no por razón de medios ni de profesorado*, sino en razón de las necesidades de cada uno de los entornos en que se hallan establecidas.



En el momento de llevar a cabo las disposiciones que regulan aquella ley —que de alguna manera venía a entroncar todas las enseñanzas— comienzan a aparecer intereses contrapuestos que van demorando la legitimidad de la misma. El tiempo pasa con dilaciones, y el Ministerio de Educación, tratando de dar solución a la problemática planteada, instrumenta en 1978 un anteproyecto de ley general de las enseñanzas artísticas, cuya finalidad, se dijo, era la de crear una *Universidad General de las Artes*.

Este paralelismo no comprendido en la Ley General de Educación genera el fantasma de la desconfianza —tal vez cierta— de que esta Universidad quede en vía distinta de las clásicas y sin la posibilidad del entrecruzamiento de niveles que la Ley General establecía. Se teme que, aunque reunidas, sigan marginadas. Y las escuelas superiores, haciendo valer los derechos que la Ley General de Educación les confiere, logran salirse de ese anteproyecto y, después de muchos esfuerzos, se incorporan a la Universidad.

Lo que parecía un intento de interconexión de las artes queda desvirtuado, y lo que es peor, paralizado para los demás centros de aquella posible Universidad, que aun hoy siguen sin saber el lugar que le corresponde en la escala oficial de valores educativos.

Si no se considera la importancia de la unidad del hecho artístico como pieza fundamental de su propio sistema educativo, podremos decir que la “*dispersidad*” es un hecho. Y la “*oportunidad perdida*” también. Y no quisiera pensar que aquel apartamiento de la Ley General de Educación, ni las resistencias a la segunda, se deban al veto de intereses ajenos que tiene la facultad de dar su visto bueno. Y no quisiera creerlo porque, de ser cierto, sería lamentable que a fines del siglo xx se siga considerando el arte y a los artistas como elementos colaterales de la unidad educativa.

Una vez más habría que insistir y reivindicar la posible Universidad de las artes dentro del plan general educativo, y no es que plantee ascensos igualitarios de categorías administrativas, lo que deseo señalar es la necesidad del *aprovechamiento racional* de los medios a nuestro alcance en evitación de las duplicidades a las que tan aficionados somos los españoles.

Si hemos de aceptar la estructura actual, entonces considero fundamental la potenciación de las escuelas de artes aplicadas, por cuanto tienen una incidencia directa en el desarrollo social del país y pueden ofrecer a la juventud dos caminos perfectamente compatibles: la formación y superación del artesanado y la especialidad *artístico-técnica* de las nuevas profesiones artísticas.

Y, para terminar: Trinidad Simó, en su libro *Sorolla*, hace referencia al discurso que éste escribió para su ingreso en la Academia de San Fernando, de Madrid, en 1921, de cuya referencia me permito entresacar lo siguiente:

Al final de su discurso Sorolla comenta la necesaria unidad de las artes —su fusión—, la supresión de las “categorías de arte superior y arte secundario”, y aboga por la necesidad de “fundar escuelas de arte aplicado donde se dieran todas las enseñanzas. Escuelas abundantes en material y rebosantes de medios prácticos que permitieran al alumno estar en constante laboriosidad de taller” (...). Hay que hacer hombres útiles, y continúa, “de los talleres manuales surgieron grandes artistas, y el que tenga alas se elevará como el águila...” Sorolla define de una manera realmente actual y realista cuál debería ser la función futura de las escuelas de artes y oficios. Es allí donde dice se “vislumbrará el porvenir artístico y utilitario de la nación”.

Y yo preguntaría si no es éste el punto a que han llegado actualmente las escuelas de artes aplicadas. Si es así, como parece, lo que habrá que hacer es organizar y potenciar, aprovechando los recursos que ya poseemos, sacando de ellos su máximo rendimiento en bien del país. Los demás entrañaría el peligro de desposeerlas de aquellas esencias que ellas, con su solo esfuerzo, han elevado a cotas de realidad actual y esperanza futura.

A los docentes y a la Administración nos cabe la responsabilidad de demostrar que somos entes vivos, capaces de armonizar las presentes y futuras transformaciones que la sociedad demande. Si no reaccionamos a tiempo y con justicia *la oportunidad perdida* será un hecho y quedaremos como náufagos entre un pasado que ya es añoranza y un presente que apunta al futuro.

MUCHAS GRACIAS.

Valencia, 2-12-1982.

## DISCURSO DE CONTESTACION

por el Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garin Llombart

EXCMO. SR. PRESIDENTE;  
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;  
COMPAÑEROS CORPORATIVOS;  
SEÑORAS; SEÑORES:

Séame permitido en estas palabras iniciales evocar un hecho muy particular: al ser la primera vez que, por honroso encargo de nuestra corporación académica, me cabe el honor de contestar la recepción de un nuevo miembro de número, no puedo menos de trasladar a estos momentos de emoción que sentía hace ya diez largos años, cuando, tras leer yo mi discurso de ingreso, tenía como honor —nunca bastante valorado— el que me contestara, desde este mismo lugar, aquel gran caballero, maestro y guía de tantas generaciones de estudiosos y amantes del arte y la cultura que fue don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.

El tiempo y la lejanía histórica, esa lejanía tan grata para Toymbee, hace acrecentar su figura y hace también que sea para él este humilde homenaje de quien os habla.

Vana empresa sería —aunque estimulante, como todo lo inalcanzable para un espíritu inquieto— intentar emular un discurso de contestación como aquél. Sí, al menos, queda el consuelo de que, tomándolo como ejemplo, procure mantener la mínima dignidad exigible cuando se ostenta —como en este caso— la responsabilidad de nuestra bicentennial corporación.

Sucede Francisco Sebastián al entrañable amigo de todos que fue José Ros Ferrandis. Creo no descubrir ningún secreto ni faltar a la verdad si digo que me favoreció con su aprecio. Un aprecio profundo y duradero, sincero como él mismo era y que se pierde en la memoria de mi niñez, correteando por el patio de La Ceramo, con motivo de visitas familiares, y enseñándome hasta bien poco antes de morir los secretos —no para él— de la cerámica, cuando al menos un par de veces por curso era obligada con mis alumnos de San Carlos la visita a aquel taller artesanal, detenido un poco en el tiempo y voluntariamente mantenido con el calor familiar y conyugal que Pepe tempranamente vio truncado. Fue sin duda ese entronque familiar —felizmente continuado— parte esencial de La Ceramo y sus habitantes, y su vivencia profesional se transmitió, con fecundas enseñanzas, en sus muchos años de docencia en San Carlos.

Y por esos avatares históricos, a veces difícilmente explicables, le sucede hoy en el sillón académico un artista, un trabajador del arte profundamente

vinculado al mundo de los oficios y las artes y cabeza, en este caso, de una generación de profesionales plásticos en línea con una fecunda tradición valenciana de familias artísticas, donde habría que citar a los Capuz, los Vergara, los Esteve, los López y tantos otros, y que en el caso de Sebastián ha sido puesta precisamente de manifiesto públicamente no ha mucho en una acertada iniciativa e interesante exposición común que yo aprovecho aquí, ante este público querido y adicto, para reiterar mi deseo, ya conocido por el recipiendario, de poderla mostrar en la Sala de exposiciones de esta casa cuando ello sea posible.

Paco Sebastián nace en Valencia, en 1920, formándose —bueno es señalarlo ya, pues servirá de base para la comprensión de su brillante, inteligente y crítico discurso— en las escuelas de Artes y Oficios y Superior de Bellas Artes de San Carlos, aún en aquellos años complicadamente entremezcladas, incluso físicamente.

Pensionado por la Diputación Provincial a los veinticinco años, y apoyado por ese galardón que tantas vocaciones ha consolidado y cuyo prestigio avalan figuras maestras de la categoría de Sorolla o Pinazo, realiza su primera exposición en Valencia, en 1947, manteniendo desde entonces una actividad expositiva tan fecunda y conocida que sería ocioso —y hasta inoportuno— citar aquí.

Su vida docente se encauza desde 1950 —y con breves pero sustanciosos paréntesis en San Carlos— en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia, donde fue secretario, subdirector, jefe de estudios y director y donde fundamental y esencialmente es catedrático y, digámoslo con todo calor, profesor.

Su aportación pictórica, que hoy contemplamos —en esa tradición académica meritísima que tanto ha servido para incrementar en calidad y cantidad los fondos de esta casa— prueba sin duda ese magisterio. Se ha movido entre *su* paisaje, el suyo, jugando sin miedo y con honradez en un terreno particularmente delicado en esta Valencia que en paisaje ha oscilado entre el tópico sorollista y sus luces y los pintores posteriores que fijaron su atención y su esfuerzo en racionalizar intuiciones y lanzar nuevas experiencias y aproximaciones.

Entre el tal vez traumático, pero fácil, camino de la huida y el insincero del mimetismo o del adocenamiento, Paco Sebastián ha sabido escoger el ingrato de la propia autenticidad, a veces incomprendido y asfixiado por cierta crítica rutinaria, pero siempre reconocido y puesto en valor —galicismo

imperdonable, pero insustituible— por quienes han hecho del noble oficio de pintor vocación de fe y norte de su experiencia vital. “Los paisajes de Paco Sebastián —dice José Hierro— no son ejercicios de virtuosismo, sino que tienen visión de profundidad. No se conforma con describir la corteza, sino que aspira a captar el enigma que toda realidad encierra”; y si esta frase no pareciera suficiente para resumir de modo magistral la pintura de nuestro compañero, bastaría añadirle esta otra de Ombuena, activo miembro de nuestra corporación: “Parece cosa de milagro obtener, mojando de alegría los pinceles, una luz que alumbra sin quemar, que empape las telas con claridad y el alma de quien la contempla, con sosiego...” En efecto, la pintura de Paco Sebastián es luz alegre que alumbraba sin quemar...

Ha escogido como tema de discurso de ingreso un asunto apasionante y polémico desde hace tiempo. La relación arte-artesano —artes puras, artes aplicadas—, vivida desde el tronco mismo del problema, como son las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

Es ciertamente uno de los conceptos más complicados desde que la progresiva demolición del mito del “artista-divo” va uniendo cada vez más los elementos clásicos diferenciadores de arte y artesanía o artes aplicadas. Esa confusión es, a nuestro juicio, mucho más frecuente en nuestro contexto, sin duda por la natural abundancia creadora de las artes y por el barroquismo y “horror vacui” de muchas obras realizadas. Ciertamente que no tenemos fórmulas ni recetas magistrales para separar muchas veces los conceptos. La capilla Sixtina ha sido frecuentemente utilizada para desmontar el mito de arte aplicado: ¿Es “aplicado” el fresco de Miguel Ángel? Sin duda, pero *no sólo* es arte aplicado. Hay que actuar con cuidado, pues una aplicación a “sensu contrario” podría también ser desvalorizadora para la misma esencia del arte.

¿Dónde está la barrera? Creo sinceramente que en la creación. El artista, como hombre de laboratorio, sólo conseguirá resultados positivos a través de la experiencia cotidiana, como dice Antoni Tàpies, hasta que se produce el milagro de que unos materiales inertes empiezan a hablar con fuerza expresiva incomparable. Ahí está, a nuestro juicio, el momento clave. No falla el concepto, sino su aplicación. Hay objetos tradicionalmente clasificados como artesanos que son auténticas obras de arte y hay cuadros y cuadros que mal esconden su sentido repetitivo habilidoso y artesanal. No valen otros criterios. La impronta del oficio es inevitable, como es inevitable saber leer para disfrutar de los clásicos, pero no sólo se trata de saber leer. Ese es el auténtico reto de las Escuelas de artes.

No olvida Paco Sebastián la Bauhaus ni su importante papel integrador frente al daño, añadimos, que el romanticismo de tintes bohemios ocasionaba al arte o, mejor aún, a sus profesionales.

Y es cierto también el aislamiento de las artes mayores en nuestra sociedad por razones no demasiado complejas y evidentes: la escasa cultura artística de las clases medias españolas, fundamentalmente de tradición agrícola, frente al nivel medio de la de otros países de nuestro contexto histórico.

El sistemático desprecio que ha habido por parte de las vanguardias a las normas de escuela o academia ha estado a veces fomentado no sólo por la idea de cambio o ruptura que parecía inevitable, sino por lo obsoleto de algunas fórmulas de enseñanza, anclándose en el pasado sin ansias renovadoras.

Por eso es muy importante la tesis defendida por Paco Sebastián y su apoyo de la necesaria nueva legislación que mejore la integración de las artes. Qué duda cabe que la legislación de 1963 supuso un paso de gigante en la evolución de las escuelas de artes aplicadas y que su posterior desarrollo ha ido en ese camino, aunque la Ley General de Educación de 1970 no haya tenido en este campo la eficacia ejecutiva que tuvo en otros.

También es cierto que puede perderse una ocasión de oro para coordinar todos los aspectos de las manifestaciones artísticas en nuestra sociedad, como ya de antaño los talleres artesanales fueron auténtico vivero de artistas, muchas veces hijos o discípulos de los propios artesanos.

Mi duda está en el riesgo que tenemos de poner la carreta delante de los bueyes: no es la legislación la que crea un hábito o un régimen cultural, sino la que lo recoge y consagra. Es la sociedad la que debe reconocer esa necesidad, real y dramática, de que los practicantes del arte tengan la suficiente preparación anterior. Sólo desde esa perspectiva, y con la idea puesta en la meta final de que el arte sirva a la sociedad en la que se desarrolla, a cualquiera de sus niveles, en cualquiera de sus géneros, tendrá sentido toda una armonización de las enseñanzas artísticas, donde cada uno de los niveles tenga claramente definida su función y su finalidad.

En la línea de trabajo que Francisco Sebastián ha expuesto con precisión y rigor, preocupado, como es lógico, por el marasmo legislativo en torno a los temas objeto de su discurso y con la esperanza situada en que su incorporación a nuestra entrañable corporación suponga un incremento notorio en el cumplimiento de sus específicos fines, acogemos al recipiendario con el calor y cariño que se merece.

HE DICHO.

# EL MUSEO, EN 1982



Siguiendo la costumbre, ya desde hace algunos años, de acogernos a la hospitalidad de *Archivo de Arte Valenciano* para hacer síntesis y balance anual de los hechos más importantes acontecidos en torno a nuestro Museo de Bellas Artes de Valencia, vamos a referirnos a ellos como muestra de esa vitalidad, por fortuna cada vez más creciente de nuestra primera pinacoteca, que busca en su contacto diario con el público hacer de sus fondos un instrumento útil para mejorar el conocimiento de nuestra historia y nuestro arte.

*Personal.* — En el mes de diciembre, y destinada por la Dirección Provincial de Cultura, se incorporó al Museo doña Amparo de la Fuente Guillot, Licenciada en Filosofía y Letras, especialidad de Psicología, y que viene a centrar su actividad en dos campos muy necesarios: por un lado en el asesoramiento y estructuración del gabinete didáctico, y por otro, en el orden, catalogación y servicio de consulta de la biblioteca especializada del Museo, lo que ha permitido, a pesar del poco tiempo transcurrido, una mejora sustancial en ese decisivo aspecto.

También ha reforzado nuestro escaso cuadro directivo y de orgánico la contratación, en régimen laboral, por el Patronato Nacional de Museos, del Profesor de Dibujo don Angel-Luis López Villacañas, que coordina la labor cotidiana del personal subalterno y colabora eficazmente en el montaje y preparación de las actividades culturales (conciertos, conferencias, exposiciones, etc.).

Asimismo, con contrato laboral semejante, comenzó a trabajar en la limpieza y aseo doña Luz López García, y como vigilantes contratados por la Dirección Provincial, doña Emilia Fasanar Sanchis y don Rogelio Martínez Alemany, que esperamos puedan pasar a integrarse en el personal fijo. Perteneciendo al Cuerpo General de Subalternos, y en destino reciente, procedente del Ministerio de la Presidencia, ingresó en el Museo, don Florencio Maestre Holgado. Con todo ello y a pesar del siempre deficitario número de celadores, se puede ir compaginando su servicio con el que supone el progresivo incremento de actividades culturales y visitas colectivas.

También obtuvo un contrato específico durante el presente año, con finalidad concreta de trabajar en el gabinete didáctico, la licenciada doña Ana M.<sup>a</sup> Sáenz Aliaga, que ha conseguido establecer y cumplir los primeros objetivos del mismo, así como, gracias al acuerdo de la Dirección General de Bellas Artes con el Instituto Nacional de Empleo, han podido trabajar unos meses en el centro, la licenciada doña María Luisa Siles González y el licenciado y restaurador don Manuel Marzal Alvaro.

Parece probable que durante el próximo año 1983 dichos contratos se renueven, lo que permitiría una decisiva continuidad en los trabajos emprendidos, que redundan en un visible avance en los específicos campos de investigación y catalogación por un lado, y de incremento de trabajos de restauración de los fondos museales, por otro, labor muy manifiesta, según en otro apartado de este resumen se verá.

Capítulo nada desdeñable, en este sentido, es el de aquellos licenciados universitarios que realizan en el centro sus prácticas profesionales que, si bien son preceptivas para oposiciones a Conservadores de Museos, son también vivero de contrataciones y posibles empleos, amén de los beneficios que en su formación profesional supone el contacto cotidiano con obras de arte, libros especializados y ambiente de trabajo. Las inició doña María Francisca Castilla Crespi, centrando su trabajo en la catalogación de los ricos fondos xilográficos, así como doña María Reyes Zarranz Doménech y doña María Rosa Soldevilla Liaño, que han dedicado su esfuerzo principal al gabinete didáctico.

*Conservación.* — En este amplio capítulo debemos destacar:

*Obras ingresadas.* — Por donación de sus propios autores o familiares legalmente facultados para ello, el Museo se ha enriquecido con las siguientes:

En enero, doña Rosario y doña María Carbonell hacen entrega de un busto de mármol de 30×50×37 cm., original de don Eugenio Carbonell, académico de número que fue de San Carlos y distinguido escultor, retrato de don Temás Carbonell.

En febrero, doña Milagros Bayarri donó al Museo un boceto de Antonio Cortina (51'5×17'5 cm.) sobre tabla, preparatorio de obra mayor existente en la iglesia de Almácer.

Asimismo, y como consecuencia de la exposición celebrada en este Museo el pasado año, el artista mexicano Leonardo Niermann, donó al mismo una escultura en bronce pulido, "Forma al viento", de 62 cm. de altura.

En el mes de marzo, doña Concepción Laporta Albers, dona un álbum de grabados, del que es autora, con seis ejemplares a la resina, aguafuerte y punta seca, de 48×39 centímetros (P/A núm. 7).

En el mismo mes se adquiere por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura otra obra de Joaquín Sorolla, que incrementa la muy importante serie de retratos existentes. Se trata del de don Amalio Gimeno primer conde de Gimeno, óleo sobre lienzo, de 84×102 centímetros, que procede de la propia familia del retratado. Se da la circunstancia que está dedicado por el pintor a la esposa del Conde de Gimeno, estando éste representado en el propio jardín de la casa de Sorolla en Madrid.

En junio, y por donativo del escultor Francisco Bolinches, Académico correspondiente de San Carlos en Xàtiva, se coloca en el jardín del museo, completando la ya existente serie de figuras femeninas, su bronce "Patricia" de 55×24×37 cm.

En julio, ingresa por donativo de su autor, el óleo de Manuel Vivó "La camisa" de 78×66 cm., así como el lienzo "Formación de planos" (146×97) de María Ruiz Campins, y la "Alegoría a Valencia" (114×162) de Alberto Rotili. En septiembre, y por adquisición de la Dirección General de Bellas Artes, incrementa los fondos del Museo un "Elefante" de porcelana blanca, de 65×40×70 centímetros del siglo XIX.

En diciembre, finalmente, tiene lugar una gran noticia: la adquisición con destino al Museo, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Cultura, de ocho tablas del pintor Joan Reixach, que incrementan notoriamente los ya riquísimos fondos de pintura medieval del Museo. Se trata de ocho escenas de la Pasión de Cristo (Lavatorio de pies, Cristo ante Anás, Flagelación, Camino del Calvario, Oración en el huerto, Prendimiento, Cristo ante Pilatos y Descendimiento), procedentes de una predela o banco de retablo perdido, obra indudable de Reixach, del que precisamente la representación en el Museo era floja. Proceden de colección particular madrileña, y a su vez, de la antigua colección Adanero. Como la presentación pública de las mismas será en el próximo 1983, les dedicaremos en su momento la atención que merecen.

## MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA ESTAMPAS Y PLANCHAS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN CARLOS



ANTONIO TOMAS SANMARTIN  
MANUEL SILVESTRE VISA

**Frontis del libro editado por el Ministerio  
de Cultura sobre los grabados propiedad  
de la Academia.**

Si descontamos el retablo del Gremio de carpinteros, procedente de la Ermita de Puebla Larga, y que fue donado al Museo por don Javier Goerlich y su esposa, es el incremento más importante en calidad y cantidad, habido en la colección de pintura medieval valenciana.

Y finalmente, también en el mismo mes de diciembre, ingresa en la colección museal, un grabado de la artista castelbiense Pilar Dolz "Mur II" (61×82) así como dos figuras bíblicas femeninas atribuidas al pintor Antonio Cortina, de buen tamaño (174×75 y 174×91) donativo de doña Concepción Montis, y el cuadro, óleo sobre lienzo, de Francisco Sebastián, "Secano" (60×81) entregado a la Real Academia de San Carlos en su ingreso como miembro de número.

*Obras e instalaciones.*— Sigue en este campo la preocupación por perfeccionar los sistemas de seguridad y blindaje, habiendo continuado en ese camino, al sustituir, mediante especial presupuesto del Ministerio, el ya anticuado sistema detector de incendios por otro nuevo y con sensores muy sensibles y acordes con los más modernos criterios.

También se ha instalado un magnífico y útil conjunto de "peines" especiales para almacen de obras de arte, con un incremento de casi 500 metros cuadrados de superficie de colocación de pinturas y un uso posible de las no expuestas por parte de investigadores y público especializado. También en el mismo conjunto se ha tenido en cuenta el almacenaje de pequeña escultura y otros objetos.

Ha tenido también ingreso un equipo completo de material audiovisual, ya en funcionamiento, casi como otro de videos, que van a permitir, en el futuro inmediato, integrar los nuevos métodos explicativos y docentes en la didáctica del museo.

*Restauraciones.*— Como ya decíamos en el número anterior, correspondiente a 1981, el Centro Nacional de Restauración de Papel continúa su trabajo de regeneraciones de dibujos y grabados de las colecciones académicas en el Museo, siendo una labor paciente y callada, no por eso menos digna de un elogio que nunca será suficientemente valorado. Concretamente se ha trabajado en los dibujos del siglo XVII y en toda la serie de pequeños apuntes y bocetos de Ignacio Pinazo.

En el taller del Museo, a cuyo frente se encuentra la señorita Asunción Tena, se han realizado los siguientes trabajos:

Con tratamiento de conservación y restauración completo: "La aparición de la Virgen a San Alberto", de Vicente Salvador y Gómez (siglo XVII); "La imposición de la casulla a San Ildefonso", de Pedro de Orrente; la tabla "Presentación de la Virgen niña", de la escuela hispano-flamenca del siglo XVI, y el "Retrato de Don Julio Jiménez Olmos", de Antonio Fillol.

Con tratamiento de conservación (limpieza y barnizado): "Retrato de Don Amalio Gimeno. Primer Conde de Gimeno", de Joaquín Sorolla; "El poeta Baltasar Gracián", atribuido a Mazo; el "Retrato de prebendado" de la serie de retratos de Ribalta; el "Retrato de Felipe II", anónimo flamenco atribuido a Lucas de Heere, el "Cristo con la cruz a cuestas", de Nicolás Borrás.

Con tratamiento de conservación y fijación: la tabla bifronte "Anunciación-Verónica de la Virgen", de Pere Nicolau, así como, también con tratamiento de conservación, fijación de color y barnizado, "Paisaje", de Juan Bta. Porcar.



**Retrato del doctor Amalio Gimeno, Conde de Gimeno, por Joaquín Sorolla; obra ingresada en el Museo en 1982.**

Con tratamiento de conservación, estucado de grietas, restauración molduras, etc.: "Escena de la Pasión", del taller de Joan Reixach, y "Paño de la verónica", del Maestro de Perea.

Asimismo se ha realizado la puesta a punto de las ocho tablas de Joan Reixach, recientemente ingresadas en el Museo; se ha colaborado en la preparación de diferentes exposiciones, tanto en él, como fuera, donde participasen obras pertenecientes al mismo, y se ha realizado el inventario técnico de las obras de arte de interés cultural existentes en los edificios pertenecientes al Gobierno Civil de Valencia; palacio del Temple y palacio de Benicarló.

*Visitantes.* — El Museo es a lo largo del año lugar de encuentro de personas ilustres que se interesan por el mismo. Así, a modo de ejemplo, citemos que durante 1982 pasaron, doña Carmen Sabater, con ocasión de la formalización del donativo al museo de dos cuadros de su padre, el pintor Daniel Sabater; la Conservadora de pintura europea del Museo del Ermitage, de Leningrado, así como el Secretario General del Consejo de Europa, acompañado por el Diputado don Joaquín Muñoz Peirats.

*Número de visitantes en general.* — Se distribuyeron en los meses del año, del modo siguiente:

Enero ... ..	2.150
Febrero ... ..	3.104
Marzo ... ..	3.754
Abril ... ..	2.942
Mayo ... ..	5.034
Junio ... ..	2.061
Julio ... ..	2.087
Agosto ... ..	2.454
Septiembre ... ..	2.488
Octubre ... ..	3.298
Noviembre ... ..	3.153
Diciembre ... ..	2.529

Así, el total de visitantes que recibió el museo durante 1982, ha sido de 35.014. De ellos, 9.909 corresponden a grupos, primordialmente escolares de centros de enseñanza,

así como a grupos de "tercera edad" o amas de casa; visitas organizadas a la ciudad, etc.

Mención especial merece, en este punto, la puesta en marcha del *gabinete didáctico* del Museo, atendido por licenciadas universitarias (M.<sup>a</sup> Francisca Castilla, Ana M.<sup>a</sup> Sáenz, Luisa Siles, M.<sup>a</sup> Rosa Soldevila y Reyes Zarranz) que comenzó experimentalmente el Día Internacional de Museos, en mayo, y que ya a partir de octubre, ha realizado constantes actividades, centradas principalmente en atender grupos escolares, con hojas explicativas y medios audiovisuales, participación activa de los escolares, etc., atendiendo, en el último trimestre del año, a más de cincuenta colegios. Se han realizado asimismo jornadas especiales dedicadas al mundo medieval, tan importante en su representación pictórica en el Museo, y a la pintura de los siglos XIX y XX.

#### ACTOS CULTURALES CELEBRADOS

##### *Exposiciones:*

*Antológica de ANTONI CLAVE* (en colaboración con el Museo Nacional de Cerámica y Galería Punto de Valencia), en febrero.

*Certamen Juvenil de Artes Plásticas*, en colaboración con la Dirección Provincial de Cultura, en marzo.

*Artistas castellanenses actuales* (Amado Bellés, Pilar Dolz, Antonio Marco, Vicente Traver y Manuel Vivó), con presentación del crítico e historiador Dr. D. Ramón Rodríguez Culebras.

*"Grabado español contemporáneo"*, Colección del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid (con grabados de Rafael Canogar, Antoni Clavé, Modest Cuixart, José Hernández Jijoán, Lucio Muñoz, José Guerrero, José Hernández, Francisco Peinado, Antonio Saura, Pablo Serrano y Juan José Tharrats), en junio y julio.

Se inicia con ella una experiencia de colaboración entre museos que puede dar magníficos resultados.

*Exposición de fotografías de Wilfredo García*, en agosto, en colaboración con el Instituto Iberoamericano de Cooperación.

*Dibujos de Lorna Halper*, en septiembre y octubre, también en colaboración con el Instituto Iberoamericano de Cooperación.

*Antológica de Joaquín Michavila*, inaugurada a fines de diciembre, supone un acontecimiento cultural en Valencia, por cuanto es la primera vez que este pintor y académico hace una muestra antológica. Ha habido necesidad de desmontar tres salas de la segunda planta para dar cabida a la misma.

##### *Otros actos culturales:*

El 22 de enero, visita del Gremio de Sastres al Museo, especialmente dedicada a rendir homenaje a los restos arqueológicos que recuerdan el paso por Valencia de San Vicente Mártir, su Santo Patrón.

El 4 de febrero, acto de entrega pública de los dos lienzos de Sabater donados al Museo por su hija, con conferencia de don Joaquín Sellés.

En abril tuvo lugar el conjunto de conciertos que bajo el nombre de ENSEMS 82, y organizado en colaboración con Juventudes Musicales de Valencia, supone un acercamiento del Museo a las nuevas experiencias musicales, con un público muy específico.

El 25 de mayo, una conferencia interesante y muy concurrida, por don Luis Lluch Garín, sobre "Monumentos luisianos" conmemorativa del IV centenario de San Luis Bertrán, hijo de Valencia.

El 31 de mayo, conferencia del académico don Salvador Aldana Fernández, sobre "La Lonja de Valencia", con motivo de su quinto centenario, que fue muy aplaudido por el numeroso público.

El 18 de junio, un concierto del coro de cámara de las Juventudes Musicales de Valencia, así como una interesante conferencia el 29 del mismo mes, del académico correspondiente, Don Fernando Dicenta de Vera, sobre el tema "El deporte en el arte", ambas con motivo de la celebración en el museo de la Exposición de Grabado Español Contemporáneo, dentro del contexto de Valencia-cultural-82.

El 4 de noviembre, doña Asunción Alejos Morán, académica correspondiente, dio una magistral conferencia sobre "El arte valenciano y Santa Teresa", ante gran concurrencia de público.

Y finalmente hay que reseñar, por el éxito artístico y de público alcanzado, el Ciclo de Conciertos dominicales de guitarra, organizados por el Ministerio de Cultura en colaboración con la Sociedad de Amigos de la Guitarra de Valencia, que se celebró los domingos 21 y 28 de noviembre y 5, 12 y 19 de diciembre, con actuaciones destacadísimas y el salón de actos del Museo a rebosar.

Estas actividades museales, reseñadas en extracto, y de las que muchas lo han sido en íntima colaboración con la Real Academia, indican claramente el grado progresivo de



**Presentación de los intérpretes de un concierto organizado por el Museo.**

integración del Museo en nuestra sociedad, como una institución que no se resigna al tópicó papel pasivo que una concepción simplista viene dando en ciertos ámbitos a los museos. Creemos que su papel es decisivo en esa progresiva idea de una auténtica conquista cultural para todos.

FELIPE-VICENTE GARIN LLOMBART,  
Director Conservador del Museo



## IN MEMORIAM

**Excmo. Sr. Dr. D. FRANCISCO XAVIER  
DE SALAS BOSCH**

**Académico correspondiente**



La Academia tuvo como propio el duelo por este su más antiguo miembro correspondiente, cuyo óbito acaeció el 3 de mayo último, 1982. Profesor universitario ilustre e investigador sagaz, su curiosidad y preferencia por los temas valencianos fue patente preparando la primera edición de Orellana, estudiando a Damían Forment y otros muchos temas, así como su interés por hacer valer en los medios europeos —que había recorrido todos— los valores artísticos hispanos, en especial desempeñando la dirección del Instituto de España en la Eaton Square, de Londres, donde su conocimiento de aquella cultura y su prestigio le hicieron figurar como gran conocedor de la misma.

El doctor Xavier de Salas desempeñó durante una etapa muy brillante y fecunda la dirección del Museo del Prado, cuyos fondos, que conocía como el que más, contribuyó a presentar y guardar como se merecen; los que su familia había acrecido con muy valiosa aportación. R. I. P.

**Ilmo. Sr. D. MANUEL MORENO  
GIMENO**

**Académico de número**



El último día del primer mes de 1982 falleció, en su casa-estudio de Valencia, este distinguido pintor, académico de número de San Carlos, tras haber sobrellevado con buen ánimo una larga y penosa dolencia. Artista inspirado y fecundo, autor de una producción numerosísima, con obras presentes en museos y colecciones públicas y privadas, catedrático de Paisaje en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, hoy Facultad, con una dedicación ejemplar, a un tiempo difícil y bella, de su función docente, ante la naturaleza ambiente, que a veces hacían difícil los elementos, pese a lo benigno, en general, de nuestro clima, una gran cantidad de pintores más o menos jóvenes le recuerdan con afecto y reconocen en su magisterio una de las piezas de su formación. En el propio centro docente citado desempeñó la secretaría, con diligente celo, que culminó en los días penosos —quizá en especial para San Carlos— de la riada de octubre de 1957, donde luchó contra la invasión fangosa y el desaliento de

algunos, contribuyendo a levantar el ánimo inclusive de las gentes del barrio contiguo, que veían en “El Carmen” no sólo la razón de un topónimo ciudadano, sino el refugio posible y seguro en aquellos días y en aquellas noches.

Académico de número de nuestra Corporación, se posesionó en 21 de abril de 1970, leyendo un discurso enjundioso sobre la materia de su especialidad, los “países” y sus bellezas, siendo contestado por quien ahora preside la Academia.

Viajero, con alumnos y sin ellos, por toda España y otras naciones, como Inglaterra, Francia, Flandes y Africa del Norte, varias veces con becas o ayudas que supo ganar, su paleta, animada, alegre y llena del buen decir valenciano impresionista, reflejó a un tiempo inquietud narradora y la vibración de su espíritu inquieto y observador, captando nuestra tierra, nuestro lago y nuestro mar, nuestros tipos laboriosos o festivos, nuestros monumentos más variados y la huella de la vida popular en sus escenarios vernáculos.

En la sesión académica pública y solemne del 16 de febrero siguiente al óbito de Moreno Gimeno se rindió sentido recuerdo a su persona por el ilustre disertante nuestro académico correspondiente doctor Pita Andrade, ex director del Museo del Prado, y por el presidente de la Academia, como anteriormente por el celebrante de la santa misa celebrada en la capilla académica en sufragio de su alma. Descanse en paz.

## Excmo. Sr. D. JOAQUIN RIETA SISTER Académico de honor

Vísperas de la fiesta tradicional de “San Carlos”, el 31 de octubre de 1982, entregó su alma al Creador este ilustre miembro de nuestra Corporación, en la que había sido miembro de número, y posteriormente, de Honor, en razón a su brillante carrera de doctor arquitecto, con obra abundantísima y por todos celebrada, pese a la época difícil, de cruce de estilos y de vacilaciones estilísticas, que le tocó vivir. Su arte sobrio y discreto, como su propio talante de persona, le llevó a distinguirse en la esfera profesional, especialmente en la ciudad de Valencia, muchos de cuyos puntos más visibles, delicados y conflictivos, le tocó ennoblecer con su lápiz primero y la cuidadosa dirección de obras después. Diseñador fácil y jugoso, aprovechando los materiales al máximo, creó un estilo propio, enriquecido por su cultura, sus viajes y una rigurosa formación profesional.

En la Academia, su asiduidad y su discreción, así como su generoso ofrecerse para cuanto podía aportar y contribuir a resolver le granjearon una estima general y un especial prestigio asimilando el espíritu de la Casa, a cuya historia contribuyó con su propio discurso de ingreso, sobre “Medio siglo de arquitectura valenciana”.

Descanse en paz el Excmo. Sr. D. Joaquín Rieta Sister.

# CRÓNICA ACADÉMICA

Como en años anteriores, procedo a ofrecer de manera tan breve como sencilla, los acontecimientos más importantes de la vida corporativa de la Real Academia durante el ejercicio 1981-1982.

## *Sesión inaugural*

El día de la festividad de San Carlos Borromeo, se celebró la solemne sesión inaugural del curso académico con la intervención del excelentísimo señor don Fernando Chueca Goitia, Presidente del Instituto de España, Académico de San Fernando y Correspondiente de nuestra Academia de San Carlos, quien pronunció un brillante y documentado discurso sobre la torre gótica del Miguelete. La Academia, al cumplir la tradicional apertura de curso, quiso celebrar así el VI centenario del comienzo de la erección de dicha torre, actualmente en curso de restauración.

La erudita exposición del señor Chueca fue seguida con extraordinario interés por el público que llenaba el salón de actos y su texto íntegro publicado en estas páginas en el número precedente.

Recuerdo entre la abundante bibliografía sobre el más castizo monumento valenciano, los trabajos de José Galiana, Sanchis Sivera, autor de "El Miguelete y sus campanas", Almela y Vives y Tormo (1).

## *Sesiones ordinarias y extraordinarias*

Nueve fueron las sesiones ordinarias y siete las de carácter extraordinario, además de la correspondiente al acto inaugural, ya citada.

La de 19 de noviembre estuvo dedicada a conmemorar el centenario del nacimiento de Pablo Ruiz Picasso, con intervención de don Juan Cantó Rubio, Académico Correspondiente en Alicante y director de la Cátedra de Arte Cinético de la Excelentísima Diputación de la provincia hermana (colaboradora con su subvención de esta revista), quien disertó sobre "La iconografía religiosa de Picasso". También este trabajo figuró en ARCHIVO de 1981.

Es curioso que en la extensa bibliografía que contiene el libro de Palau y Fabre (2) sólo encuentro, en Sabatés, una referencia a documentos iconográficos (Ginebra, 1954), por eso es más de estimar el esfuerzo del doctor Cantó para ofrecernos

una visión especial de la obra del artista, expuesta con singular maestría y poderoso acopio de datos.

El 14 de febrero, con ocasión de la tradicional efemérides de la fundación de la Academia por Carlos III —que este año cumplía su 214º aniversario— tuvimos la oportunidad de escuchar la disertación del doctor don José Manuel Pita Andrade, Académico de San Fernando y de la Historia, Exdirector del Museo del Prado, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense y académico correspondiente de San Carlos, en torno al *Perfil humano de Goya*, con exposición de muy interesantes aspectos inéditos de la vida de Goya.

El interés de nuestra Academia por Goya siempre ha estado presente: un solo dato vamos a dar: aparte del solemne acto que celebró en 1946, conmemorando su nacimiento en 1746, en el que intervino Federico García Sanchiz, en mayo de 1978, hubo una sesión pública con motivo del sesquicentenario de su muerte en la que desarrolló una magistral conferencia nuestro secretario, académico de número, don Miguel Angel Catalá Gorgues, en la que, entre otras cosas, recordó que pocas ciudades de España, fuera de Madrid, pueden ofrecer un conjunto de cuadros pintados por el artista aragonés comparable al que se conserva en Valencia.

El 17 de mayo tuvo lugar la recepción como Académico de número por la sección de Escultura, del ilustrísimo señor don Manuel Silvestre Montesinos, que ofreció como tema de su discurso de ingreso "El escultor Julio Vicent Mengual; el artista y el hombre". Silvestre Montesinos tiene una vida artística muy brillante; primera medalla de Madrid en 1935 tiene otras recompensas, siendo autor de una obra reciente, la fuente-monumento de la plaza de la Virgen. En el solemne acto hizo donación a la Academia de una preciosa escultura en madera, titulada "Maternidad". Al homenaje que poco después se le tributó en Liria asistieron representando a la Academia los señores Mora, Real Alarcón, Bru y Dicenta de Vera, miembros de número o correspondientes de la misma.

(1) Lo último que se ha escrito sobre el monumento es un trabajo de Bono Barber: *El Miquelet y sus voces*, publicado en "Valencia Atracción", en el que da una serie de detalles muy interesantes sobre la joya valenciana.

(2) Barcelona 1980.



El académico de número señor Silvestre Montesinos en su discurso de recepción (17-V-82).



Don Luis Lluch Garín, académico de número de la A. de Cultura Valenciana, en su conferencia sobre «Monumentos Luisianos», con ocasión del centenario de S. Luis Bertrán.

El discurso fue contestado por el Académico de número don Salvador Octavio Vicent Cortina.

La sesión del 25 de mayo estuvo dedicada a la conmemoración del nacimiento de San Luis Bertrán, a cuya efemérides quiso asociarse la Academia. Intervino en la sesión dedicada al Santo dominico, hijo de un Notario de Valencia, don Luis Bertrán Lluch Garín, Cronista Honorario de Valencia y miembro de nuestra Academia de Cultura, siendo el título de su brillante disertación: "Monumentos luisianos de Valencia. Lluch Garín es el presidente de la Comisión organizadora del homenaje al santo valenciano, y con este motivo ha desarrollado una intensa actividad en conferencias y publicaciones, como en los *Cuadernos* que edita la propia Comisión. El texto de su conferencia se inserta en el presente número de nuestro órgano académico.

El 31 de mayo la Academia ofreció otra sesión pública en la que intervino el Académico de número ilustrísimo señor don Salvador Aldana Fernández, en una memorable sesión sobre "La Lonja de Valencia". La Academia quiso conmemorar de este modo el 500 aniversario del comienzo de la construcción de este monumento insigne del gótico



El académico de número doctor Aldana, en su disertación sobre La Lonja de Valencia (31-V-82).

civil valenciano, acerca de cuya historia fundacional dio una serie de detalles inéditos, muy valiosos, completando de esta suerte lo que sobre el monumento se ha dicho en infinidad de monografías, una de ellas la del que fue Académico de número de San Carlos Almela y Vives. El trabajo del doctor Aldana ilustra las páginas de esta publicación.

#### *Otros actos públicos*

El día 9 de marzo se celebró en el salón de actos de la Academia la presentación del libro *Catálogo de diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1786-1846)*.

extraordinaria obra de investigación de la que son autores don Joaquín Bérchez Gómez y don Vicente Corell, trabajo del que ya nos ocupamos en la crónica del pasado año. Además de los propios autores, participaron en el acto, nuestro Presidente don Felipe Garín y don Filiberto Crespo, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, editora de tan importante catálogo. Con la publicación de este libro se prosigue la labor de difusión de los fondos del Archivo y Biblioteca de la Academia, iniciada ya hace algunos años, con otros trabajos dedicados a dibujos, grabados, etcétera.

En la citada sesión del 25 de mayo se efectuó la presentación oficial del retrato de S. M. el Rey, que preside el salón de actos, óleo donado por su autor, el ilustrísimo señor Académico de número don Luis Arcas Brauner. Recordará el lector que en la crónica de 1981 dimos cuenta de su recepción como Académico de número.

El 29 de junio la Academia quiso asociarse a los actos culturales celebrados en nuestra ciudad con motivo del "Mundial 82", con intervención del Académico correspondiente don Fernando Dicenta de Vera, "Auditor" que pronunció una muy interesante conferencia sobre "El deporte en el arte". Su texto se publica en esta revista. Fernando Dicenta, compañero en el doctorado, en Madrid, del autor de estas líneas, posee una formidable colección de reseñas suyas de los actos culturales a que ha asistido, publicadas en diferentes diarios y revistas, colección que debería ser editada por ser un archivo valiosísimo de nuestra vida cultural en el último medio siglo, refiriéndose gran parte de ellas a temas de arte.

El 29 de diciembre, en el salón de actos de la Academia, tuvo efecto la presentación del libro de Antonio Tomás Sanmartín y Manuel Silvestre Visa "Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos". Fue un acto muy brillante, con asistencia de numeroso público, que, en buena parte, recogió el libro presentado.

### *Exposiciones*

En 4 de noviembre quedó inaugurada la del pintor Vicente Gómez García de "Aspectos de la ciudad de Valencia desde el Miguelete y estudios sobre el mismo". La Academia se ha asociado oficialmente a las siguientes exposiciones: Dibujos de Lorna Halper y Fotografías del artista dominicano Wifredo García celebradas con posterioridad durante el estío.

El 23 se inauguró en el Museo la exposición antológica del Académico de número Joaquín Michavila; al solemne acto asistieron, con el Presi-

dente de la Academia, el de la Diputación, don Manuel Girona, el diputado de cultura, don Ricardo Avellán; el director del Museo, profesor Garín Llombart, y el Director Provincial del Ministerio de Cultura don Salvador Seguí.

La exposición, muy numerosa, permite seguir las líneas y conceptos de su gran personalidad en la actual pintura valenciana.

Joaquín Michavila el 7 de mayo de 1975 había pronunciado su discurso de ingreso en la Academia para ocupar la vacante de Rafael Sanchis Yago; fue el tema de su disertación "La educación artística en la Enseñanza general básica"; la contestación estuvo a cargo del académico de número don Salvador Aldana.

### *Nombramiento de nuevos académicos*

En la vacante producida por fallecimiento del ilustrísimo señor don José Ros Ferrandis, del que dimos cuenta en la Crónica de 1981, en sesión extraordinaria de 10 de febrero, fue elegido Académico por la sección de Pintura, el profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Valencia, don Francisco Sebastián Rodríguez. Nacido en Valencia en 1920, alumno de Rafael Rubio y José Renau, desde 1950 enseña Composición Decorativa en la Escuela de Artes y Oficios, desarrollando, a partir de aquella fecha una amplia y acertada labor docente hasta que en el curso 1975-1976 es nombrado catedrático interino de Colorido y Composición en la Escuela de San Carlos. A lo largo de su brillante carrera artística ha obtenido numerosas medallas y distinciones. Su discurso de ingreso tuvo lugar el 2 de diciembre de 1982, sobre el tema "La ocasión perdida", cuyo texto figura en este Archivo, así como su contestación al señor Garín Llombart.



**El académico de número don Francisco Sebastián Rodríguez en su toma de posesión**

En sesión ordinaria de 15 de diciembre de 1981 había sido nombrado Académico correspondiente, en París, don Vicente Fillol Roig, artista que hace frecuentes viajes a Valencia, donde cuenta con una legión de amigos y admiradores, pintor ingenuista, según Chavarri, cuya versión caligrafiada e ilustrada con pinturas y dibujos de "Platero y yo", de J. R. Jiménez ha editado el Ministerio de Cultura con motivo del centenario de nuestro Premio Nobel.

También en sesión ordinaria de 8 de junio quedó designado Académico de Honor el que lo era Correspondiente don Luis Marco Pérez. Nacido en Fuentelespino de Haro (Cuenca) en 1898, estudió en Valencia en la Academia de San Carlos desde 1913 a 1929, época en que yo le conocí en Cuenca; pensionado, mediante oposición, por el Círculo de Bellas Artes de nuestra ciudad, consigue primera medalla con la maravillosa escultura "El hombre de la sierra" (1926) y medalla de honor del Círculo de Bellas Artes en 1930. Es el único caso en España en que un artista, en cuatro exposiciones consecutivas obtenga, tercera, segunda y primera medalla, más el supremo galardón de la Medalla de Honor del Círculo de Bellas Artes. Es, además, un extraordinario imaginero y estuvo pensionado en Italia.

En la misma sesión fue nombrado correspondiente, en Játiva, el notable escultor —y pintor— don Francisco Bolinches Mahiques, y en la de 6 de junio quedaron elegidos correspondientes, en Palma, don Pedro Deyá Palerm y en Puzol, la doctora doña Rosario García Gómez.

Por último —por su fecha, mas no por su importancia—, en la sesión de 9 de noviembre, uniéndose al acuerdo del Instituto de España, recaído en 3 del mismo mes, en que S. S. Juan Pablo II recibió a las Academias y Universidades españolas se acordó, por unanimidad, reconocer al Santo Padre Juan Pablo II la condición de Académico de Honor de nuestra Corporación.

### *Tribunales*

La Real Academia ha estado representada en el Jurado calificador del premio "Senyera" del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, por el Académico de número don Francisco Lozano; en el Jurado del Premio de Pintura "Ciudad de Gandía", por nuestro presidente y el académico correspondiente don Felipe G. Perles; en el de escultura del mismo Ayuntamiento por don Enrique Canet; en Algemés y Altura, igualmente por nuestro presidente; en Altura con motivo de la IX Exposición de Arte 1982, y en cuanto a Algemés, se trataba del III Certamen Nacional de Pintura "Ciutat d'Algemés"; en el Jurado de los premios "Jacomart" y "Damián Forment", de pintura y escultura respec-

tivamente, de la Caja de Ahorros de Valencia; en el tribunal de la beca de Música de la Diputación Provincial y en los de otros premios de Música instituidos por el Conservatorio; como en el Jurado calificador de los mejores proyectos arquitectónicos concedido por el Colegio de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria.

### *Informes*

La Academia ha sido consultada en numerosos expedientes de incoación de declaraciones monumentales de diversos edificios, habiéndose pronunciado en repetidas veces en pro de la defensa e integridad de todos los monumentos valencianos, declarados o no, en peligro.

Entre otros casos ha informado sobre la conservación del Palacio Municipal de la Exposición, sobre la propuesta de declaración de Monumento Histórico Artístico en favor del palacio gótico de Albalat dels Taronchers y del palacio consistorial renacentista de Liria; en pro de la conservación de la Ermita modernista dels Soguers; en favor de la declaración monumental de la iglesia parroquial de Utiel y de la de Guadasuar, de los antiguos monasterios de Cotalba y Aguas Vivas; de Santa María de Sagunto, de la iglesia de Tuéjar y de otros más.

### *Fallecimientos*

En el capítulo triste del fallecimiento hubo que lamentar el del excelentísimo señor don Ramón Mateu Montesinos, Académico de Honor, acaecido el 22 de noviembre de 1981. Como de su obra se insertó en ARCHIVO-81 un trabajo de Fernando Dicenta sobre la extensa y magistral obra de Mateu, huelga aquí lo que no sea remitirnos al mismo. Por lo que concierne a su actividad en la Academia, añadiré lo que sigue. Recuerdo perfectamente su contestación al discurso de ingreso de don Victorino Gómez López; esto ocurría en 11 de junio de 1976. Había sido nombrado Académico de Honor en 1975 y desarrolló su discurso de ingreso el 9 de abril de 1975; sucedió al gran escultor castellonense don Juan Adsuara; el tema desarrollado constituyó una alabanza para el glorioso Mariano Benlliure. Le contestó nuestro presidente don Felipe M.<sup>a</sup> Garin, que hizo una semblanza del recipiendario y recordó obras suyas, las ya citadas antes, y la Virgen de Loreto, que estuvo en la Catedral y hoy conserva el Arma de Aviación.

Ramón Mateu había regalado a la Academia un bronce impresionante, auténtica joya, que representa a un indio reo de muerte, Kesua, modelado en el Cuzco.

\* \* \*

El ilustrísimo señor don Manuel Moreno Gimeno, Académico de número, dejó de existir el 26 de enero; había nacido también en Valencia en el año 1900. En 1941 obtuvo la cátedra de Paisaje de nuestra Escuela de Bellas Artes y el mismo año consiguió el Premio Nacional de Pintura al fresco. En 1970 ingresó como Académico en la Real de San Carlos. Nuestro presidente, en la sesión de 17 de febrero brindó a la viuda y familia de Moreno Gimeno, palabras de consuelo y justo agradecimiento por cuanto había colaborado en todos los actos como Académico de número de San Carlos, no sin antes poner de manifiesto las excelentes cualidades del fallecido.

\* \* \*

Don Xavier de Salas Bosch, Catedrático de Historia del Arte sucesivamente en las Universidades de Barcelona y Madrid, exdirector del Museo del Prado, investigador muy amigo del arte valenciano (estudioso de nuestro Damián Forment y glosador de M. A. Orellana, cuya "Biografía pictórica" publicó), y Académico correspondiente de San Carlos, falleció el 3 de mayo; era Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando (1).

\* \* \*

La pérdida más reciente ha sido la del Académico de Honor, y arquitecto notable, excelentísimo señor don Joaquín Rieta Sister, fallecido el 31 de octubre. El 5 de febrero de 1974 pronunció su discurso de ingreso, con el tema "Medio siglo de ejercicio de arquitectura en el Reino de Valencia"; le contestó el también arquitecto y académico de número don Luis Gay Ramos. Rieta Sister había ocupado la vacante producida por el arquitecto y presidente de la Academia, don Angel Romani, y con su gran experiencia y ejemplar asiduidad sirvió a la Corporación en cuanto su salud y fuerzas le permitieron.

\* \* \*

He de recoger también la pérdida de artistas, que aunque no pertenecían a la Academia, deben figurar en esta lista de bajas. Uno de ellos, José Renau, que murió en Berlín el 11 de octubre. Las actividades de Renau derivaron al fotomontaje y al cartel.

El 1 de julio fallecía Vicente March Bernal, extraordinario orfebre, declarado "ejemplar" en su día. Algunas de sus obras han sido entregadas al Papa Juan Pablo II en su visita reciente a Valencia. Vicente March había convertido su taller en un hogar-escuela.

Descansen en paz; de todos ellos guardamos la más grata memoria y el sentido recuerdo de sus personas y actuación académica y artística.

### *Otras actividades*

La Real Academia tuvo la satisfacción de estar presente el 22 de enero en la tradicional visita que realiza al Museo de Bellas Artes el Gremio Artesano de Sastres y Modistas y Hermandad del Ramo de la Aguja, para admirar con veneración la escultura que cubría el panteón de los sastres valencianos del siglo XVI, representando a San Vicente Mártir, tirado en el muladar, que se conserva en el Museo, donde se rezó un responso en memoria de los fallecidos del Gremio de Artesanos.

En los solemnes actos de Elche, con ocasión de la escenificación extraordinaria del *Misteri* estuvieron los Académicos de número señores Báguena, Arcas y Esteve Edo, y los Correspondientes, Dicienta, Espí Valdés y Magro. La Academia había otorgado la Medalla de Honor al Mérito en las Bellas Artes, primera concedida tras su reciente creación, al *Misteri*, de lo que hablaremos más adelante.

### *Donativos*

El 4 de febrero, y en la sede de la Real Academia, tuvo efecto el acto de recepción de un importante legado que ha hecho al Museo de Bellas Artes de Valencia, la hija del pintor valenciano Daniel Sabater. En la sesión hizo uso de la palabra el profesor Joaquín Sellés, que trazó una detallada biografía crítica del artista; cerró el acto nuestro presidente don Felipe M. Garín, quien tuvo palabras de homenaje para el pintor y de gratitud para la donante. La donación consiste, de momento, en dos cuadros: "La cocaína" y "El progreso humano". El donativo comprende otros veintiocho cuadros, que de momento permanecen en el domicilio de la hija del pintor, Carmen Sabater y se entregarán al Museo tan pronto disponga de una sala, que llevará el nombre del pintor, padre de la donante.

### *Conferencias*

Son muy numerosas las conferencias que los miembros de la Academia han desarrollado dentro y fuera de su sede. Además de la citada del señor Michavila, nuestro Presidente dio dos conferencias en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, centro de Denia, en marzo de 1982 sobre "El arte en el Reino de Valencia"; don José Esteve Edo, en la apertura de curso de la Universidad Politécnica, sobre "El relieve"; en el curso de His-

(1) Entre sus publicaciones más conocidas cabe destacar: *El Bosco en la literatura española. El Giorgione en G. Fuentes de Z. Inventario del fondo documental que perteneció a G. Z. Significación y permanencia de Valeriano Bécquer*, como sus conferencias en Valencia sobre Rosales en Conferencia Club y otras.

toria y Cultura Valenciana celebrado en Gandía en el mes de agosto, sobre "El primer arte valenciano", intervinieron nuestro presidente y don Antonio Beltrán, catedrático de Zaragoza y académico correspondiente, el primero de los cuales había disertado sobre "Picasso", en el Colegio Mayor La Concepción, de Valencia, en noviembre.

En el salón de actos del Colegio Notarial, con motivo del IV centenario de la muerte de San Luis Bertrán, pronuncié una conferencia el 27 de mayo de 1982, con el tema: San Luis Bertrán.

#### *Desplazamientos*

A fin de realizar visitas de inspección y toma de datos, la Academia desplazó a académicos de número y correspondientes a los siguientes lugares: Alcira, Algemesí, Alicante, Almacera, Cotalba, Quatretonda, Cullera, Elche, Gandía, Guadasuar, Xátiva (Iglesia de San Pedro), Liria, Llosa de Ranes y Sagunto.

#### *Acuerdos. Visitas*

La Academia se asoció en su día a los actos celebrados en Crevillente en honor de Mariano Benlliure. También se asoció a la exposición celebrada por el Ayuntamiento de Xátiva con motivo de exponer las obras restauradas de su colección pictórica. Asimismo, a los actos celebrados en Cádiz, en homenaje al maestro Falla, al bicentenario de la Academia homónima de San Carlos de Méjico, y en la entrega de la Medalla de Honor en las Bellas Artes, concedida al Museo Camón Aznar de Zaragoza. También estuvo presente en la sesión celebrada por el Ayuntamiento de Benicàsim en homenaje a nuestro Académico de número don Leopoldo Querol, e igualmente en el homenaje a nuestro Correspondiente en Onil, don Eusebio Sempere, por haberle sido concedida la Medalla de Oro de las Bellas Artes. La Academia quiso asociarse también a la concesión a Andreu Alfaro, del Premio Nacional de Artes Plásticas, y al homenaje a nuestro Académico Correspondiente don Antonio Fernández-Cid, del que ya dijimos en otra ocasión que es hijo de un notario electo de Valencia, Fernández-Cid Sotelo. Este homenaje se celebró en Orense.

Entre los acuerdos tomados merece destacarse el de la creación de la Medalla de Honor de la Real Academia de San Carlos, en favor de cualquier entidad o personalidad valencianas altamente significadas en el fomento de las bellas artes, en cualquiera de sus manifestaciones, así como la concesión de la primera Medalla de Honor, que recayó por unanimidad absoluta en favor de los organizadores y componentes del monumental "Misteri d'Elix", como hemos indicado anteriormente. En la última sesión ordinaria se decidió que en

la sesión inaugural se hiciera entrega de la medalla y título acreditativo al Patronato del "Misteri", y que la doctora doña Asunción Alejos Morán, académico correspondiente, pronunciara el discurso inaugural sobre "Arte valenciano y Santa Teresa", con motivo del centenario de la misma.



**Asunción Alejos, Académica correspondiente en su conferencia sobre Santa Teresa y el arte valenciano.**

#### *Archivo de arte valenciano*

Otro año más se ha publicado el órgano de la Corporación *Archivo de Arte Valenciano*, número 52, de su larga vida, ya que salió por vez primera en el año 1915.

En este volumen de 1981 aparecen trabajos de Fernando Chueca Goitia, Juan A. Oñate, Laureano Robles, Francisco José León Tello, Fernando Benito Doménech, Antonio Gascó Sidro, Bernardo Montagut Piera, María Dolores Mateu Ibars (a la que agradezco la cita que hace de un trabajo mío sobre San Luis Bertrán), Joaquín Bérchez Gómez, Antonio Tomás Sanmartín y Manuel Silvestre Visa, Margarita Lloréns Herrero, Asunción Alejos Morán, José Valverde Madrid, Miguel Angel Catalá, José Aparicio Pérez, Carmen García Beneyto, F. M. Garín, Juan Cantó Rubio, Fernando Dicenta de Vera, Felipe V. Garín Llombart, J. A. P., terminando con la Crónica Académica del autor de estas líneas.

Con lo expuesto, hemos querido dejar constancia de los principales aspectos de la vida académica en el curso 1981-1982, en la que se han dejado a un lado detalles que hubieran alargado demasiado el trabajo, y en la que se refleja la mitad de los materiales reunidos para su redacción.

Esperemos para la Academia y todos sus componentes, un nuevo lapso lleno de fecundo esplendor y dedicando un sentido recuerdo a los que nos han dejado para siempre, Académicos y artistas en general.

ENRIQUE TAULET RODRIGUEZ-LUESO,  
Cronista Honorario de la Real Academia

# BIBLIOGRAFIA

*Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia 1768-1846.*  
Joaquín Bérchez. Vicente Corell.

Magníficamente editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, el presente catálogo constituye un valioso *corpus* de proyectos arquitectónicos datables entre 1768 y 1846, período durante el que la Real Academia tuvo facultades para expedir títulos de arquitecto, desempeñar la enseñanza de la arquitectura y, al mismo tiempo, ejercer el control de la arquitectura pública que se construía en el ámbito geográfico del antiguo Reino de Valencia.

La ordenación de este importante conjunto de proyectos se ha establecido por series que, al mismo tiempo que visualizan el quehacer académico, ayudan a estudiar la evolución de los objetivos arquitectónicos del neoclasicismo valenciano.

Dos primeras series como son las de "Premios particulares" y "Concursos generales" muestran los criterios gráficos exigidos por la habilitación profesional y académica del arquitecto. La finalidad de los "Premios particulares" era la de estimular el aprovechamiento de los alumnos que principiaban los estudios del dibujo arquitectónico, habiéndose catalogado 49 láminas. Los "Concursos generales", a diferencia de los anteriores, tenían una carácter público y un mayor nivel, pudiendo participar en ellos cualquier individuo sin necesidad expresa de ser alumno de la Academia; existen en total 44 proyectos de esta serie, comprendidos en ellos tanto las pruebas llamadas "de pensado" como las "de repente".

La serie "Títulos de Arquitecto" consta de 71 proyectos, siendo en ellos apreciables los tres períodos por los que se ajustan a remodelaciones varias las condiciones para acceder a dicho título: 1768-1786; 1786-1802 y 1802-1846.

La serie denominada de "Grados Académicos" comprende los proyectos y diseños —25 en total— relacionados con la obtención de aquéllos, principalmente el de mérito y en menor medida los denominados supernumerario y honorario. El interés de esta serie radica en que los proyectos pertenecen a profesionales empeñados en integrarse en la Academia, como, por ejemplo, Pina, Cintorra, Fontana, Esteban de Espinay, Joaquín Martínez, Juan Bautista Mínguez, Bartolomé Ribelles, Manuel Naranjo, etcétera, exponentes de la tradición barroca unos o rigurosamente neoclásicos los más.

La serie titulada "Obra particular" integra un pequeño conjunto de planos y proyectos que no se corresponden en número con la importante misión de control y supervisión de obras desempeñada por la Academia desde 1790 a 1846. Aparte de los diez proyectos de esta época se incluyen diecinueve datables entre 1852 y 1858; muestran éstos cómo en un tiempo relativamente corto se abandona el esquema formal neoclásico para dar paso a la opción ecléctica, aunque en el tema de la arquitectura religiosa se sigan manteniendo criterios clasicistas.

Finalmente, los 21 proyectos o láminas agrupados en el apartado intitulado de "Varios" constituyen un ejemplo de obras sin identificar, anónimas, pero de las que existe indicación para su clasificación en el período catalogado.

El *Catálogo* contiene en resumen 643 ilustraciones y se complementa con una documentada introducción, 114 biografías de los arquitectos, de los que se incluye obra catalogada e índices temático, onomástico y geográfico, lo que da referencia siquiera sólo cuantitativa del esfuerzo solvente, riguroso, enormemente profesional, de Joaquín Bérchez y Vicente Corell, autores de este acervo de la historia de la Real Academia de San Carlos o, lo que es lo mismo, de un momento decisivo, innovador, de la arquitectura valenciana. ¡Lástima que tantos de estos proyectos, merecedores de su conocimiento y publicación, dejaran de ser realizados!

L. R.

*Firanesi. 1720-1778.* Colección Real Academia de San Carlos en Valencia. Ministerio de Cultura. Madrid. 1982.

Entre los tesoros, no fungibles, en que abunda la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, destaca, con mucho, su colección de grabados —estampaciones— de Giovanni Battista Piranesi, que si se decía a sí mismo "arquitecto veneciano", pero que sólo proyectó y realizó un edificio —el de la iglesia de la Orden de Malta o Sta. María Aventina— grabó al aguafuerte, al buril y por todos los procedimientos, casi innumerables planchas. Y sin dejar el a la vez travieso y suntuoso airecillo de la Laguna, vivió el mundo romano, lleno de solemnidades clásicas y de reliquias colosales, casi todas en plena descomposición barroca, romántica casi.

La serie valenciana de Piranesi es, sin duda, la mejor, la más rica del autor fuera de Italia, pues comprende cerca de ochocientas piezas, muchas grandes, alguna inmensa, en un estado —casi todas— de conservación muy aceptable, respetadas por los siglos y los traslados. Una selección de tan nutrido repertorio ha sido enmarcada por el Ministerio de Cultura y previo cierto repaso o restauración, expuesto en nuestro itinerante, a lo largo de un ciclo de poblaciones españolas que se espera cerrar el día de San Carlos, 4 de noviembre, festividad del titular de la Academia Valenciana de Bellas Artes, y que comenzó en los últimos días de octubre y primeros de noviembre en la Avila de Santa Teresa, coincidiendo con las jornadas centenarias de la mística doctora y la visita papal allí, como contribuyendo a su mayor solemnidad.

De la obra repuesta, muy seleccionada, se ha editado por el citado Ministerio un folleto catálogo, ilustrado con numerosas reproducciones, textos de los profesores de grabado de la Facultad valenciana de Bellas Artes, Antonio Tomás Sanmartín y M. Silvestre Visa, y un prólogo explicativo de quien preside ahora la Academia.

L. R.

*Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia (Ayuntamiento), 1982.

El paso de Miguel Angel Catalá por la dirección técnica de los Museos municipales de Arte, de Valencia, dejará, a buen seguro, huella duradera, especialmente, porque, al margen de ordenar en lo posible la copiosísima cantidad de pintura y de obras de otros géneros propiedad del Ayuntamiento, ha promovido y llevado a buen término, varias muestras sensacionales y trascendentes, unas de tesoros privativos de la Casa, otras en las que, sin faltar piezas suyas, se han reunido objetos y joyas de la procedencia más dispar. Así la extraordinaria e inolvidable Exposición de Pinturas del Municipio, al que afluyeron muy diversamente —en su día glosada aquí, calificándola de verdadero Museo digno de conservarse— la de Grabado ahora en activa gestación, y ésta de piezas de orfebrería y sedas valencianas, del mayor valor, ciertamente.

Siempre vimos en el arte llamado —mal llamado— menor, una de las parcelas más nobles y positivas del panorama artístico: por su cercanía, su inmediatez, cotidiana, al hombre, constituyendo su entorno ciertamente vivo; por sus propios valores y por su papel intermedio entre la mera técnica, sierva de la utilidad, y la creación artística tenida por pura. Artes, nada secundarias, que son auténtico paraíso estético y una prueba de fuego para el gusto, tanto de artistas creadores como de los más o menos conscientes, gozosos destinatarios. Sin buscar divismos ni exhibición triunfalista, las obras “aplicadas” son algo palpitante y como exponencial de todo un ambiente, de unas preferencias, de unas devociones, de unas vanidades y de unos “posibles”. Todo, o casi todo un siglo, una época al menos, una generación, se resume, se cifra, en un plato, una vestidura un brasero, una alhaja o un vehículo, cuando no, más densamente —y éste es el caso actual— en un altar, un “santo”, una custodia, un libro coral, un portapaz o una dalmática.

Valencia, artesana, quizás tanto más que lo que el tópico le asigna de artista, vivió y sintió el afán de sus velluters, de sus argentes y sus escudillers, de sus “mestres de regla y compás” y los de torno y mufla. Valencia artesana, del Cenía al Segura, ofrece, aun con lagunas que la destrucción necia o criminal, o la renuencia —explicable— en ceder los ejemplares, han impuesto, un panorama deslumbrador (que a veces lo es sin metáfora) en esta admirable exposición, en la que los oros y otros metales nobles, o que el oficio ennoblece, y las telas ricas, brillan literalmente, pugnando, en un amplísimo concertante de belleza y riqueza, por ofrecerse reunidos.

El amplio estudio introductorio y las muchas papeletas de piezas individuales firmadas por Miguel Angel Catalá (otras lo son por Carlos Soler, Gil Cabrera y Rodríguez Culebras) acreditan celo y competencia.

Es de notar, en este verdadero libro monográfico y en la exposición a que responde, la amplitud del campo que abarcan uno y otra: desde las joyas primitivas, algunas expuestas, otras aludidas —Cheste, La Bastida, Jávea...— al arte tan posterior, en labor orfebrera y en sedería, del rococó, del neoclásico y el prerromántico, que conocen su mejor época, sin duda, en los siglos XVIII y XIX; no faltando mención de las colecciones documentales del Gremio de Plateros y del Colegio del Arte Mayor de la Seda, ambos tan famosos en Valencia, patrocinados respectivamente por San Eloy y San Jerónimo, y a la vez cofradías, “guildas” profesionales y corporaciones protagonistas del mecenazgo.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.<sup>a</sup>: *La Universidad Literaria de Valencia y sus obras de arte*. Universidad de Valencia. Secretariado de Publicaciones. 1982.

Como bien reza su título, la compendiosa obra de Felipe M.<sup>a</sup> Garín, catedrático emérito de Historia del Arte de las facultades de Geografía e Historia y de Bellas Artes, es una interesante historia de la Universidad Literaria, en su día contrapuesta a la Pontificia, en la que con todo género de detalles estudia el emplazamiento y orígenes de la que fue *alma mater* valentina, pasando luego a analizar el edificio con sus dependencias y valores artísticos.

Los precedentes se remontan hasta el año 1240, dos después de la reconquista, en la que destacaron las actuaciones del obispo Ferrer de San Martí y las del propio Jaime I.

Del viejo edificio universitario, en su definitivo emplazamiento, quedan todavía grandes arcos carpaneles que antaño construyera Pere Comte y el albañil Bonia; el actual edificio, que data de 1830, es de estilo neoclásico, enlazando con el romanticismo en algunos detalles. El claustro presenta una doble columnata, toscana y jónica, cuyos autores respectivos son Sebastián Monleón y Javier Goerlich. Lo preside una interesante efigie en bronce de Juan Luis Vives, modelada por el escultor José Aixa; circundando el claustro bajo, diecisiete medallones de personajes muy vinculados a la Universidad desde sus orígenes.

Del Paraninfo, cuya traza data de 1793, destaca el lienzo de la Inmaculada, obra firmada y notable de Jerónimo Jacinto de Espinosa, y una interesante galería de retratos de valencianos ilustres vinculados al saber cuya autoría se desconoce en muchos de ellos.

En la capilla, de 1737, destaca Felipe M.<sup>a</sup> Garín su mitigado barroco, y entre sus obras plásticas, la tabla de la Virgen de la “Sapiencia”, de Nicolás Falco I, importante “primitivo” de la pintura valenciana, y el magistral San Bruno de Ignacio Vergara.

Otro capítulo se dedica a la magnífica biblioteca, que en la actualidad alcanza 165.081 volúmenes, más 2.059 colecciones de revistas, en la sede central, los cuales, unidos a los de las facultades integradas en la Universidad Literaria, sin contar los fondos del Colegio Universitario de Castellón, dan una cifra de más de medio millón de libros y más de 37.000 revistas. De ellos hay excepcionales ejemplares, como los incunables, los xilogramados y los códices miniados, manuscritos, que constituyen la máxima joya desde el punto de vista bibliófilo y artístico. De los incunables destaca sobremanera *Les obres o troves les quals tracten de lahors de la sacratíssima Verge Maria*, primera obra de la imprenta en Valencia e incluso en España. Concluye este capítulo con la reseña de la colección de monedas y de medallas, las primeras de las cuales cuentan con ejemplares que datan desde el siglo V a. de C. hasta nuestra época.

El rectorado y otras dependencias contiguas se hallan decorados con interesantes pinturas de reyes, retratos de los distintos rectores y otros de diversos temas, entre los que destaca la magnífica Inmaculada con ángeles de Espinosa.

Felipe M.<sup>a</sup> Garín hace alusión por último a la reciente fachada proyectada por Javier Goerlich Lleó, con esculturas de S. Octavio Vicent Cortina. Siguen dos interesantes apéndices, uno de los códices miniados y otro de los incunables, y, finalmente, una relación bibliográfica de las obras consultadas en la realización del trabajo.

Acompaña a este profundo y erudito estudio una serie de fotografías en blanco y negro, de calidad que no siempre refrenda la importancia del escrito, cuya enjundia y minuciosidad ilustra la riqueza monumental y el contenido del primer centro cultural de Valencia.

F. M.<sup>a</sup> G.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

AZUAR RUIZ, R.: *Castellología medieval alicantina; área meridional*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1981. 250 págs, numerosas fotografías y planos.

La declaración conjunta de todos los castillos españoles como monumentos nacionales natos, "per se", sin necesidad de reconocimiento oficial en cada caso, aumentó, si era posible, la personalidad y el relieve de nuestra arquitectura militar, castrense, en el mapa arqueológico patrio. Desde lo alto de una cota, mayor o menor, coronando el apiñado case.ío a la orilla del mar o de un río, como guardando la ribera y lo que en ella o detrás existía; en plena llanura huertana, mesetaria o esteparia, los castros españoles, vigentes desde la segunda o tercera prehistoria, con rudeza y solidez que, a la vez, protegen y espantan —según a quien— son protagonistas en la mayor y mejor parte de los fastos colectivos. Por lo que concierne a Valencia, a su Reino, con fronteras difíciles, con costas con "moros" en ellas y con llanuras demasiado transitables, los castillos son pieza clave, y a la vez ornato (pero nunca como en los pulidos "chateaux" de otros sitios) del mayor valor. En el sur regional, en la tierra alicantina, hay castillos a la vez temibles y adorables. Quizás por sernos familiares algunos, conocidos muchos, el tema de este bello libro nos atrae especialmente. Y ¡qué diversos son! Desde el fronterizo y suntuoso, legendario, de Villena, a los ribereños de Denia, Santa Pola, tan singular; Tabarca, el isleño y sugerente; y el mismo de Santa Bárbara en la capital, sobre el Benacantil, a los pequeños y estratégicos de Biar, Bañeres, Gilella, Sax, Jijona, y a los grandes y famosos de Orihuela, y otras partes, no olvidando el prismático triangular de la Mola, en Novelda —junto al templo modernista, gaudiano— hay que centrarse en el que, como cifra y blasón, lujo y topónimo, se encarna en Guadalest, siendo el más pintoresco —más pintado— y bellamente "inútil". Y si se nos permite la eutrapelia, evoquemos los castillos, de quita y pon, efímeros, de Alcoy y otros escenarios de "festes" de moros y cristianos, que tampoco faltan en la valenciana y bellísima Bocairente, y que escenifican "alardos" incomparables.

Buen libro, éste, dentro de la línea inventarial de nuestro patrimonio a la que no somos ajenos, y que parece signar las tendencias instrospectivas, y tan valederas, de la investigación histórico-artística actual. En este campo, catálogo y descriptivo, quizás se haya hecho y se esté haciendo en Valencia la grande más que en un siglo anterior.

G.

LLUCH GARÍN, LUIS: *Ermitas y paisajes de Valencia*. Dos volúmenes de 30×22 cm., con abundantes fotografías. Valencia (Caja de Ahorros), 1981.

En la tendencia, tan favorable, de registrar, no fragmento, al contrario, nuestro patrimonio estético, tan degradado siempre como todavía inmenso y respetable, lo que hace intuir su anterior opulencia, son piezas importantes, no sólo los estudios sobre grandes palacios y solemnes catedrales, o parques y jardines primorosos, sino también los que se dirigen a pequeñas obrillas arquitectónicas, casi siempre rurales y de hondo arraigo vernáculo, con un parco contenido y un lenguaje constructivo modesto. Tales, por ejemplo, las ermitas, como ciertas otras obras: barracas, casas típicas, cruces de término, o monumentos conmemorativos, breves a la vez que de largo historial y honda raíz estética. En la "caza" de ermitas, por doquier de la tierra valenciana, Luis B. Lluch se ha revelado, o mejor, confirmado, como sagacísimo captador de bellezas y devociones, y como activo recorridor de inverosímiles —a veces— itinerarios, por esta tierra nuestra, que no es

todo huerta, ni fácil al'tiplanicie surcada por caminos hacederos.

De Castielfabid a la "dels Peixets", y de Luxent a Moncada, Lluch Garín lo ha pisado, visto, estudiado y descrito todo. Además, con dos características notables: su dominio de la terminología arquitectónica y su comprensión de los paisajes en los que las ermitas se insertan, pues, como se dijo, las más son rurales y en el campo, o en el pequeño pueblo, y sus aldeaños, nacieron y viven porque el pueblo lo quiso y las quiso así.

Sólo elogios merece, una vez más, en su propulsión de cultura artística, la Caja de Ahorros de Valencia que lanzó el libro, copioso —de dos gruesos, muy ilustrados— además del autor que dio forma grata y a la vez exacta, a la larga redacción de ermitas y paisajes. Tan larga que consta de trescientas noventa y dos ermitas, recorridas en trescientos viajes, de alrededor de treinta mil kilómetros, sin contar lo hecho a pie que no será mucho menos.

"Como un día desaparecieron los veleros y los molinos de viento y otro los caballos de tiro, así han comenzado a desaparecer ya las ermitas...", ha escrito Carlos Sentí, colaborador de ARCHIVO. Para que así no sea, la prosa de este libro, de su autor y el generoso esfuerzo editorial, vienen a romper una lanza, que es de desear lo sea con el fruto de la debida conservación de los pequeños monumentos ermitaños.

Del libro hizo ofrenda a la Real Academia el autor, en el acto público de 25 de mayo de 1982.

L. R.

REVILLA UCEDA, MATEO: *Eduardo Rosales en la pintura española*. Edarcon, Ediciones de Artes Contemporáneas. Madrid, 1982.

La figura de Rosales es un claro ejemplo de pintor académico que, en sus cuadros de historia y retratos, logró una plástica superadora de los supuestos de que parte y de su propio entorno histórico.

Mateo Revilla presenta en esta obra, en edición que no ha escatimado lujo, la semblanza del pintor madrileño, recorriendo sus distintas etapas y su significado en la pintura española del XIX, así como su aclecticismo y estilo, centrandose otros tantos capítulos en su pintura de historia, religiosa y escenas, figuras y paisajes.

El *Testamento de Isabel la Católica* le acredita, dentro y fuera de España, como un gran pintor académico vinculado a los medios oficiales, pero cuya evolución marca un particular interés por el color y lo pictórico más por lo plástico, enlazando con la mejor tradición velazqueña y goyesca, dentro de un espacio estilístico romántico.

Con la *Muerte de Lucrecia*, Rosales pone en tela de juicio el tema histórico nacional para remontarse a lo clásico en cuanto actitud ética, aproximándose, según Mateo Revilla, a la pintura francesa coetánea: David, Gericault y Delacroix, y anticipando lo que hubiera podido ser su posterior evolución, pareja al arte de Manet, Degás o Renoir, fatalmente truncada, no tanto por su prematura muerte cuanto por el "raquitismo de nuestra vida cultural".

Con el historicismo enlaza la recuperación de la pintura religiosa, que Rosales apenas renovó, pero cuyo planteamiento fue riguroso y vinculado sustancialmente a la tradición barroca, lejos de las formulaciones de los "nazarenos".

Como retratista, Rosales rindió tributo a los convencionalismos de la época, pero se apartó de ellos en un arte más libre e intimista en su *Autorretrato* de 1863 y, sobre todo, en el *Retrato del violinista Pinelli*, de 1870, que Revilla

juzga como "uno de los pocos grandes retratos de la pintura española del ochocientos", donde el pintor crea una atmósfera intensa que armoniza los tonos y los esfumados envolventes.

El costumbrismo romántico lo centra en la "figura pintoresca" en relación con el terruño y en escenas donde el contenido, nunca menospreciado, queda a veces relegado, como ocurre en la *Venta de novillos*, de 1872, ante la búsqueda de la plasticidad.

El paisaje fue poco cultivado, aunque descubrió sus posibilidades al final de su vida, y en cuanto a las figuras, aunque escasas, reflejaron a los Manet y Degás en su *Desnudo de mujer*, del Casón del Buen Retiro.

Se cierra el libro con un estudio del estilo de Rosales que el autor compendia en los siguientes rasgos: tendencia a la forma sintética, predominio de los valores plástico-pictóricos sobre los lineales, abocetamiento, preocupación por la luz —que no significa vinculación al impresionismo, sino con el romanticismo—, el color como problema central de la figuración y fragmentarismo del boceto.

Mateo Revilla establece la clave de su poética en "hacer-terminar", lo cual "explica la tendencia al bocetismo de Rosales", a la vez que lo sitúa en "las coordenadas del romanticismo", tesis que defiende frente a los críticos que lo sitúan en relación con el impresionismo. En este sentido sus propios dibujos, de gran interés en el conjunto de la obra de Rosales, no pueden considerarse como obras autónomas, sino esbozos de sus pinturas.

En definitiva, nos hallamos ante un libro breve, no llega a las 80 páginas, en el que Mateo Revilla, haciéndose eco de otros estudios sobre Rosales y de los escritos del propio artista, traza una evocadora figura enmarcada en los fenómenos estilísticos de su época, de los que el romanticismo es la base sustentante de su quehacer pictórico, sabio y brillante, a la par que denso y refrenado.

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

PERLES MARTÍ, FELIPE G.: *Historia Gráfica de Gandía*.

Prólogo de Julián San Valero Aparisi. Publicaciones de Fomento de Agricultura, Industria y Comercio. Gandía 1982.

He aquí un bello libro que conjuga en imágenes y textos la noble historia de la ducal Gandía.

Su autor, el Cronista Oficial de la Ciudad y Académico Correspondiente de San Carlos, Felipe G. Perles Martí, ha volcado en esta obra todo el amor que siente por su patria chica y ofrece, en un desfile fotográfico, los monumentos arquitectónicos, las reliquias del pasado y las bellezas artísticas que atesora Gandía, y, en imágenes retrospectivas, algunas piezas y conjuntos lamentablemente perdidos y de los que dejan constancia gráfica, así como de hechos notables.

La ordenada sucesión de grabados, en secuencia cronológica, comienza en los documentos arqueológicos del Parpalló (plaquetas decoradas y útiles líticos) y va recorriendo, a lo largo de los siglos, la historia gandiense hasta llegar al esplendoroso hoy, con referencia especial a los gloriosos hitos que significaron los Duques Reales y la Casa Borja.

Personajes ilustres, acontecimientos memorables, fechas trascendentes, el pasado todo de Gandía está meticulosamente referido, comentado y hecho historia a partir de la fotografía correspondiente o, sólo en tres casos concretos, basándose en dibujos (plumillas de Lull).

Un libro interesante, que se lee fácilmente, que ofrece una visión original algo nueva de las monografías locales, y una excelente aportación de su autor para el conocimiento y consiguiente estima de la hermosa ciudad que es Gandía, tan densa en historia, como en bellezas naturales y artísticas.

G.

*Contrarreforma y barroco*. Santiago Sebastián López. Alianza Forma, Madrid, 1981.

Libro imprescindible para quienes deseen adentrarse en el mundo de las ideas que subyacen en la realidad artística en general y en particular en el arte tan conceptual y alambicado de la contrarreforma y del barroco. Es obra basada, naturalmente, en el método iconográfico-iconológico, tan caro al autor, orientado a descifrar y analizar los significados conceptuales que encierra la obra del arte y que trascienden la pura forma o los condicionantes sociológicos o la personalidad del artista concreto. Constituye un esfuerzo de síntesis y análisis, con particular incidencia en lo concerniente al arte hispánico de ambos mundos, pero que aborda forzosamente un panorama más amplio, de dimensiones casi universales por lo que respecta al arte occidental. La obra es densa, compleja, y amena por su planteamiento misceláneo, de temas o conceptos generadores de tantos conjuntos artísticos sobre cuyo meollo apenas se ha profundizado. Sus aportaciones a la iconografía de la Virgen o a la peculiar de las órdenes religiosas trascienden la presentación de un repertorio de tipos o imágenes, insistiendo por lo demás en la codificación de espacios singulares, tal su estudio sobre los calvarios como santuarios y el simbolismo estructural de varios templos, destacando su capítulo sobre el palacio barroco como conjunto retórico dotado de sorprendentes significantes.

Lo valenciano no está ausente, y así una nueva lectura acerca los Santos Juanes, San Nicolás, la capilla del Patriarca o la basílica de la Virgen de los Desamparados significa una aportación no desdeñable a nuestra historia del arte.

L. R.

## RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1982

- Academia*.—Boletín de la Real Academia de BB.AA. de San Fernando. Madrid, 1982.
- AL'ARABI.—Edita Oficina de Liga de Estados Arabes. Madrid, 1982.
- ALCARAZ VARÓ, ENRIQUE.—*Semántica de la novela inglesa*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1982.
- Altea*.—Boletín del Excmo. Ayuntamiento de Altea (Alicante), 1981-1982.
- Al-Yamahiria*.—Oficina Popular de Libia Socialista (Boletín). Madrid, 1982.
- Arabismo*.—Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1982.
- ARCAS BRAUNER, LUIS: *El artista, mito y realidad*. Discurso de ingreso Real Academia San Carlos. Valencia, 1981.
- Archivo Hispalense*.—Revista Histórica, Literaria-Artística. Sevilla, 1981-1982.
- BERCHEZ, J., y CORELL, V.—*Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846*. Valencia (Colegio Oficial de Arquitectos), 1981.
- BIM.—*Boletín del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Año completo, 1982.
- Boletín de la Real Academia de la Historia*.—Madrid, enero a diciembre 1981 y enero-agosto 1982.
- Boletín Salesiano*.—Agosto-septiembre de 1982.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*.—Castellón, año completo 1981, y abril-junio de 1982.
- CANTO RUBIO, J.—*Colección Arte Siglo XX*. Diputación Provincial de Alicante, 1981.
- CIMAL. Cuadernos de Cultura Artística del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1981.
- Cronicó*.—Revista Oficial de Cronistas del Regne de Valencia, 1982.
- Els Arcs*.—Organo de Divulgación del Ateneu Cant i Fum de Manises (Valencia).
- Enguera*.—Fiestas Patronales de 1982. Catálogo-Programa.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCÓ, F. M.<sup>a</sup>.—*La Universidad literaria de Valencia y sus obras de arte*, Valencia (Secretariado de publicaciones de la Universidad), 1982.
- GOYA.—Revista de Arte de la Fundación Lázaro Galdiano. Año completo 1981, y enero, febrero, marzo, abril, mayo y junio del año 1982.
- LEÓN TELLO, FRANCISCO JOSÉ, y SANZ SANZ, M.<sup>a</sup> M.—*Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. Madrid, 1981.
- LLUCH GARÍN, LUIS. *Ermidas y paisajes de Valencia*. Dos volúmenes: 30 × 21 cm., con abundantes fotografías. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1981.
- MATEU Y LLOPIS, FELIPE.—*Ponderales monetarios hispano-milaneses*. Lugano, 1981.
- MATEU Y LLOPIS, FELIPE.—*La medaglia di Ribera dello scultore Mariano Benlliure*. Milano, 1982.
- MORALES Y MARÍN, J. L.—*Diccionario de términos artísticos*, 340 páginas y 32 ilustraciones. Zaragoza, 1982.
- Nationa:museum Bulletin*.—Stocholm, 1982, n.º 1 y n.º 2.
- QS-Qadilat Saddam.—*Boletín de Información General de la Embajada de IRAQ*. Madrid, 1982.
- MOI.—*Medio Oriente Informa*. Diciembre 1981, enero 1982 y febrero 1982, Madrid.
- Orfebrería y sedas valencianas* (catálogo de la exposición en el Ayuntamiento de Valencia. Introducción y notas de Miguel Angel Catalá Gorgues y otros). Valencia, 1982. 217 páginas profusamente ilustradas.
- Palazzo Spinelli*.—*Instituto per l'Arte e il Restauro*. Firenze, 1982.
- PEDRAZA, PILAR.—*El barroco efímero*. Valencia, 1981.
- PENYAGOLOSA.—Revista de la Diputación de Castellón de la Plana, 1982.
- FERLES MARTÍ, FELIPE G.—*Historia gráfica de Gandía*. Prólogo de Julián San Valero. Gandía, 1982.
- PIRANESI.—*Colección de la Real Academia de San Carlos de Valencia*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- PLA BALLESTER, ENRIQUE.—*Los Villares (Caudete de las Fuentes-Valencia)*. Edita Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia, 80.
- Real Academia de la Historia*.—Anuario, 1980-81 y 1982. Madrid.
- Realidades de Arabia Saudi*.—Enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio 1982.
- SIGNES.—*Historias de mi pueblo (Tárbena)*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1981.
- Tirant lo Blanc*.—Libros. Años 1982. Valencia.
- TOMÁS SANMARTÍN, ANTONIO, y SILVESTRE VISA, MANUEL.—*Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos en el Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid (Ministerio de Cultura), 1982.
- Tribuna Alemana*.—Selección quincenal de la prensa alemana. Hamburgo, 82.
- Valencia Atracción*.—Revista de la Sociedad Valenciana de Fomento del Turismo. Enero, febrero, marzo, abril de 1981 y año 1982.
- Valencia y su pintura en el siglo XV*.—Catálogo editado por el Banco de Santander de Valencia, 1982.
- Vida Local*.—Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid, año 1982.

# REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1982

## ACADEMICOS DE HONOR

*S. S. Juan Pablo II.*

Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11. Tel. 369 37 18. Valencia-10.

Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Núñez de Balboa, 13, 2.º.  
Teléfono 226 13 88. Madrid-1. Estudio: Artistas, 2,  
Madrid-20. Teléfono 253 46 12.

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Calle General Yagüe, 11, 4.º,  
letra I. Tel. 455 55 69. Madrid-20.

Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta López. Avenida del Primado Reig, 124.  
Tels. 369 41 65 y 131 09 69. Valencia-10. Y Paseo del  
Prado, 16. Tel. 468 62 10. Madrid-14.

Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Plaza del País Valen-  
ciano, 29. Tel. 321 00 11. Valencia-2.

Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. Calle General Asensio Cabani-  
llas, 15. Tel. 234 09 20. Madrid-3.

Excmo. Sr. D. Luis Marco Pérez. Calle Duque de Sesto, 26. Madrid-8.

## ACADEMICOS DE NUMERO

<u>Fecha de posesión</u>	
2- 6-1941	Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Calle del Reloj Viejo, 9. Tel. 331 38 02. Valencia-1.
28- 4-1953	Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amo- rós, 80, 4.º. Tel. 322 03 40. Valencia-4.
21- 6-1956	Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle Cronista Carreres, 10, 4.º. Tel. 321 28 32. Valencia-3. Y Madrid-1. Villanueva, 36. Tel. 276 61 44.
5- 6-1960	Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle de Gorgos, 9. Teléfono 369 45 51. Valencia-21.
27- 6-1963	Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle Llano de la Zaidía, 3. Tels. 365 65 69 y 331 81 63. Valencia-9. Y Madrid-8. Avenida Valladolid, 81. Tel. 342 37 52.
19-11-1964	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 47. Teléfono 322 38 80. Valencia-3.
11- 6-1968	Ilmo. Sr. D. Martín Domínguez Barberá. Gran Vía de Fer- nando el Católico, 14, 12.ª. Tel. 331 60 92. Valencia-8.
23- 4-1969	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Calle de Gorgos, número 18, 9.ª. Tel. 369 58 29. Valencia-21.

- 19- 6-1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Plaza Marqués de Estella, 5. Tels. 131 08 52, 321 36 12 y 321 08 77. Valencia-4.
- 14-11-1969 Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso. Avenida de Jacinto Benavente, 18. Tel. 327 59 68. Valencia-5. Y Madrid-16. Serrano, 230, 2.º B. Tel. 259 43 63.
- 28-11-1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. Calle del Doctor Gil y Morte, 2. Tel. 341 24 14. Valencia-7. Y Madrid-15. Fernando el Católico, 77, 4.º. Tel. 449 25 89.
- 19-12-1969 Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. Calle de Taula de Canvis, número 8. Tel. 331 25 95. Valencia-1.
- 6- 3-1970 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. Calle de Cirilo Amorós, 69. Tels. 322 78 94, 321 63 14 y 369 41 18. Valencia-4.
- 22- 3-1972 Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart. Calle del Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 331 14 54. Valencia-3.
- 8- 6-1973 Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo. Avenida Menéndez Pidal, 9. Tel. 340 23 58. Valencia-9.
- 19- 6-1973 Ilmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Calle del Historiador Diago, 7. Tel. 325 13 86. Valencia-7.
- 17- 5-1974 Ilmo. Sr. D. Antonio Igual Ubeda. Avenida de Eduardo Boscá, 23. Tel. 369 50 42. Valencia-11.
- 7- 5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. Calle de En Sanz, número 12. Tels. 322 10 07 y 331 17 06. Valencia-1.
- 2- 6-1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. Calle de Alvaro de Bazán, 8, 13.º. Tel. 369 07 76, y Colón, 82. Tels. 321 09 74 y 147 07 00. Valencia-10.
- 23- 6-1977 M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Plaza del Conde del Real, 1. Tel. 331 92 25. Valencia-3.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Calle Torrente, número 18, escalera 4.º, puerta 23. Valencia-14. Teléfonos 357 43 04 y 327 12 01.
- 14-12-1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. Calle Reloj Viejo, 10. Teléfonos 331 13 27 y 331 29 29. Valencia-1. Y Toneleros, 17. Tel. 323 14 76.
- 9- 4-1981 Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner. Calle Poeta Querol, número 8, 17.º. Tels. 321 58 22 y 321 23 67. Valencia.
- 17- 5-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. Calle Juan de Mena, 21, 12.º. Tels. 331 45 41 y 331 33 84. Valencia-8.
- 2-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. Calle Gorgos, 9. Valencia-21. Tel. 369 43 96.
- Electo. Ilmo. Sr. D. Emilio Rieta López. Calle Colón, 7, 22.º. Teléfono 327 61 94. Valencia-5.
- Académico supernumerario: Ilmo. Sr. D. Emilio Aparicio Olmos. Abadía de la Santa Cruz. Padres Benedictinos. San Lorenzo de El Escorial. Tel. 896 02 00 (Madrid).

## ENTIDAD BENEMERITA

Caja de Ahorros de Valencia.

Pintor Sorolla, 8. Valencia-2. Tel. 378 40 00, y  
General Tovar, 3. Valencia-3. Tel. 321 13 53

## JUNTA DE GOBIERNO

Presidente: Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.

Consiliario 1.º: Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro.

Consiliario 2.º: Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis.

Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes.

Tesorero: Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.

Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.

Secretario general: Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues.

Domicilio: Palacio de San Pío V. San Pío V, 9. Valencia-10.

Teléfonos de la Academia: 360 57 93 y 369 30 88.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Pa- lacios. Lagasca, 125 ... ..	Madrid-16
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9-A, bajo B. Tel. 45 64 61 ... ..	Sevilla-11
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milián Boix. San Miguel, 5 ... ..	Vinaroz (Castellón)
5- 4-1949	Ilmo. Sr. D. Juan Jáuregui Briales. San Juan de los Reyes, 11 ... ..	Málaga-5
5- 5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodrí- guez-Lago. San Bernardo, 81 ... ..	Madrid-8
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Mo- reno Pardo. Real de Alhambra, número 57 ... ..	Granada
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, 2.ª. Tel. 224 07 59.	Barcelona-15
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deu- lovol. Condes de Barcelona, 10. Teléfono 310 38 00 y 310 62 92 ... ..	Barcelona-2
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Avenida de Concha Espi- na, 47, 5.º. Tel. 259 02 69 . ... ..	Madrid-16
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13 ... ..	Córdoba
7- 1-1958	Ilmo. Sr. D. Enrique Lafuente Fe- rrari. Avenida de Bonn, 10, 4.º, 2 (Parque Avenidas). T. 245 28 80.	Madrid-28
3- 3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, 40 ... ..	Castellón
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastia General Mola, 33, 4.º ... ..	Villarreal (Castellón)
10-12-1963	Excmo. Sr. D. Fernando Chueca ... Goitia. Ruiz de Alarcón, 13 y pla- za de las Salesas, 10, 7.º. Teléfo- nos 222 12 90 y 419 54 63 ... ..	Madrid-14
5- 5-1964	Ilmo. Sr. D. José Gudiol Ricart. Córcega, 317. Tel. 228 20 13 ... ..	Barcelona-9
7- 3-1965	Ilmo. Sr. D. Vicente Martínez Mo- rellá. Nicasio Camilo Jover, 14. Teléfono 20 21 17 ... ..	Alicante-2
4- 4-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hino- josa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos ... ..	Málaga-16

<u>Fecha nombramiento</u>		<u>Residencia</u>
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragones. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7 ... ..	Murcia
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Zona residencial El Bosque, chalet, 14, manzana 2.ª ... ..	Madrid-16
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. (Cronista Oficial de Córdoba.) Paseo de Eduardo Dato, 17, 1.º, d.ª. Tel. 410 08 76 ... ..	Madrid-10
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7.º. Tel. 33 76 10. (Y Alicante-2. Virgen del Socorro, número 117, 13.º. Tel. 26 53 27) ...	Alicoy (Alicante)
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y Valencia-5, Maestro Gozalbo, 10.) ... ..	Sagunto (Valencia)
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñíguez. Doctor Gómez Ulla, 8. Teléfono 246 04 67 ... ..	Madrid-28
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Claudio Coello, 101 ... ..	Madrid-6
6- 6-1972	Ilmo. Sr. D. José Guerrero Lovillo. Don Remondo, 11. Tel. 21 22 16.	Sevilla-4
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo y director del Museo Diocesano. Colón, 19. Teléfono 11 01 00. (Y Benicásim, Apartamentos Tritón. Avda. Ferrandis Salvador, s/n. Teléfono 30 21 40.) ... ..	Segorbe (Castellón)
9- 1-1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. Altamirano, 36 . ... ..	Madrid-8
5- 6-1973	Ilmo. Sr. D. Fernando Dicenta de Vera. (Y Valencia-3, General Tovar, 2. Tel. 321 81 37.) . ... ..	Castellón
5- 6-1973	Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte. Martín Busutil, 20 . ... ..	Barcelona-6
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Felipe Herrero, 4. Teléfono 21 72 24 ... ..	Alicante-13
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer.	Elda (Alicante)
9- 7-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez. Residencia de Profesores. C. Universitaria, s/n. ... ..	Zaragoza
4- 3-1975	Ilma. Sra. D.ª Concepción Blanco Mínguez. Museo de Bellas Artes.	Cádiz

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Antonio Navarro Santafé. General Mola, 46. (Y Madrid-28. Avda. los Toreros, 16. Teléfono 245 68 69.) ... ..	Villena (Alicante)
4-11-1975	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Lidia Sarthou Vila. República Argentina, 13, 4. <sup>o</sup> , 7. <sup>a</sup> . Teléfono 288 12 09 ... ..	Játiva (Valencia)
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Doctor Albiñana, 16 ... ..	Enguera (Valencia)
8- 6-1976	Excmo. Sr. D. Manuel Chamoso Lamas. Federico Tapia, 49, 4. <sup>o</sup> , izq.	La Coruña, y Santiago de Compostela: Museo de las Peregrinaciones
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. Calle Cronista Ballester, 16 ... ..	Callosa de Segura (Alicante)
4-11-1977	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Asunción Alejos Morán. (Y Valencia-7, Alcira, 25, 15. <sup>a</sup> . Tel. 326 03 87.) ... ..	Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4. <sup>o</sup> , 2. <sup>a</sup> . Teléfono 21 53 41 ... ..	Castellón
10- 1-1978	Ilmo. Sr. D. Eusebio Sempere Juan. (Y Madrid-23, Avda. de la Victoria, 80. El Plantío.) ... ..	Onil (Alicante)
6- 2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez.	Elche (Alicante)
8- 7-1978	Excmo. Sr. D. Luis Cervera Vela. Juan de Mena, 19. Tel. 232 54 24.	Madrid-4
8- 7-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Arenas Andújar. (Y Valencia-5, Joaquín Costa, 18, 9. <sup>a</sup> . Tel. 327 47 05.) . ... ..	Burjasot (Valencia)
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Calle San Francisco de Sales, 7, 7. <sup>o</sup> C. Tel. 243 85 50 ...	Madrid-3
9- 1-1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. Juan Gris, 5 ... ..	Madrid-20
9- 1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y Valencia-10, Menéndez Pelayo, 5, 1. <sup>o</sup> , 2. <sup>a</sup> . Tel. 360 25 13.) . ... ..	Jávea (Alicante)
8- 5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35 . ... ..	Madrid-20
8- 5-1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Galileo, 102, 2. <sup>a</sup> . Tel. 234 20 73 ... ..	Madrid-3
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4. <sup>o</sup> , 7. <sup>a</sup> . Tel. 241 32 25 ... ..	Alzira (Valencia)
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Plaza Doctor Gómez Ulla, 14. Teléfonos 20 72 37, 20 10 00 y 26 39 21.	Alicante-13

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Teléfono 243 80 09 ... ..	Madrid-19
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 254 64 53 ... ..	Madrid-3
5- 2-1980	Excma. Sra. D.ª Magdalena Leroux, Viuda de Pérez Comendador. Tambre, 31. Tel. 261 16 27 ... ..	Madrid-2
4- 5-1980	Ilmo. Sr. D. Francisco Giménez Mateo. Músico Carlos Moreno, 3, 6.º izq. Tel. 30 21 63 ... ..	Orihuela (Alicante)
14- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos. (Y Valencia-10. San Pío V, 9. Tels. 360 57 93 y 369 30 88.) ... ..	Paterna (Valencia)
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Martí. Abad Sola, 7, 3.º. Teléfonos 286 06 17 - 287 12 83 - 287 15 00.	Gandía (Valencia)
3- 2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Avda. de América, 16. Tel. 256 36 64 ... ..	Madrid-2
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. José Rico de Estasen. (Y Madrid-7. Alejandro Ferrant, número 4). Tel. 228 75 60 . ... ..	Ayora (Valencia)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. Mayor, 18. Tel. 154 58 02 ...	Manises (Valencia)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón. (Y Valencia-7. San Vicente Mártir, 98, y Jesús, 44, 4.ª. Teléfonos 321 90 94 - 377 37 07 - 326 73 74) .	Cuenca
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apartado 18. Teléfono 40 05 34 ... ..	Crevillente (Alicante).
8- 6-1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5 ... ..	Játiva (Valencia)
6- 7-1982	Ilma. Sra. D.ª María del Rosario García Gómez. ....	Puzol (Valencia)
6-7-1982	Ilmo. Sr. D. Pedro Deyá Palerm. Calle Luis Vives, 1, 7.º A. ... ..	Palma de Mallorca

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
14-12-1940	Prof. Emile Schaub-Kock Lauffer. Gustave Ador, 24 ... ..	Ginebra (Suiza)
8- 4-1941	Prof. Mr. Henry Field ... ..	Chicago (EE.UU.)
12- 3-1943	Prof. D. Cesco Vian ... ..	Milán (Italia)
24- 4-1947	Prof. Enrico Gerardo Carpani. Cas- sella Postale 72 ... ..	Bolonia (Italia)
16-12-1947	Prof. Remo Rómulo Luca. Via Por- ta Latina, 4 ... ..	Roma (Italia)
15- 3-1949	Prof. Charles Corm ... ..	Beirut (Líbano)
15- 3-1949	Prof. Hon Werner Hentzen. Villa Monbijou ... ..	Hiltertingen (Suiza)
6- 4-1954	Prof. Elvino G. P. Stuccogni ... ..	Roma (Italia)
6-11-1955	Prof. Hon Henry Reynaud ... ..	Ginebra (Suiza)
8-11-1955	Prof. Emile Fabre . ... ..	Cannes (Francia)
6- 3-1962	D. Manuel Mújica Gallo . ... ..	Lima (Perú)
6- 3-1962	D. Miguel Mújica Gallo . ... ..	Lima (Perú)
8- 2-1972	D. José Rodríguez Familiar. 5 de Mayo, 111 ... ..	Querétaro (México)
9- 1-1973	Sr. Mohamed Sabry. Desouk Street, n.º 30. Giza Agouza. (Y Madrid-2, López de Hoyos, 198, 6.º A. Te- léfono 418 05 95.) ... ..	Cairo (Egipto)
4- 2-1974	D. Theodore S. Breadsley. Director The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street ... ..	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.)
4- 3-1975	D. Ricardo Lancaster - Jones. Aveni- da Colón, 73, despacho 507 . ...	Guadalajara, Jalisco (México)
8- 6-1976	D. Mathieu Heriard Dubreuil. 40 bis. Av. Suffren. 75015 ... ..	París (Francia)
6-11-1978	D. Pavel Stepanec. V. Stihlach, 1311.	14200 Praga Kre (Checoslovaquia)
8- 7-1979	R. P. Deodato Carbajo López. (Y Murcia. Santa Catalina del Monte. Verdolay. Murcia. Teléfono 84 01 90.) ... ..	Guatemala (Guatemala)
10- 6-1980	D. Salvador Moreno Manzano. (Y Barcelona-3. Paseo Nacional, 74, B, ático 2.) Burdeos 37-302 ... ..	Ciudad de México-6. D. F. (México)
10-11-1981	D. Vicente Fillol Roig. 41 Rue de la Fontaine au Roi ... ..	75011 París (Francia)



# INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
† La Lonja de Valencia, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> ... ..	3
La nave crucera de la Catedral de Valencia, por <i>Juan A. Oñate</i> ... ..	20
El Colegio de San Pío V, por <i>José Simó Cantos</i> ... ..	29
Las campanas del Miguelete y sus relieves, por <i>Francisco José Llop Lluch</i> ... ..	37
† El arte valenciano y Santa Teresa, por <i>Asunción Alejos Morán</i> ... ..	42
Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, por <i>Joaquín Bérchez</i> ... ..	48
Nuevas referencias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia, por <i>Fernando Pingarrón Seco</i> ... ..	54
Sobre Agustín Gasull, José Vergara, y una traza de la antigua iglesia de la Com- pañía de Valencia, por <i>Fernando Benito Doménech</i> ... ..	66
Nuevos datos sobre el grabador Tomás Planes, por <i>Jesús Villalmanzo</i> ... ..	69
Monumentos luisianos, por <i>Luis B. Lluch Garín</i> ... ..	75
Miguel Molrós, el más ilustre de los hijos de Ayora, por <i>José Rico de Estasén</i> ...	85
Los mercados modernistas de Valencia, por <i>Daniel Benito Goerlich</i> ... ..	88
La "Iglesia Vieja" de Yecla, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> ... ..	92
El centenario del escultor Francisco Paredes, por <i>F. M.<sup>a</sup> G.</i> ... ..	98
La riada de octubre de 1982 y el patrimonio artístico de la Ribera del Júcar, por <i>Bernardo Montagud Piera</i> ... ..	99
Escultores valencianos en Murcia, durante los siglos XVIII y XIX, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> ... ..	103
† El deporte en el arte, por <i>Fernando Dicenta de Vera</i> ... ..	108
† La ocasión perdida, por <i>Francisco Sebastián Rodríguez</i> ... ..	111
El Museo, en 1982, por <i>Felipe-Vicente Garín Llombart</i> ... ..	119
In memoriam ... ..	123
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet Rodríguez-Lueso</i> ... ..	125
Bibliografía ... ..	131
Relación de publicaciones recibidas en 1982 ... ..	135
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Relación de sus individuos ... ..	136
Índice de materias ... ..	145
Índice de ilustraciones ... ..	147



# INDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Páginas</u>
Lonja de Valencia. <i>Salón columnario</i> ... .. .	7
Lonja de Valencia. <i>Medallones en la galería del Consulado recayente al patio de naranjos</i> ... .. .	18
Catedral de Valencia. <i>Nave crucera, o transepto, desde la puerta de los Apóstoles.</i>	20
Catedral de Valencia. <i>Lauda de Ausias March, en la nave crucera</i> ... .. .	23
Templo de San Pío V. <i>Reconstrucción hipotética del proyecto de Juan Bta. Pérez. Planta</i> ... .. .	30
Templo de San Pío V. <i>Sección longitudinal: de izquierda a derecha, el nártex o atrio, la rotonda con la cúpula de doble casco, el prebisterio empulado y bajo él la cripta y la sacristía. A destacar los arbotantes con pináculos</i> ... .. .	31
Templo de San Pío V. <i>Tal y como fue construido por Joseph Mingues. Planta</i> ...	31
Templo de San Pío V. <i>Sección transversal</i> ... .. .	33
<i>Relieves en las campanas del Miguelete</i> ... .. .	37
<i>La campana mayor del Miguelete</i> ... .. .	40
<i>Santa Teresa de Jesús. Atribuido a José Ribera. Museo de Valencia</i> ... .. .	43
Iglesia de los Santos Juanes. <i>Puerta lateral (a la calle vieja de la Paja)</i> ... .. .	51
Final de los documentos más importantes utilizados, con las firmas autógrafas de: <i>Francisco Vergara, Ignacio Vergara, Francisco Esteve y Francisco Bru, entre otros</i> ... .. .	55
<i>Interior de la Iglesia de San Martín de Valencia, antes de 1936</i> ... .. .	58
Palacio de Justicia de Valencia. <i>Alegoría de la fundación de la Orden de Carlos III.</i>	66
<i>Mapa de la Baronía de Chulilla. Grabado de T. Planes (1772)</i> ... .. .	69
<i>Milagro de San Luis Bertrán. Ideado y dibujado por Reynaldo en Roma y grabado por B. Thiboust</i> ... .. .	77
<i>San Luis Bertrán. El milagro del incendio de Albaida. Ideado y dibujado en Roma por Lázaro Boldus de Pistoya y grabado por Roberto Clanwert</i> ... .. .	79
<i>Muerte de San Luis Bertrán, de J. J. Espinosa. Museo de Bellas Artes de Valencia</i> ... .. .	81
Catedral de Orihuela. <i>Capilla donde estuvo la estatua de Miguel Molrós</i> ... .. .	86
El Mercado Central en construcción. <i>Pabellón lateral derecho de la fachada principal</i> ... .. .	88
El Mercado de Colón en construcción ... .. .	90
<i>La "Iglesia vieja" de Yecla</i> ... .. .	93
<i>Friso de las cabezas en la torre de la "Iglesia vieja" de Yecla</i> ... .. .	96
<i>Boceto del monumento al doctor Ramón Gómez Ferrer</i> ... .. .	98
<i>La Iglesia de Santa Catalina de Alzira, tras la riada de octubre de 1982, con indicación de la altura alcanzada por las aguas en su interior</i> ... .. .	101

<i>La Iglesia protogótica de San Roque de Carcagente (Ternils) con el destrozo de la riada e indicación del nivel de las aguas ... .. .</i>	101
<i>Imagen de San Juan Evangelista, por Juan Dorado López. Iglesia del Carmen. Murcia ... .. .</i>	106
<i>"El saque", por Ignacio Pinazo Martínez. Palacio de la Bailía (Diputación). Valencia ... .. .</i>	109
<i>Frontis del libro editado sobre los grabados propiedad de la Academia ... .. .</i>	120
<i>Retrato del doctor Amalio Gimeno, Conde de Gimeno, por Joaquín Sorolla ... .. .</i>	121
<i>Presentación de los intérpretes de un concierto organizado por el Museo ... .. .</i>	122
<i>Exmo. Sr. D. Francisco Xavier de Salas Bosch ... .. .</i>	123
<i>Ilmo. Sr. D. Manuel Moreno Gimeno ... .. .</i>	123
<i>El académico de número señor Silvestre Montesinos en su discurso de recepción ... .. .</i>	126
<i>D. Luis B. Lluch Garín, en su conferencia sobre "Monumentos luisianos" ... .. .</i>	126
<i>El académico de número doctor Aldana, en su discurso sobre la Lonja de Valencia. ... .. .</i>	126
<i>El académico de número don Francisco Sebastián Rodríguez, en su toma de posesión ... .. .</i>	127
<i>Asunción Alejos, académica correspondiente, en su conferencia sobre Santa Teresa y el arte valenciano ... .. .</i>	130

Sres. Académicos de la Real de San Carlos  
que forman el

Consejo de Redacción  
de Archivo de Arte Valenciano

Excma. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco  
Presidente, Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro  
Consiliario 1.º

Excma. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis  
Consiliario 2.º

Ilmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes  
Consiliario 3.º

Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Lombart  
Bibliotecario

Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues  
Secretario General

*ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del 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.*

Redacción y Administración: Calle San Pio V, 9 - Valencia-10.  
Teléfonos 360 57 93 y 369 30 88.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1982, 750 ptas.  
Números atrasados, 800 pesetas.



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON LA AYUDA  
DE LA CAJA DE AHORROS DE VALENCIA Y DE  
LAS DIPUTACIONES PROVINCIALES DE  
ALICANTE Y VALENCIA.





Emmanuel Monfort sculpti.