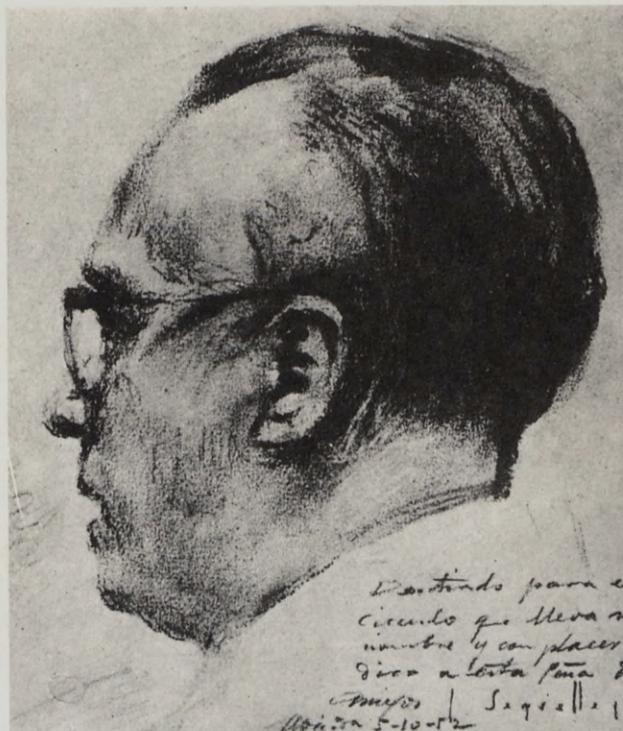


Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXVI

1985

Número único

Como culminación de los actos celebrados este año del centenario del nacimiento del pintor José Segrelles Albert (1885-1969), Académico de Número que fue de San Carlos, Archivo de Arte Valenciano, órgano corporativo, reproduce, al frente de su edición en 1985, el dibujo autorretrato que dedicó al Círculo que lleva su nombre en la ciudad natal, Albaida.

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1985



VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Sociedad Valenciana de Bellas Artes de San Carlos

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

1986



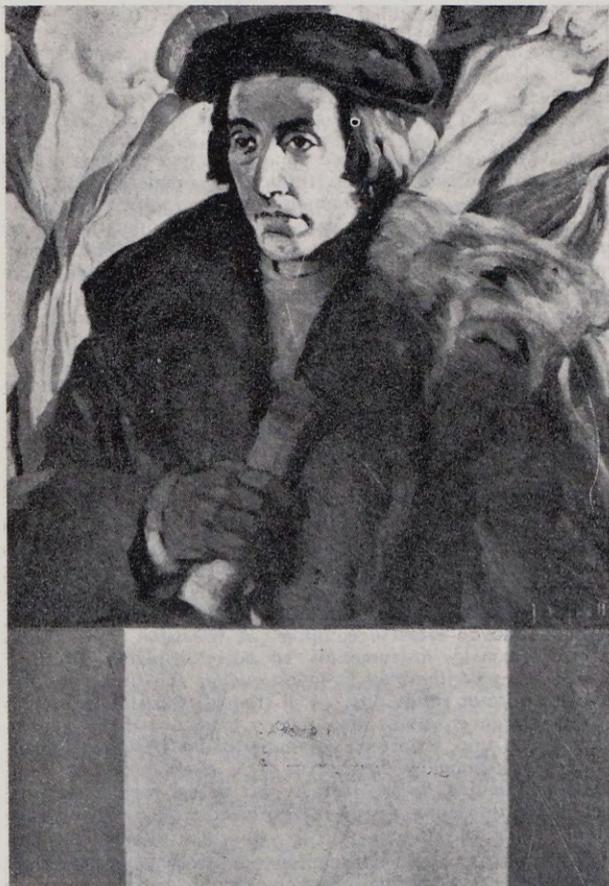
I. S. B. N.: 84-85928-34-2

Depósito Legal: V. 1132-1986

Imprime: MARI MONTAÑANA.

Horno de los Apóstoles, 3. Tel. 331 23 04 - 46001 Valencia

UN “SEGRELLES” DESCONOCIDO



Boceto del cartel del centenario de Luis Vives,
por José Segrelles

Un buen modo de asociarse a la conmemoración secular segrellesca es, tras de los actos celebrados aquí, en la Real Academia, en la Caja y otros sitios, sin olvidar el esperado y prometido monumento en la plaza de su nombre (en Albaida se erigió otro) y ni los buenos libros de Montagud y Gurrea, la revelación de una obra pictórica prácticamente desconocida encargada por la Junta universitaria del centenario de Luis Vives, en 1941, al maestro albaidense, cuya reproducción, tras reciente búsqueda afortunada, podemos ofrecer.

Este “segrelles” apenas visto, pues no fue litografiado, por razones económicas y aun técnicas para reproducir el colorido, tan sólo se publicó, en blanco y negro, en el folleto entonces impreso por dicha Junta, junto con las otras obras o trabajos plásticos realizados para dicha ocasión: unos sellos, tampoco emitidos, de Furió; un “afiche” pequeño en sepia, de Sanchis Yago, y la medalla de Giner, sí acuñada.

En una pintura al óleo, sobre lienzo, de paleta libre, que quizás esté todavía en algún lugar del edificio de la calle de la Nave, efigiábase al gran humanista valenciano, casi de frente, como se ve, tocado con la amplia gorra renacentista que le caracterizaba en la iconografía tradicional —resumida por Gil y Calpe— y arropado por amplio abrigo con pieles ante un fondo como de celajes con alusiones a los tonos de la Senyera. Todo sobre un amplio espacio con los colores de la bandera nacional para recibir la leyenda conmemorativa. A la derecha, sobre dicho espacio de base, la firma magistral —“J. Segrelles”—, que atestiguaba esta colaboración, generosa desde luego, al homenaje centenario vivista, con una obra, cuya existencia presente ignoramos, y de la que, por lo menos, podemos atestiguar la brillantez de su coloración y los comentarios admirativos que suscitó.

F. M.^a G.

EL NUMERO DE ORO EN LA ESTETICA MUSICAL

HOMENAJE A LEOPOLDO QUEROL (1899-1985)

La grave responsabilidad que comporta pronunciar el discurso de la apertura del año académico se acentúa en mi caso por las dos circunstancias que inciden en el acto de este año. Por un lado el carácter de homenaje al eminente pianista y musicólogo y queditísimo profesor mío, Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Roso, fallecido el pasado verano. Por otro el valor especial que desde mi punto de vista tiene este acto: por el acuerdo adoptado en el curso anterior de designarme representante permanente de esta Real Academia en Madrid, contemplo la sesión de hoy tanto en su significado propio de iniciación solemne de las actividades académicas en el curso 1985-86 como en el de una renovación de mi ingreso con toda la emoción que esto comporta. Quiero, pues, antes que nada, hacer pública mi profunda gratitud a todos los Señores Académicos, así como ratificar mi disposición de servir a nuestra amada Academia en cuanto me sea encomendado.

Deseo en mi discurso poner de manifiesto la inserción de los preceptos del arte musical en el orden que configura al hombre y al cosmos, la conciencia que las culturas primitivas y orientales tuvieron de este hecho, la formulación racional del mismo verificada por los filósofos y tratadistas griegos con la elaboración de una estética de la música basada en fundamentos matemáticos, el empleo de la terminología musical para definir la estructura del universo y la persistencia hasta nuestros días de esta teoría y de esta semiótica. Finalmente el fervoroso recuerdo de nuestro eximio y llorado académico, cuyo arte constituía admirable realización práctica de estos principios.

El hombre descubrió y cantó muy pronto la belleza cósmica. He aquí los versos de Jesús, hijo de Sirac, en el Eclesiástico:

"Hermosura del empíreo en el terso firmamento
Y la bóveda celeste espectáculo majestuoso.
El sol resplandeciente, anuncia a su aurora
¡Qué admirable es la obra de Yahveh!"

No sólo percibe el orden espacial, también se valora la eficacia estética de la sucesión temporal:

"Asimismo, la luna luce en épocas periódicas,
Preside los tiempos y es señal eterna.
Hermosura y ornamento del cielo son las estrellas
Y su luz resplandece en las alturas divinas
Por la palabra de Dios cumplen su decreto
Y no desfallece en sus guardias."

En las culturas primitivas y orientales se establece una relación de la música con este orden sideral. Tanto en el Rigveda como en el Taaitiriga Upanishad y en el libro chino Liki se constituyen correspondencias concretas entre los sonidos y las fuerzas y los seres de la naturaleza: se comprende el empleo ritual de la música; se expresa a través de ellos los más diversos sentimientos. Resonancias atávicas de estas ideas se advierte en esta hermosa canción de Rabin-dranath Tagore:

"Del otro lado del río
negro, la música viene
llamándome. ¡Qué feliz
era en mi casa! La flauta
sonó en el aire sereno

de la noche, y su quejido
traspasó mi alma. ¡Ay,
decidme, que lo sabéis,
decidme el camino! Voy
a él con mi única flor,
y la dejaré a sus pies.
Y le diré que su música
es hermana de mi amor."

A través del orfismo y de conexiones con pueblos orientales el pitagorismo asumió tradiciones mágicas relacionadas con la música y el número, pero en esta escuela se produce un proceso de racionalización de supersticiones y creencias. El primer paso se atribuye al propio Pitágoras; cuenta la leyenda que al pasar por una fragua comprobó que los sonidos producidos al golpear con los martillos los yunques formaban los intervalos consonantes utilizados por los compositores griegos; medidos sus pesos y dimensiones advirtió que estaban en relación de $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ y $\frac{3}{4}$; los resultados obtenidos le movieron a la invención del sonómetro y al estudio de cuerdas y tubos sonoros: se introducía así el método de la observación y la experimentación en la estética europea; nacía la acústica y la teoría de la música.

En adelante Arquitas, Filolao, Aristides, Aristoxenes, Dídimo, Ptolomeo, Euclides y otros tratadistas helénicos no sólo confirmaron que estas razones eran escrupulosamente observadas por todos los medios sonoros que verificaban tales consonancias sino que determinaron las proporciones de todos los intervalos utilizados, de las escalas y de los sistemas modal y tonal, demostrando que la ley numérica de cada uno de estos se cumplía con precisión, cualesquiera que fuesen los instrumentos, voces, intensidades o tesituras. Se extendió también la investigación al ritmo y se obtuvo los mismos resultados: en el troqueo sucesión de longa y breve, y en el yambo de breve y longa, es decir de dos a uno y de uno a dos; en el anapesto dos breves y longa, en el dáctilo longa y dos breves y en el espóndeo longa y longa; el análisis de las formas, ya fuesen vocales, instrumentales o de danza, reveló la verificación de idéntico principio.

Así, pues, se había conseguido establecer la primera ley estética del arte musical: cada sonido y cada estructura desde la más elemental como el intervalo y el pie rítmico a la más compleja como las desarrolladas formas del arte vocal, sinfónico o teatral tienen definición cuántica precisa; toda composición se funda en el orden matemático con que se configura; cada obra tiene su propio número que se reitera en todas las del mismo género. Desde la antigüedad, el cálculo de todos los elementos de la partitura confiere a la parte especulativa de los tratados de la música aspecto de operaciones matemáticas; cuando la exposición se realiza con la claridad y desarrollo lógico que se advierte en "De música libri septem" del gran teórico y organista del siglo XVI Francisco Salinas, esta erudición matemática no repele al artista: por el contrario, adquiere una mayor conciencia de la grandeza de su propio arte. Se integró la música en el cuádrivio porque se estimó que su teoría desarrollaba el número sonoro.

La constatación numeral del orden musical hace posible la formulación de normas estéticas. La primera de ellas es

la de la jerarquización de las proporciones según su racionalidad, criterio que permitió distinguir la consonancia de la disonancia; es cuestión secundaria que por error de cálculo la mayor parte de los tratadistas pitagóricos redujese a tres el número de intervalos consonantes: de manera espontánea los músicos medievales lo ampliaron a cuatro más y el tratadista español del siglo xv Ramos de Pareja demostró el acierto de sus rectificaciones. En general, esta ley de las proporciones simples se verifica en todos los aspectos del arte musical.

No es adecuado en esta ocasión abrumarles con una larga serie de citas de autores antiguos, medievales o modernos para demostrar la vigencia secular de esta estética: decenas pueden encontrar en mis libros "Estudios de historia de la teoría musical" y "La teoría española de la música en los siglos xvii y xviii". Deseo, sin embargo, hacer notar que en esta última centuria un eminente polígrafo valenciano, filósofo, matemático y esteta, tuvo el mérito de oponerse a esta larga tradición tan enraizada en la cultura europea y la sustituyó por la teoría de la música como lenguaje, sin importarle ni siquiera el resultado de las investigaciones efectuadas en su siglo por el gran matemático y físico Euler, de quien afirma: "Las fórmulas algebraicas con que Euler hace de la música un nuevo tratado de Álgebra no me espantaron; antes bien este tratado fue para mí el testimonio más auténtico de lo fundado de mis sospechas contra las matemáticas, viendo que un geómetra tan célebre se servía de ellas para fundar una nueva teoría de la música sobre meras ilusiones de la fantasía". Al contrario de lo que suele ocurrir, llevaba razón Eximeno en la parte positiva de su aportación pero no en la crítica. Sus diatribas no impidieron la continuidad del reconocimiento de la base matemática del arte musical. Aún en nuestros días, en los que se ha desarrollado una estética aleatoria, el músico es consciente de la resolución cuántica de la estructura sonora de estas composiciones. Dice, por ejemplo, Luis de Pablo: "Para que la música se constituya en lenguaje es preciso un orden a través del cual se manifieste. Y un orden, sea este cual fuere admite una plasmación numérica, lo que no significa en absoluto una limitación si no la constatación de un simple hecho".

La oposición de Eximeno deriva de la atribución del origen del arte musical a la traducción de la vida afectiva mediante una extensión e intensificación de la capacidad comunicativa de la palabra. Sin embargo, no hay oposición entre estética matemática y estética de la expresión. Los tratadistas de música de la antigüedad intuyeron que la razón del número sonoro estaba en el mismo compositor; el hombre proyectaría su propio número en sus obras. Descubierta el principio del orden antropológico desde la estructura musical no ha de extrañarnos que se formulara una semiótica derivada de la nomenclatura de este arte para definir al hombre en su constitución orgánica, su funcionamiento fisiológico, su disposición psíquica y su comportamiento ético y sociológico. Nace así la teoría de la música humana; originada en la antigüedad es secularmente reiterada; así, por ejemplo, en el Renacimiento Fox Morcillo, el célebre traductor latino de Platón, definía la relación entre las distintas potencias del alma que reconocía la psicología de la época con las denominaciones griegas de los intervalos musicales. Partiendo de esta tesis de la rigurosa correspondencia entre la estructura de la música y la del hombre que la crea, toda la diversidad de vivencias humanas puede expresarse a través de ella, pero el intérprete al ejecutar las partituras o el oyente al escucharlas las asume en su intimidad: ya en la antigüedad filósofos y teóricos fundaron así la teoría de la influencia de la música en el hombre. Tras de notar que las trompetas encienden los ánimos de los guerreros en el combate, el canto anima a los remeros en su pesada tarea, nuestros ánimos se mueven más

ardientes y religiosamente a la llama de la piedad cuando se canta y que la música, en general, hace más tolerables todos los trabajos, nuestro San Isidoro concluía afirmando que no sabía por qué oculta afinidad todos nuestros afectos son más estimulados con la suave y artificiosa voz del canto. En nuestros días se aplica esta teoría tanto en distintos tipos de terapia como en la realización de la ocupación laboral.

Pero el comportamiento afectivo tiene una proyección moral. Por esto ya en la primitiva escuela pitagórica encontramos una valoración ética de las melodías que implicaba el establecimiento de una severa censura selectiva: Platón en la República la aplicaría con no menos rigor basado en el reconocimiento de un doble criterio individual y social de la incidencia de la música en el ámbito moral; los tratadistas posteriores han reiterado estas doctrinas: en el siglo xvi el jesuita P. Mariana hacía una acerba crítica de la música profana de su tiempo; para citar un ejemplo del nuestro, basta recordar el aprovechamiento práctico de las mismas que los partidos políticos modernos hacen a través de himnos y canciones de afirmación o protesta.

La terminología semiológica musical no sólo se utiliza para expresar los distintos aspectos morfológicos del hombre sino también sus instituciones. En su "Vergel de los Príncipes", el obispo segoviano D. Rodrigo Sánchez de Arévalo escribía en el siglo xv: "es el regno bien regido cuando se guarda en él armonía musical, conviene a saber, cuando de aquellos diversos o contrarios miembros, por arte e ingenio del principiante, se fase una armonía que es una unidad e concordia en el regno". Pero lo que distingue la expresión artística es que la traducción de los efectos como la de situaciones ambientales cristaliza en la creación de una estructura con vocación de esteticidad: en la aspiración a la pulcritud se calcinan todas las sinergias anestésicas que se purifican y subliman al quedar subsumidas en la composición musical.

Por supuesto, la proporción por sí misma no garantiza la creación de la belleza concreta de la obra singular porque pertenece al artista su verificación sensible; no hay arte sin inspiración. Con ironía lo ponía de manifiesto el vate del siglo xvi Hernando de Acuña en su poema "A un buen caballero y mal poeta: la lira de Garcilaso contrahecha":

"De vuestra torpe lira
ofende tanto el son, que en un momento
mueve al discreto a ira,
y a descontentamiento,
y vos sólo, Señor, quedáis contento.
... ..
Por ley es condenado
cualquier que ocupa posición ajena,
y es muy averiguado,
que con trabajo y pena
el oro no se saca do no hay vena."

No sólo en la música: también en la poesía o en las artes plásticas el hombre concreta su propia concepción y aspira al establecimiento de cánones de belleza con expresión numérica y validez universal. Pero desde el arte descubre asimismo la relación de estos principios con el orden cósmico: la semiología musical adquiere así un nuevo campo de aplicación terminológica: al lado de la música como arte, la música humana y la música mundana o sideral. Una vez que se ha advertido que el sonido se origina por el movimiento periódico del cuerpo sonoro, nada tiene de extraño que la observación de que los astros se mueven también con exacta regularidad pudiera haber hecho pensar en una música cósmica concreta y plantearse las razones de su inaudibilidad; durante muchos siglos se seguiría discutiendo la posibilidad de esta música celeste refutada por Aristóteles y tomada un poco en broma por el lenguaje popular. Pero lo importante no es esto sino la

persistencia de la expresión del orden planetario a través de una semiótica musical, la atribución a cada satélite o planeta del nombre de una nota para definir las relaciones que se establecen entre ellos, como si se tratara de los sonidos de una escala musical.

Recogiendo la tradición grecolatina al final del siglo v afirmaba Boecio, en el libro "De Aritmética", que todas las cosas de la naturaleza habían sido creadas según el principio del número cuya admiración se resuelve en los hermosos versos que escribe en "De consolacione", en alabanza del Creador. Todavía en el siglo xviii tratadistas como Pablo Nassarre repetía esta en apariencia extraña nomenclatura musical de nuestro mundo astronómico; decía, por ejemplo: "desde la Tierra al cielo de Luna que es el primero se halla en proporción sexquioctava que es el intervalo de tono, desde la Luna a Mercurio se halla la proporción sexquiquinta décima que es de dieciséis a quince, que es la distancia de un semitono mayor", etc. Merece la pena la lectura de la versión latina de esta misma doctrina en autores medievales y renacentistas como Ramos de Pareja.

En el canto primero de "El paraíso" de la "Divina Comedia", la contemplación sideral acentúa la musicalidad de los versos del poeta:

"no me mantuve así mucho tiempo, ni tan poco que no viese irradiar en torno su luz como el hierro que sale chispeando de la fragua. De repente pareció que el pulsor de un astro se juntaba al de otro cual si el Omnipotente hubiese adornado el cielo con otro sol... Si yo era respecto a mí nada más que la parte que últimamente creaste, tu lo sabes, Amor, que riges los cielos y que me sublimaste con tu esplendor. Cuando las esferas que tú haces girar perpetuamente por el deseo que de ti tienen me atrajeron a sí con la armonía que templas y a que presides, parecióme aquel cielo tan abrasado por el ardor del sol, que nunca lluvia ni río en tan inmenso lago se dilató. La novedad del sonido y la luz vivísima encendieron en mí tal deseo de averiguar su causa, que jamás lo he sentido tan punzador."

No sólo el poeta, al expresar la visión del mundo como una vasta sinfonía, el mismo lenguaje metafísico o científico de Escoto Eriugena, Leibniz, Copérnico, Kepler, Newton, etcétera, parece que adquiere tensión estética. Vate y filósofo, Goethe traducía en "Fausto" la admiración angélica:

"El sol, según su antiguo hábito, parte en el alternado canto de las esferas..., las obras sublimes inabarcables, como en el primer día son bellos. Y ved con qué invencible velocidad gira la magnificencia de la tierra en torno suyo, y cómo el resplandor del paraíso se convierte en noche profunda y tenebrosa; el espumoso mar se enfurece en toda su vasta extensión y hasta en el profundo lecho de rocas y peñas y mar son arrastrados en la carrera rápida de las esferas."

Parecía que tras de la ilustración, en el siglo xix habría quedado esta concepción relegada al olvido del legado imperante del antiguo régimen. Sin embargo, de la misma manera que los pitagóricos descubren el orden cósmico desde el musical y erigen a la música en principio de su filosofía tan importante en la cultura occidental. Schelling afirmaba en su "Filosofía del arte": "la música lleva a la contemplación de la forma de los movimientos de los cuerpos físicos..., la música no es otra cosa que el ritmo percibido y la armonía del universo visible"; como es lógico, no interpreta esta música de un modo empírico: "Pitágoras, afirma, no dice que estos movimientos provocan una música sino que lo son, este movimiento inherente no necesitaba de ningún medio exterior para hacer música, lo era en sí mismo". No ha de extrañarnos, pues, que utilice tér-

minos de la técnica musical para su traducción: "en el mundo planetario predomina el ritmo, sus movimientos son melodía pura, en el mundo de los cometas predomina la armonía".

De manera semejante Schopenhauer señalaba: "las cuatro voces de la armonía corresponden a los cuatro grados de la escala de los seres, o sea, a los reinos mineral, vegetal, animal y humano". Como observa Ramón Barce, para Nietzsche, "la música es, por decirlo así, el único rastro sensible directo que poseemos del sentido originario del mundo" y su "ideal expresivo es, por supuesto, la música, que es el lenguaje de la connotación infinita, la única sonda lanzada a las profundidades del mundo". Con pulcritud simbolista y parnasiana, el poeta Paul Verlaine aludía a las "visiones de madrugada" y se preguntaba:

"si estos lánguidos fantasmas
van a tomar cuerpo muy pronto,
y unirse al coro de las cosas
en los decorados armónicos
del sol y la naturaleza,
y llevar del hombre hasta Dios
el éxtasis del himno puro
al cielo azul, todo dulzor."

Nuestra época de la electrónica y de la informática no ha prescindido de este lenguaje; por el contrario, pone en relevancia el principio que lo fundamentó; el mismo Barce escribe: hoy mismo, a cien años de distancia de las primeras obras de Nietzsche, su concepción de lo lúdico-musical, como explicación del mundo, cobra una imprevista y avasalladora actualidad con las corrientes artísticas más vanguardistas que predicen el carácter musical-sonoro no de todos los acontecimientos y situaciones existentes o imaginados hasta llegar a la fórmula drástica (que hubiera asombrado al mismo Nietzsche) de que "todo es música". Conviene puntualizar que si es posible el asombro de Nietzsche no lo hubiera sido en ninguna manera de San Isidoro porque éste, adelantándose nada menos que en catorce siglos a las vanguardias artísticas más avanzadas de nuestro tiempo había escrito las mismas palabras en el capítulo cuarenta del libro tercero de las "Etimologías": "Itaque sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa".

También el físico actual a través de la teoría de los quanta de Planck, del descubrimiento de las vibraciones de los pulsars de Hewish, cuyas gráficas ofrecen una sorprendente semejanza con las de un electrocardiograma o con las de los instrumentos musicales (recordemos, pues, una vez más la eficacia significativa de la semiología clásica: música mundana, humana e instrumental) y de otras doctrinas resuelven sus investigaciones en admiración estética. Recientemente, otro Premio Nóbel, Carlo Rubbia, declaraba en Madrid, en entrevista publicada en la prensa el 19 de julio de 1985: "Cuando observamos la naturaleza quedamos siempre impresionados por su belleza, su orden, su coherencia. Por su mecanismo puramente racional, al mirar por la noche las estrellas, tan hermosas y extremadamente místicas, uno siente que hay algo detrás..., para mí está claro que esto no puede ser consecuencia de la casualidad, no puedo creer que todos estos fenómenos que se unen como perfectos engranajes puedan ser el resultado de una fluctuación estadística o una combinación del azar".

La música es una de las artes en las que el autor necesita del concurso del intérprete. La actuación de éste no se reduce a la mera actualización sonora de la partitura; por el contrario su labor se inserta en el acto creador porque lo finaliza. El sistema de notación carece de posibilidades para determinar totalmente la estructura que el compositor mentalmente configura; pero no se trata sólo de adivinar intenciones sino de asumirlas y enriquecerlas. Toda una teoría de la interpretación podría deducirse del aná-



lisis de la carrera artística de Leopoldo Querol. Queridísimo maestro mío, fui alumno suyo en el Real Conservatorio de Música de Madrid; cuando terminé la carrera continué dirigiendo desinteresadamente mis estudios de virtuosismo, formación de repertorio y preparación de conciertos; desde entonces hasta su muerte hemos tenido una relación amistosa, familiar y entrañable. Deseo, sin embargo, precisar que no quiero que mi gratitud y cariño se interfieran en mis juicios, para que el afecto no impida la objetividad valorativa de sus méritos que no necesitan del apoyo de ninguna razón subjetiva. Lo primero que deseo destacar es su entrega ejemplar al desarrollo de su vocación musical. Dotado de talento excepcional, cursó el bachillerato y la licenciatura y doctorado de Filosofía y Letras con las máximas calificaciones; con el mismo éxito podía haber hecho cualquier otra carrera; sin embargo, realizó sus estudios en cuanto enriquecían la formación de su personalidad de artista. Intérprete nato, hizo la carrera de Armonía y Composición porque pensó con acierto que constituía preparación necesaria para poder profundizar en el conocimiento y versión de las partituras. Reunió en grado espléndido las condiciones propias del arte de la interpretación: sensibilidad, sentido rítmico, memoria prodigiosa, fantasía, inteligencia, buen gusto, musicalidad y voluntad tenaz. Pero estas cualidades envidiables son, al fin, recibidas. En cambio, lo que constituye mérito rigurosamente personal fue su dedicación perseverante, me atrevo a decir que obsesiva, al estudio para hacerlas fructificar más y más. Cuando terminó su carrera en el Conservatorio de Valencia estudió en Italia y en París donde, aparte de recibir lecciones de Ricardo Viñes, se interesó por recoger consejos y orientaciones de los más grandes compositores de la época. Iniciada su labor de concertista no cesó ni un solo día de trabajar en el desarrollo de su técnica y en el análisis minucioso de las partituras. Recuerdo que a veces, tras de haber estado reunidos después de cenar, nos íbamos a su estudio, casi de madrugada, porque deseaba completar el repaso de las obras.

Con estas facultades y con esta laboriosidad no ha de extrañar que llegara a tener posiblemente el repertorio más extenso que haya podido reunir cualquier otro concertista de todas las épocas. Fue Querol pianista de grandes ciclos que por su extensión producen admiración y sorpresa. Así, por ejemplo, en abril de 1947 interpretó en Madrid la obra completa de Chopin en siete tardes seguidas: cuando quedaba vacía la sala, el esfuerzo y la tensión nerviosa del concierto que acababa de ofrecer no le impedían permanecer en el local para ensayar en el mismo piano el programa del día siguiente. Otras series memorables fueron las dedicadas a la historia de la literatura pianística en una

decena de conciertos, la audición de los cinco Conciertos de Beethoven, efectuada en Valencia con la Orquesta Municipal o la interpretación íntegra de la "Suite Iberia", de Albéniz y de "Goyescas", de Enrique Granados. Pasaba de cincuenta el número de conciertos de piano y orquesta que tenía en repertorio, habiendo estrenado veinticuatro de ellos.

Como buen artista valenciano conciliaba inspiración y técnica porque le acuciaba el afán de superación perfecta. Caracterizaba su estilo interpretativo el vigor, la brillantez, la profundidad y la claridad con que confería plébrica vida artística a las partituras; en la adecuación a los caracteres propios de cada obra se proyectaba también su vasta cultura.

Su servicio a la música fue manifiesto. Actuó en distintos continentes, pero aún cuando logró la mayor fama y prestigio no dejó de acceder a los requerimientos de modestas Sociedades de Conciertos, en las que tocaba programas de la misma calidad y profundidad estética que en las salas de mayor compromiso. No le importó estudiar difíciles Conciertos de piano y orquesta, aún conociendo por experiencia que, dadas las circunstancias, rara vez podría repetirlos. Dedicó atención especial a los compositores valencianos contemporáneos, que en muchas ocasiones le encomendaron su estreno; recuerdo a este respecto la impresión tan grata que me produjo escuchar, cuando todavía era adolescente en el Teatro Español de Madrid, un concierto dedicado, íntegramente a obras de maestros valencianos: en aquella inolvidable tarde de 1940 comenzaba mi admiración más fervorosa por estos grandes artistas.

En su afán de difundir su arte fue precursor de las actividades musicales tan desarrolladas luego en los centros docentes, ofreciendo múltiples conciertos en Institutos y Universidades. Con razón se elogio con añoranza la labor de grupos teatrales como el de la "Barraca" de García Lorca o las Misiones pedagógicas, pero estimo que es de justicia valorar igualmente la realizada por Leopoldo Querol, quien todos los años hacía conocer las obras más importantes del repertorio pianístico por toda España, contribuyendo a la educación musical de nuestro pueblo, especialmente con sus actuaciones en ciudades donde con anterioridad nunca se habían celebrado conciertos.

En su juventud, durante su estancia en París, hizo compatibles sus estudios pianísticos con la asistencia a la Biblioteca Nacional, donde tradujo varios tratados medievales de música que conservaba cuidadosamente encuadernados, porque han quedado manuscritos. Dedicó su tesis doctoral, calificada con Premio Extraordinario, al Cancionero de Upsala; estudió asimismo los tratados de Tinctorio conservados en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, de la que constituyen una de las joyas bibliográficas más preciadas. Asimismo fue Catedrático de Francés en distintos Institutos y desde 1939 hasta su jubilación en el Ramiro de Maeztu de Madrid, donde además realizó una labor de difusión musical como director de las enseñanzas y de las actividades musicales del Centro.

Ha de destacarse igualmente su actuación en la creación y celebración anual del Concurso Francisco Tárrega de Guitarra, en Benicasim, que, como es bien sabido, ha alcanzado prestigio internacional.

Su esfuerzo perseverante tuvo el más apetecido refrendo que es el aplauso fervoroso de los públicos; pero obtuvo también importantes premios (entre ellos el máximo galardón del C. S. I. C.), halagüeños honores y valiosas condecoraciones. Perteneció a varias Academias, siendo Académico de Número de la Real Academia de San Fernando de Madrid y de la nuestra de San Carlos. En la primera de ellas ejerció el cargo de Secretario de la Sección de Música con admirable entrega y eficacia; en la de San Carlos

tuvo también una actuación ejemplar, por la asiduidad de su asistencia y por el interés por todos los asuntos debatidos, que contribuía a resolver con sus acertados consejos derivados de su espléndido talento.

Me parece obligado resaltar sus virtudes humanas: Con dominio pleno de su temperamento sensible y vigoroso, por el equilibrio y rectitud de su comportamiento verificaba el ideal latino del "vir bonus et clarus". Amaba su arte de interpretación pianística con apasionamiento y a su perfección dedicaba todo su tiempo; apenas se permitía más esparcimiento que la asistencia a espectáculos muy seleccionados o a tertulias a las que concurrían personas de relevante significación cultural.

Quiero también destacar su fidelidad a su origen mediterráneo; aprovechaba todas las vacaciones para venir a Valencia o trasladarse a Benicasim, donde poseía un envidiable estudio en la torre de su hermosa villa en la que yo le decía que encontraba la inspiración para sus conciertos. Hallándose ya muy grave quiso ir a morir a Benicasim, porque sabía que lo traerían a Valencia para ser enterrado: así hasta el final, junto con el de Vinaroz natal, unió ambos afectos.

No se ha escrito una síntesis más bella ni más completa de las doctrinas desarrolladas en esta conferencia que la compuesta por Fray Luis de León: le inspira el arte de un organista insigne cuyas interpretaciones le mueven a una meditación poética sobre el hombre, el sistema planetario y Dios que crea y gobierna. Lo mismo podía habérsela sugerido el arte de Leopoldo Querol.

Permítaseme el recuerdo, por lo menos, de tres estrofas de esta hermosa oda en la que Fray Luis expresa con versos sublimes el éxtasis contemplativo de la armonía cósmica:

"la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.
... ..

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
... ..

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía

consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía
... ..

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
durase en tu reposo
sin ser restituído
jamás a queste bajo y vil sentido."

Son los mismos afectos que revelaba Diotime a Sócrates que sentiría el mortal que lograra elevarse al conocimiento del mundo empíreo de las ideas. Pero en vano podemos pretender la ascensión sin amor a la Sabiduría, que con tanto lirismo se exalta en el poema bíblico dedicado a ella:

"Espléndida e inmarcesible es la sabiduría, y fácilmente se deja ver de quienes la aman y es hallada por los que la buscan. Quien madrugare por ella no tendrá que fatigarse, pues a sus puertas la hallará sentada. Porque el principio de la sabiduría es el más sincero deseo de instrucción. Y el ansia de instrucción es amor, y el amor es observancia desus leyes y la atención a las leyes es segura inmunidad de corrupción y la incorrupción nos acerca a Dios. Porque la sabiduría es una exhalación de la potencia de Dios y un limpio efluvio de la gloria del Todopoderoso: por esto nada manchado recae en ella. Porque es ella más hermosa que el sol y sobrepuja toda constelación; puesta a par de la luz lleva la palma. Porque a la luz suplanta la noche, mas contra la sabiduría no hay malicia que prevalezca."

¿Podría haber encontrado mejor expresión de mis augurios para el curso que comienza que la transcripción de estos maravillosos versos?

Hemos visto que al lado de la música, como arte, existe una concepción musical del universo que se proyecta en todos los órdenes de la creación, en los individuos, en las instituciones y en las corporaciones. Una de ellas nuestra Academia. Ojalá que la Sabiduría, a la que acabamos de cantar, nos ilumine y entre todos podamos componer la más bella sinfonía académica en este nuevo curso que hoy iniciamos.

FCO. JOSE LEON TELLO

BERNARDO FERRANDIZ Y EL REALISMO

En 1935, con motivo de celebrarse el I Centenario del nacimiento de Bernardo Ferrándiz (Pueblo Nuevo del Mar—Valencia— 21 de junio de 1835) (1) Salvador González Anaya, entonces Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, aseguraba que el pintor "...fue el creador del realismo en la pintura valenciana y el intérprete primitivo de sus costumbres regionales" (2). Evidentemente, la afirmación sobre su gestión realista sólo es justificable dentro del clima exaltador propio de un homenaje. Sin embargo, no cabe duda de que en el ambiente pictórico de la España del XIX, pese a esa insistencia en el localismo valenciano que a primera vista puede interpretarse como continuismo romántico, fue de los primeros que, de una forma consciente, asimilaron y expresaron el vocabulario realista.

Por una serie de circunstancias absolutamente personales, como puedan ser su formación parisina, ideología política y relaciones con un específico círculo de pintores (3) materializa una postura ante el entorno y la realidad que supuso, en ese momento de la cultura artística valenciana y española, un nuevo planteamiento de la representación. El hecho de no ofrecérselo desde la ruptura, puede restarle, en principio, carácter de modernidad, pero al profundizar en la esencia de su arte, se comprueba un perfecto conocimiento de la corriente estética de la que él hace una personal interpretación.

En lo que quiere ser un recuerdo a su figura y su arte ante el I Centenario de su muerte (Málaga, 3 de mayo de 1885) (4) no vamos hacia posturas reivindicativas ni a ofrecer una imagen de contemporaneidad y vanguardia para Ferrándiz, que yo en otro lugar le definimos como ecléctico (5). Dado que su sentido de la realidad, su entendimiento del realismo, marcó el modelo pictórico malagueño durante el siglo XIX, prolongable incluso hasta mediados del siglo XX, nos interesa precisar la traducción que hizo de lo que en el XIX significó, hasta cierto punto, la renovación de lo establecido. Y lo vamos a hacer mediante un análisis en el que se vea la adecuación de Ferrándiz a las bases del movimiento con todo lo que ello pueda contener de innovación o evolución.

Hay que tener en cuenta que el problema que se plantea en todo estudio de la pintura decimonónica española —del arte de ese siglo en general— radica en el desfase cronológico con que aparecen los movimientos artísticos europeos en nuestro país. Conceptualmente, este "descuelgue" de fechas significa que los nuevos planteamientos estéticos llegan a España cuando en los lugares en que se gestaron se había dado tiempo a que se elaboraran y consolidaran, e incluso que a veces se superaran, disminuyendo casi siempre con ello cualquier carácter vanguardista que tuvieran en su gestación. Sin embargo, en el contexto nacional, su práctica consciente y consecuente sí significó el ejercicio de lo que (sólo entre comillas en este caso) podemos llamar contemporaneidad, y lo hacemos conscientes de que, ante el caso de Ferrándiz, asociamos de nuevo, como en el siglo XIX, el concepto de vanguardia al de vanguardia política (6). Pero aclaramos que los términos vanguardia, modernidad, o contemporaneidad que utilizamos en el análisis del realismo de Ferrándiz, se emplean sólo como un etiquetaje, necesario para poder llegar más allá de las apariencias en el estudio de lo que en don Bernardo supuso un compromiso social, ideológico y artístico.

El ejercicio realista de Ferrándiz desde la década de los 60, concretamente desde su estancia parisina, no fue tanto de aportación de un modelo a un procedimiento basado en la suma y combinación de varias propuestas sobre la figuración, como la creencia de que con ello ejercía una acción de compromiso político, que años antes Courbet había demostrado en Francia que era posible realizar a través de la pintura.

Cuando en Málaga, en 1875, Ferrándiz mediante la pluma de Relosillas decía de Fortuny que "...sus cuadros, sus asuntos y hasta su manera de ser privada participan del positivismo racional, progresivo y decoroso de nuestro tiempo..." (7) estaba considerando el modelo que éste había elaborado como el exponente de una vanguardia ideológica. Por muy extraña que nos parezca esta afirmación, Ferrándiz inculcó esta idea en Málaga (8).

Mediante una serie de artículos en *Revista de Málaga*, se perfila, aparte de la supervaloración del modelo Fortuny, una asociación entre el catalán (su arte) y el realismo, y más concretamente, la conceptualización que poseía de

(1) Libro de Bautismo, que comienza el año de 1833, de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, en Pueblo Nuevo del Mar, Valencia, fol. 820.

(2) BERNARDO FERRANDIZ. *Maestro de los pintores de Málaga. Homenaje en el I Centenario de su nacimiento, 21 de julio de 1835*, Málaga, Academia de Bellas Artes de San Telmo, imp. Ibérica, 1935, pág. 7. Si es exacta, sin embargo, la precisión de F. GARIN ORTIZ DE TARANCO, al clasificarlo como precursor en Valencia del naturalismo decimonónico. Ver al respecto *El naturalismo en la Historia del Arte y en Valencia*, Valencia, 1948, págs. 12-13.

(3) En la memoria como pensionado de la Diputación de Valencia se recoge, en textos autógrafos, la relación con Duret y Worms, en cuyo taller y casa, respectivamente, estudió y vivió Ferrándiz hasta 1866.

MEMORIA elevada a la Dirección General de Administración por el secretario de la Excm. Diputación Provincial de Valencia. Referente a la gestión administrativa de la comisión gestora en 1942, Valencia, Imprenta de la Casa de Beneficencia de Valencia, 1942, págs. 237-253.

La amistad entre Zamacois y Ferrándiz queda descrita por él mismo en PEÑA HINOJOSA, B.: *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Málaga, C. S. I. C., 1958, pág. 31. En un álbum de fotografías que conservaba, se conserva de su puño y letra que en el cuadro "Celebrando la batalla de Tetuán" aparecen en su estudio Renoir y Zamacois. Nos estamos refiriendo solamente a sus relaciones profesionales en su primera época de formación parisina.

(4) Registro Civil de Málaga, Sección 3.ª, tomo 3.ª, pág. 308.

(5) SAURET GUERRERO, T.: "1868-1885: Discursos teóricos, teorías artísticas, praxis. El modelo Ferrándiz", *Boletín de Arte*, número 6, Málaga, Dpto. de Historia del Arte, 1985, págs. 175-194.

(6) POGGIOLI, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 23, citado por BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ed. Istmo, 1982, pág. 18.

(7) RELOSILLAS fue un periodista y escritor liberal, íntimo amigo de Ferrándiz. Ver "Discursos sobre la historia y progresos de la pintura", *Revista de Málaga*, órgano de la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales, Málaga, n.º 13, año II, tomos I y II, 31 de enero de 1875, págs. 145-160 (pág. 159).

(8) Hay que tener en cuenta el concepto que Ferrándiz poseía de su arte y persona. Una selección de textos autógrafos son muestra elocuente. "Las acuarelas me habían sorprendido, los cuadros me habían atontado; comprendí instantáneamente la distancia que me separaba de la cúpula. Vi y medí el abismo que hay entre una cosa regular y una verdadera obra de arte; por la primera vez en mi vida me juzgue en justo valor como artista" (PEÑA HINOJOSA, B.: *Op. cit.*, pág. 31); "...Yo no sé si hay quien encuentre lunares a aquellas pinturas, sólo diré que para mí, por la altura de mi inteligencia, para lo que yo sé en pintura... aquello es el 'non plus ultra' y el autor uno de los primeros en el escalafón del saber" (*Ibid.*, pág. 32); "Fortuny es el prototipo de lo que yo siempre he soñado ser como hombre, sin poder conseguirlo; de ahí esa especie de admiración que sentí por él, desde el primer momento" (*Ibid.*, pág. 39).

tal movimiento, entendida por él como exponente de la contemporaneidad.

Se hablará de progreso y democracia con relación a Fortuny y a la pintura de género: "la forma popular y esencialmente democrática de la pintura" (9). El realismo se entiende como "la pintura moderna que representa las cosas tal y como son... La diferente representación de la verdad" (10). Frases, por otra parte, que nos recuerdan aquella de Courbet, en la que definía el realismo como "un lenguaje totalmente físico" que se materializa "únicamente con la representación de los objetos que el artista puede ver y tocar" (11). Por lo que la relación realismo-contenido ideológico vanguardista es asociable para Ferrándiz.

En la práctica supo liberarse del fortunismo, que sólo tocó tangencialmente en su producción, y, a lo largo de toda su obra, expresa cuidadosamente su entendimiento estético.

De la suma de influencias que manifiesta y materializa, el realismo constituye la impronta más llamativa. Pero no es sólo de forma superficial. Existe una trama escénica que nos hace caminar por todo un programa que llega a tener carácter de manifiesto.

La unidad de creación la hace a partir del romanticismo. Algo totalmente justificable en España en el momento en que Federico de Madrazo, su maestro (el de todos) controla la pintura nacional. Junto a él, los profesores que tuvo en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (12) le someten a la rigidez del aprendizaje académico (13) por lo que la honradez profesional la tradujo como exposición sería del oficio, patentizada desde sus primeras obras.

De su formación surge, pues, un modelo formalmente continuista y estéticamente romántico pero, como veremos, en la versión más comprometida con la realidad.

La primera prueba la tenemos en las elecciones temáticas e iconográficas. En principio escoge el costumbrismo como medio de expresarse en diferentes estadios conceptuales. Por el mantenimiento a lo largo de su vida de este género, se puede deducir que de él le interesa el sentido anecdótico que le es intrínseco, a la vez que le sirve de medio de exaltación nacionalista.

Todas sus obras se construyen mediante unas acciones limitadas y aislables, con una gran carga literaria. Se mantiene la indumentaria folklórica valenciana aún cuando vivía en Málaga, por lo que lo entendemos como una exposición de lo regional con sentido de reivindicación.

Al margen, las escasas obras que podemos considerar netamente románticas (quizás el "San Simón Stoc" la única) (14) están contadas según una elección claramente historicista, hecho demostrable al comprobar que las traduce haciendo una transposición directa de los procedimientos de construcción barrocos. La visualización de lo trascendente se materializa en la escena según el recurso del tradicional "rompimiento", que como afirma Federico de Madrazo había dejado de realizarse por los pintores modernos (15) y que, sin embargo, Ferrándiz utiliza como una acción de reconocimiento expreso al barroco y, en primera instancia, a la más asumida práctica romántica. Pero es que, además, formalmente emplea un dibujo preciso, aislante, de —lejanísimo— recuerdo primitivista que parece tratar de unir la anterior propuesta figurativa a la "nazarena", las dos soluciones que pueden considerarse más conscientes y actuales del romanticismo español de esos momentos.

El discurso barroco reciclado y el romanticismo se mantienen en Ferrándiz, curiosamente, cuando pretende hacer reivindicaciones personales a través de la pintura.

El lastimoso suceso con el arquitecto-académico Juan Nepomuceno Avila (16) que le valió cárcel y cese de empleo y sueldo, le inspira la obra "A moro muerto, gran lan-

zada". De ella Romero Torres y Angeles Pazos han hecho una interesante lectura, por la que se deduce su discurso reivindicativo en clave simbólica barroca (17). Dos leyendas acompañan al cuadro, una, el refrán que le da título y que tiene como significado: "Hacer burla del que se jacta de su valor cuando ya no hay riesgo" y la otra, los versos: "Rey fiero ayr para ti, / mis leyes di a respetar, / y hoy que la muerte está en mí, / ¡Hasta tú vienes a hollar / el polvo de lo que fui!". El mensaje se visualiza con unas imágenes que representan a un pequeño ratón que corre entre el esqueleto de un gato. Los autores citados han encontrado la base de este esquema en el emblema número CLIII de Alciato (en su primera versión en castellano editada en Lyon, 1548-49) (18). En el conjunto se identifica a Ferrándiz con el gato. La obra, además, está dedicada a Juan Fernando Riaño en 1881, político liberal que ocupaba en ese momento el cargo de Director General de Instrucción Pública, y a quien le unía una gran amistad. Con esta pintura pretende recabar su ayuda para remediar la situación judicial en que se encontraba.

Este cuadro tiene como complemento el retrato que le hizo unos meses antes a Eduardo Palanca, Ministro de Ultramar del gobierno liberal, con el que también mantenía estrechas relaciones. Concebido igualmente en clave barroca por posición del personaje, de pie, en medio de un ambiente que explicita la posición política del mismo, Ferrándiz ha introducido una serie de unidades realistas como presentar al ministro fumando, en bata y en medio de un ambiente de trabajo desordenado, que indican una violación de la intimidad del espacio del retratado, a la vez que es muestra de la familiaridad entre pintor y modelo. El cuadro se completa con la leyenda: "Hoy que la maledicencia hábil y pérfidamente dirigida se ceba en mí; hoy que todos me abandonan y los más cobardes hacen leña del árbol caído; hoy, en fin, estoy seguro de que para que triunfe la verdad no ha de fallarme un valeroso apoyo".

En estos lienzos la proyección de mensajes, viables mediante el lenguaje barroco, se reconvierte con una renovación del esquema por las citas realistas que actualizan las obras, pero el ejercicio no deja de ser metodología romántica.

(9) RELOSILLAS, J. J.: Op. cit., pág. 158.

(10) RELOSILLAS, J. J.: "Idealismo y realismo en pintura", *Revista de Málaga*, Organó de la Sociedad..., Málaga, año III, tomo VI, 1876, págs. 340-341 (pág. 340).

(11) SEGER, P.: *Nuevas formas del realismo*, Madrid, Alianza, 1982, pág. 18.

(12) Martínez Yago, R. Montesinos como profesor de Dibujo de figura, José Romá en Dibujo Lineal y de Adorno, Antonio Marzo, José Rosell, Miguel Pou, Luis Téllez, Luis García del Valle y Vicente Castelló. Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Libro de Matriculas, leg. 47.

(13) Obtiene mención en la clase de "dibujo de cabeza" con pase a la clase de "dibujo de figura" en el curso 1852, de "adorno aplicado a las artes" en 1852, con pase a "dibujo del Antiguo" en 1854, accésit en Historia de las Bellas Artes en 1854, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Libro de Actas de Junta de profesores, 12 octubre 1850-13 abril 1885.

(14) Presentada a la Nacional de 1860, obtuvo Mención Honorífica, ver PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ed. Alcor, 1948, pág. 68.

(15) HERRERO GARCIA, M.: "Un discurso de Madrazo sobre arte religioso", *Arte Español*, 1942, pág. 18.

(16) Por diferencias personales tuvo unas acaloradas palabras con el académico-arquitecto señor Avila, que se tradujo en una agresión en la calle y una citación a duelo que no llegó a efectuarse por una "comedia" que montó el arquitecto, en la que se denuncia a Ferrándiz por intento de asesinato, justificando una agresión mayor que la recibida, que no debió pasar de un par de bofetadas. La denuncia le valió a Ferrándiz un mes de cárcel en Granada, la suspensión de empleo y sueldo que recuperó tras su reivindicación, pero no su puesto de Director de la Escuela, tras ser declarado inocente. La documentación de este proceso se encuentra íntegra en el Archivo Peña Hinojosa, que amablemente se nos ha facilitado.

(17) PAZOS, A., y ROMERO, J. L.: *Bellas Artes 83*, Málaga, Museo de Málaga, Ministerio de Cultura, noviembre, 1983.

(18) *Ibid.*, pág. 32.

Estos usos del barroco no son frecuentes en su obra, pero sí ejemplos muy significativos para comprender la utilización que hará del cuadro.

Si con la práctica historicista se manifiesta romántico, también lo es cuando emplea repetidamente la figura/tipo como base de muchas obras. "El baratero", "La horchatera", "La pescadora valenciana", y un largo etcétera, son unos ejemplos concretos de cómo va a tratar la figura en muchas de sus obras costumbristas. La traducción de todas ellas es más romántica que realista, en tanto que hace generalizaciones de la acción, que remotamente nos puede sugerir exposición del trabajo a lo Courbet, porque es el personaje el que se ensalza. Dentro de su anonimato se dignifica y valora por el tratamiento: acción del cuerpo airosa, ausencia de denuncia social y acentuación de lo lúdico y festivo, relacionándose directamente con los esquemas conceptuales de los tipos creados por el costumbrismo andaluz (19).

Una obra como "El viático a un mendigo moribundo" de 1861 (20), que arranca del tema marco/muerte romántico, y que por el título incluso se puede leer en la misma clave, nos deja intuir una manifestación de la religiosidad que concuerda con la exposición del rezo aislado e íntimo que el Realismo había ido elaborando como un esquema aplicado a la visualización de la espiritualidad, y nos permite percibir la oscilación que va a sufrir su tratamiento iconográfico a partir de estos momentos. Esta obra se acerca hacia la renovación del esquema, aún sin provocación, ya que no disuelve el procedimiento tradicional en la concreción de la escena, sino que, partiendo de lo establecido, comienza a plantear una nueva relación entre mundo/entorno y visualización.

En realidad, esto fue un modo habitual en los pintores de la época. Los mismos realistas usaron como punto de partida, imágenes/conceptos que la Historia había refrendado dentro del realismo histórico. Son los casos de Courbet y el modelo Rembrandt o Barroco español, Bouvín y Le Nain, tardo-Biedermeier y holandés del XVII, etc. (21).

Desde luego, no entendemos así la misma acción en Ferrándiz. La reutilización de modelos en él, se realiza para no provocar ofreciendo unos esquemas visuales excesivamente rupturistas. Sería ese juego que Decamps denunciaba en 1838: "La obra de arte de una originalidad demasiado independiente o de ejecución demasiado audaz ofende la vista de nuestra sociedad burguesa..." (22).

La herencia academicista, refrendada por las enseñanzas y los consejos de un Duret, Bouguereau y Worms (23), son responsables de la pervivencia de un sistema de composición de aval histórico, incluso a nivel formal. Es constante la utilización de ejes distribuidores que controlan el espacio escénico y las citas de atención que marcan el recorrido en la narración.

Esta formación académica casaba muy bien con los presupuestos pictóricos del oficialismo francés, del que los anteriores artistas eran exponentes. En París y con ellos, perfecciona un procedimiento formal que se basaba en la pulcritud de formas, enfocada hacia la individualización de los objetos, obteniendo un resultado de fuerte sentido escultórico.

Si aparentemente la didáctica le involucra en el pomperismo dominante, el contenido que aporta a sus obras hace que este modelo se reconvierta en medio de expresión realista.

Dentro de los programas ideológicos más progresistas, la ciencia, la práctica de un procedimiento científico, era ineludible. En pintura se traducía como observación y fijación de los objetos. Una ley que se corresponde con la sinceridad. En el campo de la pintura era sinónimo de verosimilitud. En la traducción del medio, de los ambientes y

de los personajes (de las emociones). La fórmula se concreta en espacios reales y gestos.

Ferrándiz había aprendido a congelar instantes y situaciones esculpiendo sus figuras mediante claro/oscurito-color, valorando con espíritu ascético cada icono fijado mediante una técnica que, si bien naturalista, en el contexto de la obra podría leerse como exposición de la aplicación de ese procedimiento histórico que el realismo recupera como forma de justificación.

Junto a ello, su asepsia ante el objeto, otro de los principios esenciales de la nueva estética, nos lo demuestra en la práctica e incluso en situaciones de su propia vida. La despersonalización que se exigía ante el motivo, era una actitud que se presenta en Ferrándiz aún en momentos tan extremos como el que tuvo que ser para él presenciar y describir la autopsia de Fortuny, y que queda claro en el texto que sigue: "...Una extraña curiosidad se apoderó de mí, y ostentando el título de representante de la familia, entré en la pieza donde se iba a operar... En su presencia (el cadáver de Fortuny) algo que no se explica, algo desconocido se apoderó de mí y sentí una sangre fría de que no me hubiera creído capaz" (24).

En esta misma línea se encuentra la referencia a su procedimiento de trabajo (o los de Fortuny) (25) en el que se buscaba, por encima de todo, traducir el natural mediante una toma directa y precisa de él. La objetividad parece encontrarla mejor en los estudios aislados, por descontextualización de los objetos y espacios, que luego requerían una coordinación y fundido en la escena. Al ser las unidades reales, se suponía real el conjunto. Indiscutiblemente, el



Bernardo Ferrándiz y Badenes
El Tribunal de las Aguas en 1800
Diputación Provincial de Valencia

(19) REINA PALAZON, A.: *La pintura costumbrista en Sevilla. 1830-1870*, Sevilla, Universidad, 1979, pág. 34.

(20) Expuesta en la Regional de Valencia de 1861, *MEMORIA...*, op. cit., pág. 217.

(21) CLARK, T. J.: *La imagen del pueblo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pág. 58.

(22) DECAMPS, A.: *National*, 18 mayo, 1838, citado por MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1981, pág. 19.

(23) *MEMORIA...*, op. cit., págs. 223.

(24) PEÑA HINOJOSA, B.: op. cit., pág. 58.

(25) *Ibid.*, pág. 44.

procedimiento es práctica ecléctica, y hasta tal punto Ferrándiz no es consciente de que lo que está haciendo le vuelca hacia el eclecticismo, lo comprobamos en su método de trabajo.

Para realizar su "opus magna", "El Tribunal de las Aguas de Valencia en 1800", se desplazó de París a Valencia a fin de tomar del natural fondo y personajes, de los que González Martí nos cuenta que eran académicos de la de San Carlos y el presidente del Tribunal, su padre (26).

La sustracción a la autenticidad que se realiza al completar la obra en el taller, trata de justificarse con la seriedad en la toma del dato. La sinceridad queda demostrada cuando, entre la versión original y la réplica, para la Diputación de Valencia introduce una serie de levisimas varian-



El Tribunal de las Aguas de Valencia
Obra original. Burdeos



Bernardo Ferrándiz
«Caballos, caballos»

tes, como puedan ser cambios de personajes o en la indumentaria, que confirman la no repetición mecánica sino la presencia constante del modelo.

Tan válido para él era este procedimiento como el que nos cuenta Blanco Coris sobre la realización del cuadro "¡Caballos, caballos!": "...adquirió uno de los jamelgos muertos en una corrida celebrada en el ruedo de la Malagueta, y en el patio de arcadas del cuartel de la Merced, entonces en ruinas, improvisó un andamio con grúa, a fin de sostener al penco en la posición que le había dado en el cuadro. El fondo de éste había proyectado exornarlo con dos estatutas de toreros, y Ferrándiz, que no se paraba en barras, vistió a su sobrino con un traje de luces completo, que enjalbegó con yeso, le empolvó la cara y las manos y lo encaramó a la cornisa volante del patio del cuartel, amarrándole para evitar que se matara, caso que le diera el vértigo, dada la altura a la que se hallaba colocado tan original modelo" (27).

Hay, por tanto, en él un medio de transposición de lo visible que se fundamentaba en la objetividad y en lo real, y, aunque de hecho fuera ecléctico, su acción la basaba en la práctica de lo que por una parte era considerado lo moderno y, por otra, por asociación, a claves de vanguardia ideológicas, a la modernidad (aunque hoy entendamos que no era cierto).

Los límites entre la provocación de "los otros realistas" y su nueva presentación de la realidad y la de éstos, radicaba en la intención más que en el procedimiento y, sobre todo, en el resultado. De ese aislamiento de realidades que ejercían de flash provocador ante el espectador, Ferrándiz aislaba anécdotas que no habían sido despojadas de literatura y sí eliminada la provocación.

No era la presentación de su propia concepción del mundo y de la naturaleza, según el sentido de Riegl, era lo conocido mediante lo cual se jugaba para expresar una nueva concepción del orden social, ideológico o político propia de una mente liberal como la suya.

Jugando con lo establecido y lo por establecer, Ferrándiz se construyó un modo de expresión en el que aisló una serie de claves elaboradas (y ya asumidas en esas fechas) del realismo.

La forma no le presentaba problema. Su ambigüedad cubría las necesidades del arte establecido y de la oposición. Fue más sincero en los contenidos.

Las elecciones iconográficas y el enriquecimiento que supone la carga política o social en los temas se basa en dos unidades de acción y de realización. Una es el sentido de lo contemporáneo, y otra, el descenso de lo heroico/áulico por lo habitual y desaceralizado.

La Historia, como narración con secuencias temporales, se reduce al instante, como disminución del paso del tiempo. Una elaboración que se codifica en la congelación de situaciones y acciones visualizadas por el gesto.

El gesto se hace base de retención (de las acciones, del espacio, de la naturaleza en plena vitalidad) de fugacidad y ayuda a desaceralizar el tema y al personaje. Mediante estos dos códigos ejerce de realista.

Comienza a introducir en sus composiciones un ambiente escénico que trata de hacer verosímil, disolviendo la barrera entre espacio real y espacio fingido (cuadro) comunicando a las figuras, mediante expresiones, movimientos, gestos, que compliquen al espectador en la narración o con los personajes. O todo lo contrario, utilizando puntos de enlace

(26) GONZALEZ MARTI, M.: "Doce artistas valencianos del siglo XIX: Bernardo Ferrándiz el costumbrista", *Oro de ley*, Valencia, 29 febrero 1928, págs. 23-24.

(27) BLANCO CORIS, J.: "Recuerdos de un discípulo" en *BERNARDO FERRANDIZ...*, op. cit., pág. 72.

entre exterior e interior por medio de figuras de espaldas, giros de cabezas, o miradas directas al espectador. El resultado es de naturalidad en la escena y realidad en la acción.

Pero, todo ello son estilemas realistas que en España se utilizan en el último tercio del siglo, cuando ya no significan nada en el lenguaje de la modernidad. Códigos para el retrato o la figura humana en general: ambientes en desorden, actitudes displicentes y violentadas que desacralicen y democratizen.

Ferrándiz es realista (pesa el realismo en su eclecticismo) no por esto, sino por mantener en sus temas el significado del movimiento que se gestó en la Francia del 48.

Es el discurso político con el que enriquece temas de sabor costumbrista, como "El Tribunal de las Aguas de Valencia en 1800"; anécdotas históricas como "Episodio del Cid" o "Los Reyes Católicos en Granada", o mediante la sátira, otro valor de invención realista, en "El charlatán político" o "El tonto Guirigay". Es esa conciencia de libertad que como programa de compromiso político emite en cuadros de Historia o pseudohistóricos o costumbristas, donde no puede hacernos pensar en contenidos románticos en cuanto utiliza el mensaje a partir de la implantación de movimientos liberales en el país (28).

Su misma actitud fuera del cuadro es relacionable con las acciones políticas de los realistas del 48 cuando ejercían la lucha activamente, en las calles, en las barricadas. Del mismo modo Ferrándiz participa en el afianzamiento del liberalismo en España (29).

Es realista por su tratamiento de la cuestión social. No porque reivindique mediante el pueblo, que no lo hace,

sino porque tiene "conciencia de pueblo", y lo usa como forma de acción política, aunque sea suavizada por la anécdota costumbrista.

Aunque nos podamos dejar engañar por lo trivial en las situaciones que cuenta, mediante su obra establece y plantea una serie de relaciones entre el hombre y el entorno, llámese Iglesia, Estado o gestión social, en la que el pueblo, como entidad, se valora de forma diferente, y como marco general potencia su imagen.

Pese a todo, no podemos olvidar que vivió para un mercado. Pero no fue una entrega de conveniencia. No existen testimonios que lo denuncien, sino todo lo contrario. Para adecuarse a una dinámica de mercado (del que Fortuny era el punto culminante, circunstancia incuestionable para él) ajustó sus esquemas a unas exigencias que, por otra parte, pensaba que eran las adecuadas.

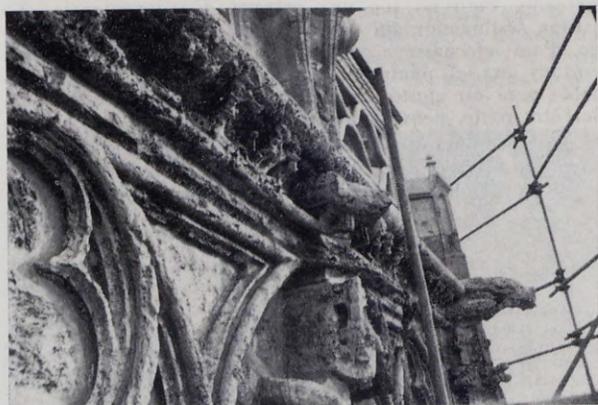
Su sinceridad y coherencia entre concepto y forma en el cuadro le salva de que el realismo sólo fuera una parcela de su procedimiento estético. Eso sí, la más importante.

TERESA SAURET
Universidad de Málaga

(28) GRACIA BENEYTO, C.: "Originalidad visual y eclecticismo en la obra de Pinazo", en *I. Pinazo*, Valencia, 1981, pág. 11.

(29) Había sido elegido parlamentario por los cantonales durante el bombardeo de 1869. Ver ALCAHALI, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 119, citado por GRACIA BENEYTO, C.: "El cuadro de Historia y las crisis políticas. Las pensiones de la Diputación de Valencia entre 1863 y 1976", *A. A. V.*, Valencia, 1980, pág. 93. En Málaga fue nombrado comandante del Batallón de Torrijos, nombramiento del que él conservaba un curioso "título". Archivo Peña Hinojosa.

LA SALVAGUARDA FISICA DEL PATRIMONIO ARQUITECTONICO



Recientemente se ha extendido la preocupación por conservar las obras de arte y establecer las bases para que la continua lucha de los expertos por proteger el Patrimonio Artístico de las innumerables y distintas agresiones a que se ha visto sometido, sea eficaz.

Este problema de la conservación no ha estado exento de consideraciones filosóficas, por lo que se refiere al modo en que se debe llevar a cabo; llegando a generar, con su continua evolución, distintas escuelas, dentro de las variadas corrientes que fueron apareciendo, casi siempre ligadas a la concepción artística del momento.

Puede hablarse, sin embargo, de una constante en los distintos modos de entender la conservación del Patrimonio, referida a la necesidad de "conservar" la materia que sirve de base a toda obra de arte y que, como tal, ni se puede anular ni destruir hasta perder su identidad, ya que si esto ocurriera dejaría de ser obra de arte o sería otra distinta.

Desde este punto de vista, el problema se hace técnico y configura un campo de actuación sobre el Patrimonio, de modo especial sobre el Patrimonio Arquitectónico, que aporta soluciones específicas y válidas para cualquier tratamiento de tipo conceptual, que se da a la restauración arquitectónica.

De este modo, la salvaguarda física del Patrimonio debería situarse no sólo en el momento de aportar soluciones técnicas a un estado semirruinoso, situación en la que sí queda limitada la intervención por consideraciones conceptuales, sino que deberá situarse en un estadio de prevención tal que impida la degradación hasta puntos irreversibles.

Esto es tanto más necesario cuanto que, en la actualidad, nuestros monumentos sufren, lo mismo que las plantas y los animales, los efectos devastadores de un medio ambiente contaminado que les está afectando gravemente.

Afortunadamente la conciencia de tal gravedad está obligando a los gobiernos a tomar resoluciones para proteger a los monumentos frente a los efectos de la contaminación atmosférica.

UN PROCESO ANTIGUO Y COMPLEJO

Existe un deterioro que podríamos llamar natural motivado por la acción del agua, del viento y la temperatura, que da a los edificios y obras de arte realizados en piedra un envejecimiento lento y que no modifica, generalmente, más que el aspecto superficial, moldeándola y dándole incluso un aspecto más agradable y bello; son esas pátinas que muestran, aún hoy día, tantos monumentos aislados o separados del medio contaminado y que están llenas de encanto, mostrando el paso del tiempo y la solidez de esas construcciones.

Sin embargo, comparaciones fotográficas nos muestran que a partir de finales del siglo XIX o principios del XX comienza esporádicamente un deterioro, que se ve reforzado y acelerado a partir de los años 50; que está muy ligado a los comienzos de la industrialización, que son también el inicio de un deterioro progresivo del medio ambiente.

Esta degradación, en la piedra de los monumentos, viene marcada por los efectos de la contaminación, que producen desgastes radicales como lo testimonia el hecho de que su gravedad es independiente de la edad de las construcciones afectadas. Las obras de la Edad Media presentan los mismos signos de degradación que las fachadas y ornamentaciones del Renacimiento, del barroco o que los edificios del siglo XIX (1).

Este hecho se hace especialmente notorio en edificios o monumentos que durante siglos se han mantenido prácticamente intactos y al ser trasladados a otro lugar, con notables índices de contaminación, se han degradado en pocos años, más que en toda su vida.

Se sabe hoy que las piedras son, sobre todo, atacadas por los principales poluentes que de modo continuo y progresivo se vierten a la atmósfera; quizá el más importante sea el anhídrido sulfuroso (SO₂), producido por la combustión de casi todos los combustibles que se emplean en la industria, incluidos los automóviles. Después de dicha combustión, el azufre que ya se encontraba en el combustible, se encuentra de nuevo en la atmósfera en forma de dióxido de azufre, en cantidades que se cifran en millones de toneladas por año.

Por diferentes procesos de oxidación el SO₂ puede pasar a SO₃, que con la humedad del ambiente da el ácido sulfúrico que ataca directamente el carbonato cálcico de las rocas, convirtiéndolo en sulfato cálcico, que por hidratación precipita en forma de cristales de yeso.

El dióxido de carbono (CO₂), que procede de la desintegración de la materia orgánica, de las actividades industriales y de la combustión de los motores de automóviles, también se vierte a la atmósfera en toneladas, con el agua da ácido carbónico que transforma el carbonato cálcico, que es insoluble, en bicarbonato cálcico, soluble.

Otros muchos poluentes, como el monóxido de carbono, producto de la combustión de los motores de automóviles; los cloruros, nitratos, fluoruros, el amoníaco, etc., intervienen en los procesos de degradación de la piedra.

(1) VTE. REICHERT-FLÖGEL: "Patrimoine et écologie". Un avenir pour notre passé. CONSEIL DE L'EUROPE, 1985.

El fenómeno de la degradación arranca del efecto de las sales, principalmente sulfatos y carbonatos, cuya particularidad es que pueden penetrar en el interior de la piedra, a través de los poros, con el agua de lluvia y una vez cristalizadas, si aumenta la humedad relativa del aire hasta alcanzar la presión de vapor de cada cristal, éste se hidrata provocando un aumento de volumen y, por tanto, una presión sobre las paredes de los poros. Cuando la humedad relativa desciende recrystaliza la sal y si aumenta de nuevo vuelve a hidratarse, originándose cambios de volumen que acaban arruinando la estructura de la piedra.

Evidentemente estos procesos son complejos y en ellos intervienen: las condiciones climatológicas, las características de la materia contaminante, composición de las sales, la morfología de los poros de la piedra, etc. Como es lógico se verán más afectadas aquellas rocas que tienen más poros con cierta forma y dimensiones de los mismos.

Todo esto hace que el estudio de las causas de la alteración de la piedra en los monumentos tenga en cuenta la incidencia de agentes tanto exteriores como interiores; siendo del máximo interés los condicionantes de: el tipo de piedra, su colocación en la obra, incluso la relación del monumento con su entorno geomorfológico, la posible acción de microorganismos vivos, e incluso el efecto de sustancias que aportan ácidos, como los excrementos de palomas o las pintadas.

Por otra parte, son necesarios este tipo de estudios cuando vayan a aplicarse tratamientos posteriores de consolidación.

EL PATRIMONIO EN LA CIUDAD DE VALENCIA

En este contexto se ha realizado uno de los primeros trabajos en Valencia sobre la alteración de las piedras más utilizadas en los monumentos (2).

Precedido de una serie de estudios: climatológicos, de contaminación, de tráfico, en las zonas que más afectan a los monumentos, e incluso para establecer las lógicas comparaciones respecto al material primitivo, de localización de las canteras originarias, se ha investigado sobre la alteración de las calizas y areniscas, básicamente, empleadas en la construcción del Miguelete, Puertas de los Apóstoles y barroca de la Catedral, convento de Santo Domingo (hoy Capitanía General), Universidad Literaria, iglesia de los Santos Juanes, La Lonja, Mercado Central, estatuas del Puente de Aragón y, como material específico característico, el alabastro de la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas.

En síntesis, dicho trabajo se ha planteado en un reconocimiento de la alteración de la piedra utilizada en esos monumentos, estableciendo un estudio comparativo de las muestras extraídas de los edificios y las de la cantera originaria.

Para ello se han llevado a cabo ensayos de tipo físico, análisis químicos y observaciones con distintas microscopías, desde lupa binocular a microscopía electrónica de transmisión (T. E. M.) y de Scanning (S. E. M.) con micro-analizador de rayos X por energías dispersivas.

De modo general se ha comprobado que Valencia, aún no siendo una de las ciudades más contaminadas de España, presenta índices lo suficientemente altos para que su efecto se haya hecho notar en la piedra de sus monumentos; esto se detecta tanto en el estudio de la propia materia sedimentable de la contaminación como en el efecto comprobado en las muestras alteradas, en que dicha materia está presente.

No se puede despreciar la contaminación del subsuelo de la ciudad, debida, fundamentalmente, al agua que ha

discurrido por el viejo cauce del río Turia, y el acuífero aluvial subsuperficial, las acequias de riego que cruzan la ciudad y la ausencia, en muchas zonas, de red de saneamiento.

Por lo que respecta a los materiales, se han analizado las propiedades físicas, sales solubles, etc., de las calizas más utilizadas tradicionalmente en Valencia, procedentes de las canteras de Burjasot y Godella; conocidas por los nombres de "Tosca" y "Caliza del terreno".

Ha podido constatarse la calidad de la piedra "Tosca", a pesar de sus discutibles propiedades físicas y su aspecto oqueroso, lo que desde el punto de vista estético le proporciona grandes posibilidades como se demuestra en la mayoría de los monumentos enumerados. Hasta mediados del siglo pasado es la piedra que generalmente se ha utilizado para la construcción de los monumentos valencianos. Desde esa época, las canteras, de las que aún quedan restos de frentes en Santa Bárbara, se consideraron agotadas, pasándose a explotar la "Caliza del terreno", cuyas canteras principales se encuentran en Burjasot.

La calidad, petrográficamente hablando, de estas calizas está en la recrystalización de calcita tan perfecta que tienen y que les da una gran resistencia a los agentes agresivos, tanto naturales como de contaminación, produciéndose una cierta disolución de la calcita, pero en un grado que no llega a deteriorar gravemente la piedra.

Las areniscas, en cambio, menos frecuentes en las proximidades de la capital, se han traído de distintas canteras: Benidorm, Jávea, Barcheta y en el último siglo de Novelda y Almorquí.

Estas rocas son las que más afectadas se han visto, en nuestros monumentos, presentando, en algunos, estados muy graves de alteración: estatuas del Puente de Aragón, Puerta de los Apóstoles, algunos gabletes del Miguelete, etc.

El problema de las areniscas es la disolución, por las causas comentadas, del cemento que liga a los granos, dejando a estos prácticamente sueltos y dando lugar a fenómenos de arenización y exfoliación que arruinan la roca; estos fenómenos dependen del cemento que las liga (caláreo y tipo de arcillas) y de la mayor o menor humedad que puede afectarles, según su posición en el monumento.

Tanto en calizas como en areniscas se han detectado fenómenos de sulfatación ligados, casi siempre, a la presencia de materia sedimentable procedente de la contaminación.

En definitiva, este estudio supone una base para futuros tratamientos, así como un conocimiento de la idoneidad de los materiales para futuras restauraciones. Al mismo tiempo ha servido para consolidar entre nosotros un grupo de profesionales, titulados superiores, especialistas en diversos campos de la ciencia y la tecnología preocupados por el creciente deterioro del Patrimonio Artístico Monumental. Colectivo ubicado en la Universidad Politécnica de Valencia. Entendiendo que esta es la forma de plantear estudios de investigación para la salvaguarda del Patrimonio; a través de la colaboración interdisciplinar que viene exigida por la complejidad de los fenómenos comentados.

POSIBLES SOLUCIONES, ACTUALES Y FUTURAS

A los restauradores y responsables de la conservación del patrimonio, preocupan las investigaciones que se llevan a cabo para encontrar, por un lado, soluciones que detengan el deterioro de la piedra e impidan la ruina y, consiguientemente, la pérdida de tantos monumentos; por otra parte,

(2) GOMEZ LOPERA, F.: "Estudio para la restauración de algunos monumentos en Valencia. Análisis de alteraciones en la piedra". Tesis Doctoral, 1985.

las soluciones definitivas, necesariamente, han de pasar por erradicar aquellas causas que provocan la enfermedad. Por tanto, también el campo de las soluciones supone un amplio espectro de posibilidades técnicas que han de ser asumidas desde los distintos campos de la ciencia.

El problema para las soluciones inmediatas o primeros auxilios es la urgencia, por lo que científicos de todo el mundo se han empezado a preocupar involucrándose en este tipo de estudios; piénsese que si un árbol muere puede habitualmente ser repuesto, pero si se destruye un monumento se ha perdido algo que es irreparable.

Esta urgencia se puede hacer también angustiosa si, como en el caso de algunos países, no se cuenta con suficientes recursos ni económicos ni de personal, lo que obliga a buscar soluciones de emergencia que, más que suponer soluciones, pueden llegar a constituir nuevos peligros; este es el caso de los tratamientos genéricos que se han dado y están dando a muchos de los monumentos, sin que vayan precedidos de un preciso estudio de materiales y reconocimiento de la alteración.

Ese modo de obrar quizá fue lógico en los primeros intentos; cuando por el año 1850, el investigador Fuchs empezó a utilizar el vidrio líquido para consolidar y proteger las piedras porosas, o hacia 1890, Kessler utilizara soluciones de caolín en ácido fluorhídrico, soluciones que causaron más daño a la piedra.

Parece evidente que las investigaciones que se realicen sobre piedra: se hagan en laboratorio, sobre piedra previamente envejecida o se lleven a cabo con productos de los que se tenga la suficiente experiencia de su inocuidad. No es prudente, en cambio, impregnar una fachada de un producto del que quizá sólo se tiene experiencia en otro lugar, con otro tipo de piedra y con características medio-ambientales muy distintas.

En líneas generales se puede decir que la investigación de remedios y medidas de protección rápidas está aún en sus primeros balbuceos, ya que si bien se tiene experiencia del peligro que representan las sustancias ácidas, los tratamientos a base de productos hidrófugos se demuestran posibles, presentando, sin embargo, el inconveniente de que son impregnaciones que sólo duran unos años, tras los cuales se ha de renovar el tratamiento. Las principales investigaciones se centran en: resinas siliconas, polímeros acrílicos, poliésteres fluorados, y en general el campo de los

silanos. Se busca, en definitiva, el tratamiento que proporcione a la piedra la necesaria protección a la entrada de agua cargada de sales del exterior, pero que a su vez facilite los cambios de aire del interior al exterior, es decir, le permita "respirar".

La idoneidad de estos compuestos, aplicados como protección, va precedida del conocimiento no sólo de la estructura física y la composición química de la roca, sino que impone un estudio conveniente de la composición de la lluvia ácida, en función de los posibles polucionantes, un examen concienzudo de la evolución climatológica a que va a estar sometido el monumento, peculiaridades de las distintas zonas de impregnación, desde orientaciones hasta componentes de las cales o morteros que ligan las piedras, etc.

Lamentablemente hemos de concluir que todos los esfuerzos, a la vez prudentes y desesperados, muestran claramente que hoy no existe ningún medio de salvaguardar, durablemente, los testimonios de nuestra historia que son las piedras; sin embargo, sí existen soluciones temporales que convenientemente empleadas pueden detener el deterioro que las degrada.

Ese optimismo con que hemos de ver el empeño de tantos investigadores, a nivel mundial, debería ser reforzado por lo que ha de entenderse como soluciones definitivas, que son necesariamente la reducción, o mejor dicho eliminación de los poluantes químicos a nivel, no ya de una ciudad o de un país, sino de todo un continente como Europa. De nada serviría que los conservadores de monumentos se esfuercen en esta dramática carrera de velocidad contra la destrucción del entorno, mientras no se tomen serias medidas para el control de la contaminación.

Los países europeos destinan cada vez mayores cantidades de recursos para la lucha contra la contaminación, pero lo cierto es que siguen desapareciendo testimonios de nuestra civilización en los monumentos que se deterioran y son irreparables; la solución, por tanto, es en parte técnica en la búsqueda de soluciones, pero fundamentalmente política, gravitando sobre quienes tienen la responsabilidad de la supervivencia y el bienestar de la humanidad.

FRANCISCO GOMEZ LOPERA

Doctor arquitecto

LA PRIMITIVA CATEDRAL DE VALENCIA

NAVES: CENTRAL Y LATERALES

En sucesivos artículos se han ido publicando en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO estudios nuestros sobre "Las portadas": exteriores e interiores de nuestra Catedral: 46(1975)29-39 47(1976)14-22; 48(1977)"-8; 49(1978) 18-26; "La girola de la Catedral de Valencia": 51(1980) 29-38; "El cimborio de la Catedral de Valencia": 52(1981) 13-18; "La nave crucera de la Catedral de Valencia": 53 (1982)20-28; "El ábside de la Catedral de Valencia": 55 (1984)11-18 (1).

Del ábside sólo pudimos exponer —y no con mucha amplitud—: a) lo que es actualmente.

Hoy debiéramos continuar diciendo b) lo que fue en tiempos pasados y c) lo que debiera ser en el futuro.

Mas después de la repriminación de "las naves": central y laterales, creemos, primero: que es fácil saber lo que fue el ábside primitivamente y, segundo: que no se puede explicar o exponer debidamente, aislándolo del conjunto de la catedral primitiva, de lo que es su parte final y principal.

El ábside en su intradós es "la cabecera de la nave central" y en su extradós, el final de las naves laterales que se unen tras la principal, formando el deambulatorio o girola (de girar o pasar en torno).

Al presente es fácil saber cómo era la Catedral primitiva de Valencia: La repriminación —aún en curso— la sacó de nuevo a la luz en gran parte de ella.

Antes de 1940 no era fácil saber cómo era la Catedral gótica (primitiva) de Valencia. Se sabía que tenía que estar dentro del falso revestimiento neoclásico, pues se veían los arcos ojivos y la plementería gótica, que estaban solamente pintados.

Pero no se sabía bien cómo eran los arcos formeros (los que ponen en comunicación la nave central con las laterales), ni los ventanales que se encuentran sobre ellos.

Tampoco se tenía idea exacta de sus arcos torales, a los que se suponía menos altos de lo que son en realidad.

Ya A. Ponz, quien vio la antigua Catedral cinco años antes de su deformación neoclásica, la describió equivocadamente como "baja de techo, lo cual desagrada no poco" (2).

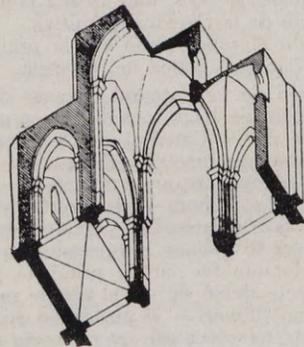
Como no había otros elementos de juicio escritos (3), se dio por bueno el calificativo no exacto de dicho autor, y se viene repitiendo.

Los que verdaderamente rebajaron la bien proporcionada altura de la Catedral fueron los neoclásicos: en 1'60 metros sus arcos torales en la nave central y en proporción los de las naves laterales (4).

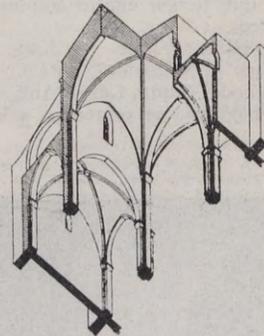
El mismo arquitecto D. Vicente Lampérez y Romea, y después de él D. Elías Tormo, llegaron a creer que los arcos formeros tendrían que ser escarzos, lo que parecía un contrasentido en el gótico. No sólo lo parecía; sino que lo era realmente.

Don Elías Tormo en su trabajo sobre "La Catedral gótica de Valencia" (Valencia, Vives Mora, 1923) creyó haber dado con la solución: nuestra Catedral gótica era algo así como una copia de la iglesita de Santa Ana de Jerusalén.

El vio en A. Choisy (5) lo referente a Santa Ana de Jerusalén. Reprodujo la proyección axonométrica de tal iglesia, que daba Choisy, y creyó que ya no tenía más que mandar dibujar otra igual para la Catedral de Valencia y... todo aclarado.



Perspectiva axonométrica de la iglesia de Santa Ana, de Jerusalén (Tormo)



Perspectiva axonométrica de la Catedral de Valencia (Tormo)

(1) Este es el modo universalmente admitido de citar trabajos en revistas: a) número de la revista, b) año entre paréntesis y c) páginas, que comprende.

(2) *Viaje de España*, IV, Carta 2, n.º 18.

(3) Parece extraño, pero así es: Los neoclásicos no dejaron constancia ordinariamente (grabados, etc.) de lo que ellos deformaban. ¿Creían que no merecía la pena? ¿Creían que tales dibujos, etc., podrían delatarles algún día? En general era mucho mejor lo que ellos destruían o deformaban.

(4) Es cierto que la adición del nuevo tramo a últimos del s. xv, de que hablaremos, para hacer posible la unión del Aula Capitular (capilla hoy del Santo Cáliz) y el Miguelete a la Catedral contribuyó a dar la impresión de rebaje de las naves, aunque no tanto como el revestimiento neoclásico.

(5) *Histoire de l'Architecture*, II, 220, etc.

Hay cierta razón: Todas las iglesias y catedrales de aquella época tienen la misma o muy parecida proyección axonométrica.

No tenía necesidad de acudir a Jerusalén (6). El mismo resultado le hubiese dado cualquier proyección axonométrica de las iglesias o catedrales de la región en España, por ejemplo la de la catedral de Lérida (antigua), la de Tudela, etc., etc.

Y mejor aún, pues la iglesita de Jerusalén: a) ni tiene bóveda de crucería en la nave central, sino que es de simple arista; b) ni es antigua siquiera, pues fue reedificada en 1876, aunque siguiendo las líneas e información que se tenían de la antigua (7).

En 1940, al tener que desmontar los grandes órganos, que estaban ya privados de gran parte de su trompetería y con graves destrozos, y al haber determinado el traslado del coro catedralicio al ábside o capilla mayor, aparecieron dos arcos formeros de la nave principal, con sus correspondientes ventanales góticos: uno a cada lado (8), esto es: un tramo completo de la Catedral primitiva.

Ya era sencillo el saber cómo era la primitiva u original y auténtica Catedral gótica de Valencia.

Y el arquitecto de la Catedral, sucesor de D. Vicente Traver, señor Segura de Lago, nos dio en su opúsculo sobre "La repristinación de la Catedral de Valencia", Valencia, 1971, pág. 34, una axonometría más real de nuestro templo, que convendría completar y perfeccionar.

No es nuestro fin —ahora— el extendernos en historiar lo que fueron la nave principal (y sus laterales) a través del tiempo, sino el ver lo que es al presente, que coincide en gran parte con lo que fue en un principio y con lo que —consiguientemente debió de ser el ábside primitivamente.

Siendo —como dijimos— el ábside en su intradós una continuación de la nave central: su cabecera o remate, parece natural que haya de ser del mismo estilo y características del resto de la nave.

Y que el extradós (la girola) parece ser la continuación de las naves laterales, que se unen en el tramo central de tal deambulatorio o girola.

De las naves: central y laterales, sabemos —después de la repristinación— que tienen cuatro tramos hasta la nave crucera: todos góticos.

El primero de ellos, el que va desde la entrada al pasadizo que conduce al Miguelete hasta la entrada al que conduce a la capilla del Santo Cáliz (Aula Capitular antigua) es del *bajo* (9) gótico; no pertenece a la Catedral primitiva.

Esto, que estaba bien documentado y se sabía ya antes de la repristinación, ha quedado patente con ella.

Todos conocían que este tramo había sido obra de los insignes maestros Fco. Baldomar y Pedro Compte (1458-1487), pero se había perdido hasta la memoria de su trazado y se creía que podría ser discordante con el resto de la fábrica harta más antigua.

Nosotros siempre sostuvimos que tenía que ser si no idéntico muy parecido, y los ventanales (que algunos creían "despostados"), estaban "centrados" y que esa desviación, que ellos apreciaban, se debería a que eran enviados a u oblicuos.

Así era en realidad: el tramo resultó ser —en sus arcos formeros, toral y fajones— muy semejante a los primitivos restantes. La plementería de la bóveda, idéntica.

El basamento de los pilares es más elegante y tiene ornamentación de follaje (y a veces de ángeles y rostros humanos) en sus capiteles, bajo un ábaco de góteral, muy semejante a los de los tramos primitivos.

La mayor diferencia está en los ventanales, que son enviados en su dirección y polilobulados en sus arcos ojivos.

Sin duda eran "la pieza de lucimiento" de los artífices, que —al ser deformados por los neoclásicos— han resultado casi un rompecabezas para los repristinadores (10), que parece no han podido acertar con la exacta solución.

Otra pieza de lucimiento de Baldomar era la puerta de entrada al pasadizo del Miguelete, destruida en parte por los neoclásicos para convertirla en una vulgar puerta cuadrada.

Una hermosa puerta de ángulo, que repristinada (aunque no en todo su esplendor) (11) resulta ser de una elegancia singular.

No está aún del todo repristinado este primer tramo. Falta quitar todo el revestimiento neoclásico de la capilla de San Sebastián; de la entrada (portada gótica) del pasadizo o lonja de la capilla del Santo Grial, convertida —como la de entrada a la lonja del Miguelete— en puerta rectangular, sin mérito alguno, y la mayor parte del muro de la capilla de San Pedro, hoy del Sacramento. Y además una especie de pegote de estucado neoclásico alrededor del óculo ovalado de la portada principal.

Aún así uno puede imaginarse lo hermoso que sería antes de la deformación neoclásica este recinto delimitado al Sur por el muro del hastial principal con su óculo con



Nave central, durante las obras, de la Catedral de Valencia

(6) En el mismo Jerusalén tenía otras iglesias más importantes, que él conocía por el *Baedeker*, K., como S. María —*Latina*, mucho más semejante (aunque en ruinas) y Sta. María — Mayor, restaurada por los alemanes, inaugurada en 30 octubre 1898. ¡Hay tantas iguales!

(7) Después de la Guerra de Crimea (1856) *las ruinas* de la iglesia de Santa Ana fueron cedidas a Francia por el sultán Abul Medjid. El Gobierno francés encargó de restaurar el monumento a M. Mauss. Se dice que tuvo el talento de reconstruirle como le dejaron los arquitectos del siglo XII. Pero ya no es la *primitiva* iglesia. Fue abierta al culto en 1876 y confiada a los PP. Blancos.

(8) No aparecieron perfectos, sino como ventanillas cerradas a su interior y —al exterior— a la parte de los tejados el de la derecha (entrando por la puerta principal) conservaban hasta gran parte de su parteluz. Eran fácilmente reparables y nos daban la pauta para repristinar todos los demás.

(9) *Bajo* en el sentido histórico (finales del gótico). Como se dice "alta (antigua *alt*: antiguo, en alemán) latinidad" y baja latinidad; *alta* Edad Media y *baja* Edad Media, etc.

(10) Tanto que creo *no han hallado el modo* de repristinarlos como es debido. Parece faltar un parteluz, que dividiere el ventanal en dos (como todos los demás), dando una parte al interior y otra al exterior (algo com en ángulo). Las planchas de alabastro no están puestas en su lugar (al no haber parteluz) y al exterior dan la impresión no grata de una mampara, que tapa toda la belleza de tan costosamente elaborado ventanal. No pudo ser ésta la idea de un arquitecto como el gran Baldomar.

(11) Faltan dos cosas, como el guardapolvo. Y lo mismo y aún más podemos decir de la entrada a la capilla de la Santísima Trinidad, que apareció tan mutilada que se simplificó. ¡Y aún así es hermosa!

la vidriera de la titular (12) y las dos elegantes entradas a las capillas de la Santísima Trinidad, ya repriminada (13) y la de San Sebastián; al Oeste, por la portadilla en ángulo de la lonja del Miguelete y las entradas magníficas a dos capillas góticas (cuyos restos son visibles en lo descubierto por los repriminadores); al Este, por la portada gótica de la lonja del Aula Capitular antigua (Santo Cáliz) y la gran capilla (hoy del Santísimo) hecha por Pedro Compte (al parecer), pues de los restos aparecidos en lo repriminado parecen ser copia los ventanales de la Lonja (14) y al Norte, con el gran trascoro (hoy retablo del Santo Cáliz) entonces luciendo todo su esplendor (15).

Todo esto lo redujeron los neoclásicos, con sus puertecillas cuadradas y sus estucos, a una pobreza tal, que da la impresión de que carecían no ya sólo de sentido artístico, sino hasta de sentido común.

Lo que ha podido y puede la tiranía de la moda.

Cosas semejantes —y aún peores— hicieron en la portada principal de la catedral de Burgos, iglesia románica de Santo Domingo de Silos, catedral de Pamplona (fachada), etc. (16).

Visto ya el tramo añadido en el siglo xv, examinemos ahora lo que eran (y son repriminadas) las naves primitivas de la Catedral de Valencia.

Hasta la nave crucera, las naves (principal —central— y laterales) tenían tres tramos solamente. Iguales los tres tramos en largura y desiguales en altura y anchura.

Mientras que la altura de la nave principal (central) es de 22'15 m. (del suelo a la clave de la bóveda), la de las naves laterales es de unos 15. Y la anchura de la nave central es de 12'90 (de pie de pilar a pie de pilar), al par que la de las naves laterales es de 6'45 (la mitad que la central).

Al ser los tramos de igual largura en todas: 12'90 de arco total a arco total (o de arco fajón a arco fajón), los tramos son cuadrados en la nave central y rectangulares u oblongos en las laterales.

Los arcos de crucería: los que sostienen en diagonal la plementería de las bóvedas son muy largos y robustos (de 60 centímetros de saliente en la nave central) y sencillos: moldurados en bordón lancetado y sin aditamento de nervio alguno.

En la intersección de la crucería está naturalmente la clave, malamente suprimida por los repriminadores en el tramo medio de la nave central (17) y bien conservada en todos los demás (18).

Los pilares que sostienen las bóvedas están formados por un zócalo octogonal de diversa altura, debido al suelo que va en declive de norte a sur.

En los pilares de Baldomar (siglo xv) la altura del zócalo es de 1'45; en el siguiente de 1'25; en el tercero de 1'10, y en el cuarto (en los pilares que sostienen el cimborio) de 1'07 en la parte en que es visible (en el pilar este).

Sobre el zócalo se asienta el alma del pilar y adosadas a ella las columnas, sobre plinto individual de 34 centímetros.

Son cuatro pares de columnas gemelas, en forma de cruz: dos pares sostienen los arcos formeros y otros dos, los arcos torales (de la nave central) y formeros de las laterales.

En los ángulos de cruz se alojan las columnitas, en que descansan los arcos cruceros.

Las columnas son todas de la misma factura: romanzantes con capiteles muy simples (sin historia o dibujo alguno) y con un ábaco de góteral.

Una "peculiaridad" de estas columnas es que tienen entre sus pedestales y sus basas, lo que don Felipe Garín llama "garras" zoomórficas de tradición románica italiana.

Esto, que parece una "curiosidad", creemos que es de gran importancia.

No se trata de unas pocas figuras. Son unas 100 las descubiertas y si apareciesen al mismo ritmo —como parece lo natural—, pudieran pasar de 200.

Las figuras denotan una mayor antigüedad de la que todos suponen para esta parte de la Catedral (19). No pertenecen en manera alguna al siglo xiv, en nuestro sentir.

Las figuras se hallan en los ángulos de los plintos (o pedestales) rectangulares, en que apoyan los toros (o baquetones redondos) de las bases de las columnas, como queriendo llenar a modo de garras el espacio triangular que queda entre ambos elementos.

La mayoría de ellas son cabezas humanas y han aparecido casi todas mutiladas, rotas o destruidas en gran parte.

Además no se han descubierto más que la mitad de estos pilares y sería necesario verlo todo para formarse un juicio de conjunto.

Será muy difícil —en tales circunstancias— averiguar la significación de todas ellas.

Algunas figuras parecen ser de nobles (matrimonios nobles, ¿como los canecillos de la puerta del Palau?), otras son figuras de esfinges, animales domésticos, etc.

Sospecho que puedan representar a quienes contribuyeron a sufragar la fábrica de la Catedral: nobles, constructores, gremios, etc., con sus escudos y totems (20). Nada más podemos decir, dado el estado de muchas de las figuras.

(12) La actual vidriera es moderna. Puesta en 1945. Sustituyó a la barroca anterior. El óculo es el de la portada actual. El anterior era el de la portada hecha por Baldomar y Pedro Compte. Más que óculo era un *rosacón gótico*.

En este reverso de la fachada barroca principal, a ambos lados de la puerta, con su gran cancela tallada, dos grandes cuadros: a la derecha, saliendo, la famosa tabla del Bautismo de Cristo, con los cuatro Doctores máximos y el donante venerable Agnesio; al otro lado, el lienzo del "Descendimiento", por Blas del Prado, firmado y fechado en 1581, recientemente restaurado.

(13) Véase lo que decimos en la nota 11. No nos ocupamos ahora del interior de ninguna de las capillas. Será objeto de otro trabajo, Dios mediante.

(14) La repriminación sería fácil, teniendo como modelo cosas semejantes en la Lonja. Se ve claramente cómo eran los ventanales. Y otras sorpresas agradables es probable que apareciesen en el proceso de repriminación.

(15) Si aún hoy —después de tantos malos tratos— aún resta tan excepcionalmente bello, ¿qué sería en toda su plenitud y sin destroz alguno?

(16) Aquí se pudo salvar —algún tanto maltratado— el trascoro, que ellos colocaron en el Aula Capitular antigua (hoy capilla del Santo Cáliz), sin sus relieves, que enmarcaron en un trascoro *suvo* de mínimo arte (si alguno), con una puerta rectangular, que podemos ves (no admirar) como entrada a la Lonja del Santo Cáliz.

(17) Debíó de aparecer mutilada y a la empresa restauradora le pareció tal vez, que lo mejor era "cepillar" lo que quedaba. Quien vea la capilla absidal algún tanto ya repriminada, notará parecida cosa en el sitio de la clave. Nunca —que sepamos— faltaba originalmente la clave en la intersección de la crucería o reunión de nervios en una bóveda. No logré que se "repusiese", aunque sí que "no se prescindiere jamás de ninguna de ellas".

(18) Las claves son desiguales en la nave central, pero hay que tener en cuenta que estaban hechas para poner arandelas, que desaparecieron, substituidas por otras neoclásicas, que se suprimieron en la repriminación. La plementería de ladrillo a sardinel (de canto) debió de estar decorada. Si así fue (como era en el Aula Capitular antigua) quizás la suprimieron los neoclásicos al estucarla. Por otra parte se pintó el ladrillo de la plementería del segundo tramo de la nave central primitiva que —con toda probabilidad—, nunca estuvo pintado de esta manera, ni en el siglo xviii, como creían algunos.

(19) Ya el arquitecto señor Segura de Lago opinaba que el cuerpo principal del templo (naves principal y laterales y ábside) era anterior a 1262, en que se creía —conforme a la lápida destruida por los neoclásicos— había puesto la primera piedra (*lapis PRIMARIUS*) de la Catedral su tercer obispo Andrés de Albalat (1248-1276). El opinaba así por razones solamente de construcción. (*La repriminación de la Catedral de València*, 1971, págs. 20-28 ss.

(20) Es un hecho que vemos en las portadas antiguas: La del Palau y la de los Apóstoles. "*Primarius lapis in Ecclesia Beatae Mariae* (La piedra del altar ¿el Ara? en la iglesia de Santa María de la Sede Valentina) y no de la iglesia...

Lo que sí creemos que tales cosas no se hubiesen hecho en el siglo XIV ni quizás en la segunda mitad del siglo XIII. Parece cosa románica del todo.

Sobre los arcos formeros vienen los ventanales: largos de unos 5 metros, de gótico sencillo y elegante.

Tienen parteluz, dos arquitos y un trifolio en el espacio central, que queda entre tales arquitos y el arco final del ventanal.

En la repristinación se les ha provisto (quizás por motivos económicos) de piedras de luz, en vez de vidrieras, que es lo que primitivamente tuvieron.

Tales piedras son aquí del todo antiartísticas (21) y contrarias al principio gótico: de neta distinción: ni color sobre color, ni metal sobre metal.

Jamás hubo en nuestra Catedral gótica o primitiva tales "piedras de luz" (22) y consta, hasta arqueológicamente, por los trozos aparecidos, que eran vidrieras de colores e historiadas.

En las naves laterales ocurría lo mismo: en el lugar correspondiente a las de la central, se abrían en sus muros ventanales semejantes en todo a los de la principal, con el módulo correspondiente a su altura (23).

Los neoclásicos destruyeron todo este encanto gótico, con la apertura de grandes vanos uniformes, como entrada a sus "uniformes" capillas.

Hoy se han "respetado" tales entradas, que destruyen en gran parte la visión gótica de nuestra primitiva, sencilla y elegante Catedral (24).

Aunque no se han repristinado ni los pilares del tramo correspondiente al crucero (los que sostienen el cimborio), ni creemos que se repristine (al menos por ahora) la parte barroca del intradós del ábside (capilla principal: hoy coro catedral), creemos que hay datos más que suficientes para imaginarnos lo que era —y debiera ser un día— la primitiva Catedral de Valencia.

La nave central continuaba —y continúa— con dos tramos más: el correspondiente al crucero, donde se alza el cimborio o gran linterna octogonal (25) y el del ábside de planta pentagonal.

Los arcos formeros de los demás tramos, se convierten en torales de la misma altura y factura que los otros, al llegar al crucero (a la nave crucera o transepto).

Los dos ventanales de los otros tramos pasan a ser diez y seis —y mayores— en el cimborio, sin contar con los cuatro (dos a cada lado) de la nave crucera y el gran ventanal del Palau y el espléndido rosetón de la puerta de los Apóstoles (26).

El tramo final: el ábside, que se llama también capilla mayor, es poligonal. Los arcos formeros de la nave principal son aquí cinco, que cierran en pentágono la nave central. Cinco también sus grandes ventanales correspondientes.

Por su parte, las naves laterales, pasada la crucera, corren a la misma altura inicial, por detrás de la central, formando una girola del todo singular.

Aún no se ha repristinado, por lo que no podemos darnos cuenta de su singular belleza (27).

Su corona de ocho capillitas absidales con sus diez y seis ventanales: = ocho (uno sobre cada arco formero, que sirve de entrada) y otros ocho = uno al fondo de cada capillita, dispuestas en número par, a fin de no ser obstruidas por el altar principal, daban al ábside una diafanidad y elegancia natural, que no pudo jamás ser substituida por todas las ornamentaciones posteriores.

El ábside no tenía primitivamente otra cosa que el altar (28), pero los veintiséis ventanales con vidrieras policromadas, que de abajo a arriba le rodeaban, eran el mejor



Girola de la Catedral

retablo que podía imaginarse: de una luminosidad y encanto singulares.

Su bóveda gótica heptagonal (29) era bastante más alta que la barroca simulada, que tiene en la actualidad (30).

(21) No son —además— perfectas y tienen grietas, lo que les da un aspecto deplorable (como de suciedad y abandono). Y sobre todo parecen tapar los vanos: no hay el contraste suficiente.

(22) Se decían así, por el hecho de que "dejan pasar la luz". No existieron aquí hasta el siglo XVIII.

(23) Se podrá saber perfectamente su anchura y largura el día en que se repristinen las altas de la girola, que son su continuación: Alrededor de 250.

(24) Parece ser que las capillas construidas posteriormente respetaron siempre los ventanales góticos de las naves laterales que quedaban en lo alto, en medio de ellas, cuando eran dos (o sobre el arco principal, cuando eran tres).

(25) De él nos ocupamos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 52 (1981), págs. 13-18. En un principio sería muy simple (o parecido al de Tarragona o al de Lérida (C. vieja)).

(26) Sólo los dos últimos con vidrieras policromas, de que ya hablamos: ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 46 (1975), págs. 31-37; 47 (1976), págs. 18-19.

(27) Aparte de lo que ya dijimos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 51 (1980), págs. 29-38, volveremos sobre esta singular girola en otro artículo completando lo que hoy decimos sobre las naves de la Catedral de Valencia.

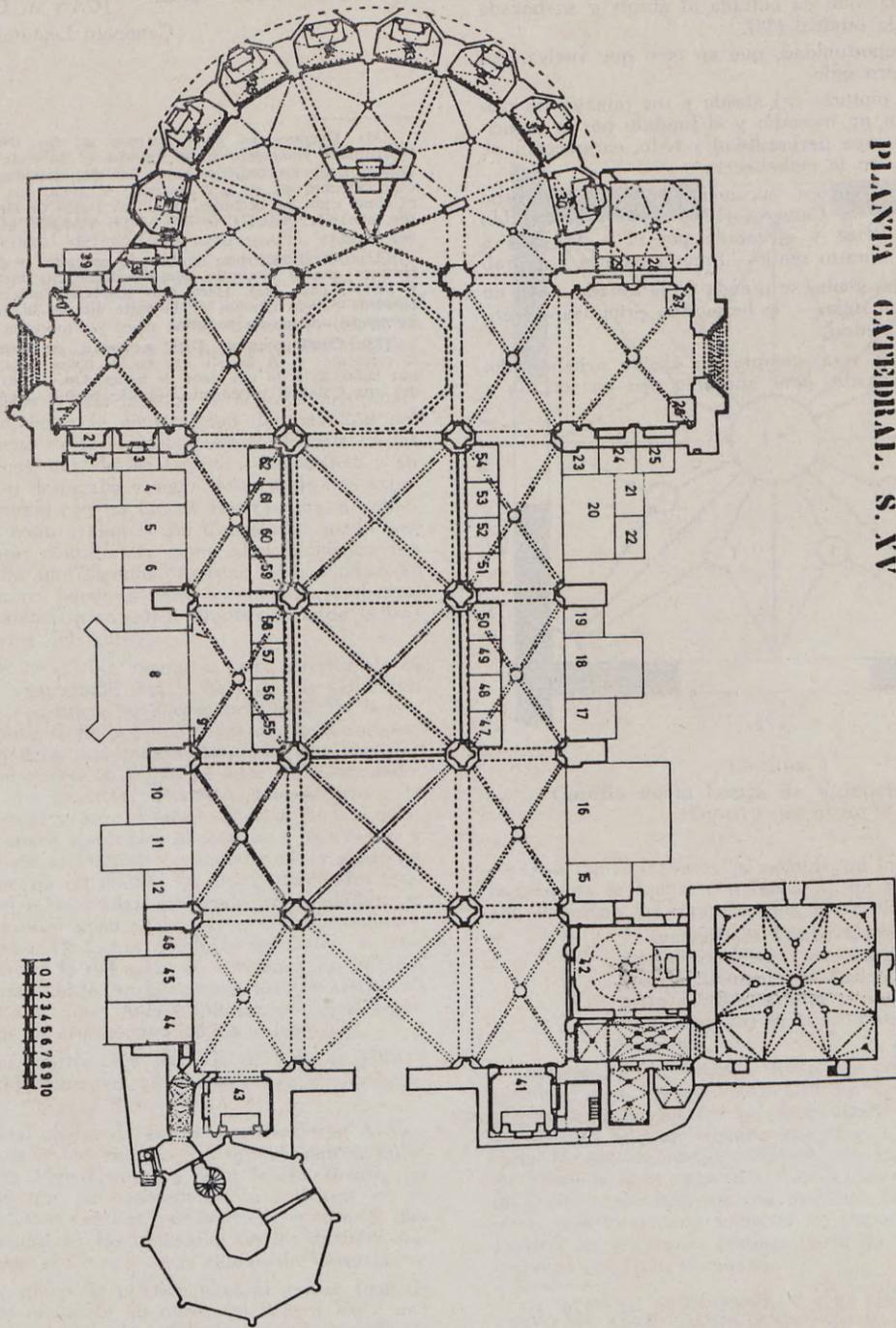
(28) Se conserva aún, aunque "desperdigado". Sus cinco hermosas columnitas negras (sobre las que descansaba la mesa) sirven hoy de sostén a la mesa, proyecto del arquitecto señor Traver para del altar de la capilla del Santo Cáliz. La mesa o ara, es la del altar mayor de la Catedral, algún tanto modificada y sostenida por apoyos neoclásicos. ¿Por qué tratar así a la obra de otros, mucho más sensibles a lo bello que nosotros mismos?

(29) Por un nervio, que va desde la clave al arco triunfal. La misma bóveda es la de las capillitas absidales. ¿Fue toda esta parte obra del mismo maestro? La "repristinación" lo desvelaría.

(30) Se dice que "aún existe la bóveda primitiva sobre la barroca actual" (Sanchis y Sivera, pág. 144). Dice el mismo Sanchis y Sivera que "era hermosísima, a juzgar por los datos de los "Libros de cuentas".

Claro que él se refiere a obras ejecutadas a mediados del siglo XV. Es probable que ya no exista el gran aplique o arandela de la clave central, representando a la Asunción de Nuestra Señora, aunque bien pudiera conservarse pintura gótica en sus siete nervios ojivales y en sus siete plerentos. La clave central, aun la primitiva, sería mucho más interesante que la pretenciosa clave barroca.

PLANTA CATEDRAL. S. XV



(Magro)

El hecho de que no se procediese a descubrir y repristinar los arcos torales, que sostienen la linterna, cuando se repristinó en parte (31) el cimborio, fue una verdadera pena.

De haberse repristinado totalmente, hubiésemos podido ver el arco triunfal que da entrada al ábside y su bóveda primitiva, sin duda original (32).

Se pasó una oportunidad, que no creo que vuelva, por lo menos en nuestro siglo.

Las sucesivas pinturas del ábside y sus retablos de plata: el fundido por un incendio y el fundido por la rapacidad humana, con capa de legalidad y todo, enriquecían, sí, el ábside; pero... no le embellecían.

La deformación barroca, encomendada por el arzobispo D. Luis Alonso de los Cameros (1668-1676) y el Cabildo a Juan Bautista Pérez y ejecutada por él —de 1674 a 1682—, fue —en nuestro sentir— funesta para la Catedral.

El común de las gentes se prenda de lo dorado. —Ya no se volverá a ver en siglos—, la hermosura primitiva del ábside de nuestra Catedral.

En su lugar se verá siempre un ábside achaparrado; dorado, sí, y recargado, pero impropio de una sencilla y

elegante catedral gótica del siglo XIII, como fue y debiera de ser la Catedral de Valencia: La Catedral del Santo Grial (33).

JUAN A. OÑATE

Canónigo Lectoral de Valencia

(31) Decimos *en parte*, porque así fue. Nuestro *cimborio* fue repristinado solamente en la linterna (y no toda). Ni sabemos cómo eran (y son) los capiteles sobre los que descansan sus arcos *torales*, especialmente en el arco *triumfal*, ni cómo sus piales y sus basas, ni cómo eran las pechinas, ni si hay restos de las pinturas, qué tuvieron, etc. (cfr. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 52 (1981), páginas 12-18).

(32) Se afirma que “la bóveda era alta” y “que tenía la misma hechura que el cimborio, aunque de mucha menor altura” (Sanchis y Sivera, pág. 143). Hace esto sospechar que sus nervios tuviesen parecida bajada que los de la parte alta de la linterna del cimborio, formando una media naranja.

(33) Continuaremos, Dios mediante, en otro artículo con todo lo referente: 1. A lo que hay en las naves y su *pavimento*. 2. A lo que hubo. 3. A lo que debe de haber. Un vistazo general (o proyectado) una Catedral totalmente —en lo posible— repristinada.

EL PROGRAMA ICONOGRAFICO DE LA CAPILLA DE LA LONJA DE VALENCIA

Al estudiar la Lonja de Valencia en su conjunto dejamos, deliberadamente, algunos aspectos, apenas enunciados, con el ánimo de exponerlos con más amplitud (1). El que hoy estudiamos: la Capilla, no es tema menor, dentro de la construcción general del edificio pero queda, quizá, un poco oscurecido por los grandes temas arquitectónicos: Sala de las Columnas y Pabellón del Consulado y por el de la construcción del huerto que analizaremos en su momento pues, felizmente, conocemos todo sobre el mismo: desde su "inventor", llamémosle así, hasta los más pequeños detalles de su realización.

La Capilla ocupa la sala inferior de la torre cuyo cuerpo prismático fue, hasta la construcción del pabellón del Consulado, el remate de la fachada norte de la Sala de las Columnas; era, pues, una de las esquinas del edificio y en uno de sus ángulos destacaba y sigue destacando una especie de gárgola, animal con las fauces abiertas que, al adherir a la primitiva construcción la del Consulado, quedó embebido en la obra; considerado como algo fantástico fue motivo de leyendas que algunos cronistas de la ciudad de Valencia recogen; no puede parecer extraño, sin embargo, la figura de ese animal para quien conozca a fondo la trayectoria constructiva del edificio.

Decíamos que la capilla ocupa la sala inferior de la torre y se halla comunicada con la Sala de las Columnas por un arco que constituye su acceso principal. En la actualidad el gran arco se halla cerrado por una reja antigua; en el extremo opuesto una puerta decorada con tracerías góticas permite el acceso a la planta baja del Consulado. La capilla tiene dos grandes ventanales; uno abierto a la fachada del Mercado y otro al jardín interior de la Lonja; el primero es de arcos apuntados al interior y al exterior y el segundo rebajado al interior y apuntado al exterior. La bóveda es de crucería estrellada; los arcos principales apoyan sobre ménsulas decoradas existiendo un medallón en la clave central y otros ocho en la intersección de determinados arcos (lámina 1). Como puede comprobarse, su tracería es más rica que la del salón de columnas, no yéndole a la zaga de la que cubre, en la cercana Seo, la actual capilla del Santo Cáliz, antes Aula Capitular, por citar algún ejemplo señero de la arquitectura gótica valenciana.

Respecto a su construcción sigue la de todo el edificio y para los aspectos generales, remitimos a nuestros trabajos anteriores.

Vamos a tratar, ahora, de aspectos particulares. Al formar parte de un conjunto unitario hay que atribuir su autoría a los maestros Pere Compte y Joan Ivarra, dentro del proyecto original, que ya conocemos. Sin embargo, en su construcción hay otros detalles que conviene conocer y que aparecen consignados en los protocolos de los distintos notarios que sirvieron al Consell de la ciudad de Valencia.

En el mes de mayo de 1484 se pagó 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" (2). Su intervención en la Lonja duró siete meses, aunque no sabemos si trabajó ininterrumpidamente, pues hemos descubierto documentación en el Archivo del Reino gracias a la cual sabemos que estaba encargado de las obras en el Palacio Real de Valencia.

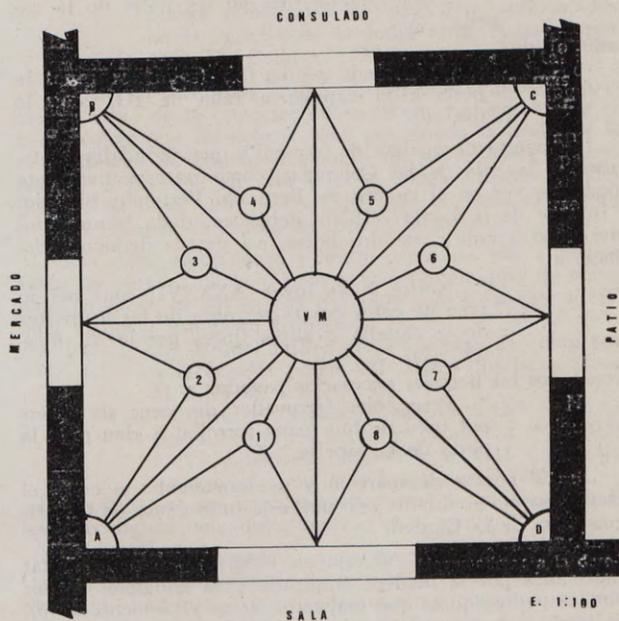


Lámina 1
Capilla de la Lonja de Valencia (Planta).
(Dibujo del autor)

Otro dato enriquece la nómina de los artistas que bajaron en la Lonja; con fecha 27 de abril de ese mismo año se firman las capitulaciones entre el:

"...magnificus Petrus Çarruella... administrator fabrice logie... ex una et magistrii Rollandus de Alamanya et Laurencius Picart in arte petre subtiles inventores... tractarunt et firmanrunt cap (itu) la concordata que sunt tenoris seguentes..."

Se trata de dos artistas, Rollandus de Alamanya y Laurencius Picart "in arte petre subtiles inventores", como se afirma de fama parecer ser, muy acreditada por cuanto se les encarga la gran ventana que abre a la plaza del Mercado. De ambos artistas nada sabemos realizado en el Reino de Valencia ni si pasaron a Castilla, donde en el siglo xvi un Picardo, escultor, lograría merecida fama; desconocemos obras anteriores pero debieron ser importantes para que el Consell les encargara realizar parte de la mejor obra que entonces construía la ciudad.

(1) ALDANA FERNANDEZ, S.: "La Lonja de Valencia". ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1982, págs. 3-19; "Artistas y artesanos en la Lonja de Valencia". Cuadernos de Trabajo II. Universidad Literaria de Valencia. Escuela Universitaria del Profesorado, Valencia, 1982, págs. 7-36; "Las gárgolas de la Lonja de Valencia". ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1984, págs. 19-23.

(2) Manuals de Consells, A-43, 1482-84, 18 mayo 1484. Archivo Ayuntamiento de Valencia (AAV).

(3) Protocols de J. Eximeno: 1484. Sg. 8-16 (AAV).

En el contrato, que incluimos en el apéndice documental, se determinan, muy claramente, las características de la obra y su precio, ciento cuarenta libras, es cantidad ciertamente importante para la época. La labor escultórica fue rica y bien concebida como correspondía al lugar y retribuida en las fechas estipuladas en las capitulaciones.

Continuando con la construcción de los muros de la capilla se conocen los pagos a "Na Fransescha" por madera para andamios (4) y, meses más tarde, al fuster Honofrius Valls por:

"...fusta que ha mes en les ports de la capella" (5)

además de:

"...dos jornals que ha fet per fer les portes de posts a la capella a raho de IIII sous lo dia" (6.).

La puerta de madera de la capilla que, indudablemente, abría a la Sala de las Columnas, como retrospectivamente podemos ver en el cuadro de Bernardo Ferrandis titulado: "Interior de la Lonja" (1850), debió ser, dada la amplitud del vano a cubrir, de dos hojas; así parece deducirse del pago a:

"...Noffre Valls fuster XXXVII sous per lo preu de cercs posats per obra de fer les portes de la capella e altres fustes per lo dit mes-ter" (7).

con todos los herrajes necesarios pagados a:

"...Pere Soler ferroveller dos sous sis diners per preu de hun pany forrellat a clau pera la porta de la capella." (8)

Dicha puerta desapareció y modernamente se cerró el recinto, como es sabido, con una reja procedente de la antigua Casa de la Ciudad.

La capilla quedó cubierta en 1486, pagándose distintas cantidades por la madera empleada para andamios usados por los pedrapiquers que realizaron arcos y plementería (9). Se inició, acto seguido, la decoración de la bóveda, ya que el programa iconográfico, que luego estudiaremos, fue planteado al iniciarse la construcción y paulatinamente desarrollado.

El grandioso ventanal, de arcos apuntados, recayente a la plaza del Mercado, se decoró con una vidriera; los trabajos preparatorios se iniciaron pagando a:

"...Berthomeu Gisbert LX sous per preu de XXX L. de fil daram a raho de II sous lliura per obra de fer la camisa de la vidriera de la capella de la logia" (10)

A Noffre Valls:

"...per fer lo bastiment per affer la camisa de la vidriera de la capella de la logia en fusta e mans" (11)

mientras que a Na Fransescha:

"...muller de Joha Martí (difunto) botiguer XXVIII sous VI diners per preu de XXXVIII L. de claus a raho de VII diners la lliura per obra de les portes e enpostits de la capella e del bastiment de la vidriera a altres coses (12)

y a Joan de la Marchada:

"...per ferri op(era)ti ad camisa de la vidriera de la capella e p(er) les maneguetes a les polleguers de les ports" (13)

y a Berthomeu Gisbert, botiguer:

"...LX sous per preu de XXX lliures de fil daram a raho de II sous la lliura pera la caxa o camisa de la vidriera de la capella de la logia." (14)

Terminados los trabajos en hierro comienzan su labor los vidrieros Arnau Moret y Miquel Arnau que reciben:

"...XIII lliures X sous axi per lo magisteri de fer la caps de la vidriera com per refinar les peces e per vidre affegit." (15)

La vidriera, desgraciadamente, ha desaparecido y, hasta el presente no hemos descubierto cuál pudo ser su temática.

El paso siguiente fue decorar la bóveda con independencia de que, habiendo nivelado la plementería por la parte superior, se continuara la construcción de la estancia situada sobre la capilla y seguir elevando la torre del edificio.

Para la decoración se comienza comprando mil trescientos panes de oro a:

"...Jacobus Ortells presbiterus per daurar les claus e los evangelistes de la capella de la logia." (16)

A Miquel Pérez, droguer, diversos colores con la misma finalidad (17), según memorial que entregó a J. Eximeno, notario de la Casa de la Ciudad (18).

Los colores empleados son los mismos que se usaron después en la gran Sala de las Columnas. El pintor encar-

(4) Protocols de J. Eximeno: 1485, 17 noviembre 8-17 (AAV).
(5) Protocols de J. Eximeno: 1486, 18 enero 8-18 (AAV).
(6) Libros de Obra de Lonja Nueva (OLN): 1486, 11 febrero i3-2 (AAV).

(7) OLN: 1486 18 febrero i3-2 (AAV).
(8) OLN: 1486, 16 febrero i3-2 (AAV).
(9) "An Martí Falcó fuster XX sous per quatre bigues a raho de V sous casqua per obra dels bastiments de la capella": OLN, 1486, 3 marzo i3-2 (AAV).

(10) OLN: 1486, 7 marzo i3-2 (AAV).
(11) OLN: 1486, 8 marzo i3-2 (AAV).
Prot. J. Eximeno: 1486, 11 marzo 8-18 (AAV).
(12) OLN: 1486, 18 marzo i3-2 (AAV).
Prot. J. Eximeno: 1486, 18 marzo 8-18 (AAV).
(13) OLN: 1486, 13 abril i3-2 (AAV).
Prot. J. Eximeno: 1486, 13 abril 8-18 (AAV).
(14) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV).
Prot. J. Eximeno: 1486, 22 abril 8-18 (AAV).

Hay otro pago al mismo proveedor en 13 de mayo "per LX lliures per III arroves de ferro obrat per obra de la vidriera per vigues per ferar la caxa daquela". Prot. J. Eximeno: 1486, 13 mayo 8-18 (AAV).

(15) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV).
"Arnaldus Moret et Michael Arnau magistri componendi vidriarias cives Val. f. apoca de XIII L. X d... per mag(i)st(er)io facti in caxa et camisia per reficiendo pecias in compositione et etia(m) per vitrio suo."

Prot. J. Eximeno: 1486, 12 abril 8-18 (AAV).
(16) Prot. J. Eximeno: 1486, 8-18 (AAV).
En OLN 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV) se recoge una partida de panes de oro que, sin duda, es errónea:

"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."

(17) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV).
(18) "Michael Perez botiguerius... CCVII sous VI diners per preu de les colors de adzur v(er)mells e altres colors per obs. de pintar les cla(us) e evangelists de la capella de la logia segons es contemplat en hu memorial lo qual es del tenor seguent

Memorial dels colors	
Pmo. IIII L. daresquo a rº de hu reyal	4s. 6d.
— I L. e miga de vmllo. a rº de 4	6s.
— VIII L. de blanch a rº de 9ds.	6s.
— I L. de vert	3s.
— VI oz. de marchiout a rº de trez. ds. oz.	7s.
— I L. de vert	3s.
— III L. de ocre	1s.
— III L. 6 oz. de adzur	CXXs.
— VIII L. d. blanch a rº de 16 ds. oz.	12s.
— XIII oz. d. flor de papell a rº de 6 ds. oz.	7s.
— miga L. de carminii	7s.
— III oz. de varnini	3s.
— XVIII L. de negre a rº de hu reyal	27s.

Prot. J. Eximeno: 1486, 15 marzo 8-18 (AAV).

gado de realizar la tarea fue Martí Girbés, cuya trayectoria artística se va perfilando poco a poco, así:

"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." (19)

Seguidamente se debieron enrejar las dos ventanas de la capilla:

"A XVIII de març an Joan de la Marchada manya LXXXIII arroves de ferro obrat... pera les rexes de la capella ." (20)

Las cuales, según un extraño asiento, debían tener algo especial, pues:

"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." (21)

De lo anotado parece deducirse que las rejas tenían huecos que el carpintero, no siendo ese su oficio y existiendo muchas en la Casa, tuvo que cerrar. El equívoco queda deshecho en un asiento notarial por el que se le abonan sesenta y seis sous a Valls:

"...per les finestres e porta de la capella per cloure aquells empostats" (22)

es decir, que sabemos que no sólo se adornaban con rejas las ventanas de la capilla, como pudimos ver al analizar el edificio de la Lonja en su conjunto, sino que las ventanas tenían, también, sus contraventanas de madera y en ellas fue donde Valls cerró determinados huecos.

En 1488 sigue sin embaldosarse el suelo de la capilla, lo cual pudo ser debido a problemas financieros surgidos entre el Consell de la Ciudad y Pere Çarruella, antiguo administrador de la obra de la Lonja. Çarruella había hecho traer de Mallorca unas losas destinadas a pavimentar la capilla, pero sin haberse colocado comenzó el pleito por rendición de cuentas como administrador de la Lonja; el Consell ordena que:

"...Sien admets en compte de data trenta lliures per lo preu de tretze pedres vermelles que aquell (Pere Çarruella) com a administrador de la fábrica de la lotgia havia fet venir de Mallorqua per obres del pahiment de la capella de la lotgia." (23).

Parece que al no colocarse aquellas losas no se pavimentó la capilla, ya que de haberse hecho se hubiera congnado como ocurrió en la estancia, al parecer terminada, situada sobre la capilla en la cual se habían colocado aquellas dos célebres columnas en la ventana, importadas de Italia. En dicha habitación se emplearon para el pavimento azulejos de Manises:

"A Jacme Martí de Manizes XVIII L. preu de dos milia taulells pintats de azdur ha portats per paymentar la cambra de la torre sobre la capella." (24)

En inspección visual que hemos realizado, nos ha parecido distinguir alguno de los primitivos azulejos, por supuesto muy mutilados, aunque todavía recuperables, dado que la estancia, aunque ha padecido como el resto del edificio, no lo ha sido con la crudeza que en otras partes.

En 1497 se adorna la capilla con un altar y pila de agua bendita de mármol de Carrara:

"A Matheu de Cucarello de Carrara de la costa de Pisa XXII ducats dits XXVIII L. II s. preu çoes per una llosa per al altar de la capella de la Lonja XV L. e XV s. de una piqua per a aygua beneyta V L. e VII s. tot de marbre." (25)

Del año 1500 es el primer dato que hemos podido manejar sobre la pavimentación de la capilla:

"A Joan Diez tallapedra de Altura CCCXV s. XII d. per C. pedres blanques per obs. del payment de la capella de la lonja nova" (26)

sin que podamos asegurar, por faltar los pagos a los enlosadores, si esta vez, por fin se adecentó el recinto. Hay que recordar que, pese a todo, seguían sin utilizarse las losas rojas de Mallorca compradas por Çarruella y por ello resulta extraño que se pague a Miquel Navarro:

"...pedrapiquer C. sous e son per les pedres blaves centellades les quals son paymentades en la capella de la lonja nova tachades por Mre. Pe. Compte." (27)

Parece ser que estas losas constituyeron el primer pavimento noble de la estancia; ahora tenemos el material y el pedrapiquer que las colocó, pero nos queda la duda de si el amanuense al copiar el albarán de pago llamó "pedres blaves" a las que en otra ocasión llama "pedres vermelles" y, en todo caso, qué se hizo con las losas de Altura o si en el suelo se colocaron rojas y blancas...

Otro dato, quizá poco relevante, nos da pie a pensar si de las paredes de la capilla colgaba algún tipo de cortinaje en razón de las poleas de cobre que se pagan a Miquel Trilles y Francisco Eximénez:

"A Miquel Trilles per VI poliges de coure per a la capella pesen VII lliures dos oz. a 1^o de II s. VI d."

"A Mre. Ff. Eximenes manya XXXV s. ço es per sis corrioles per a la capella a 1^o de III s. VI d. corriola XXVII s. e VIII s. per fer un pany e claus a la longa nova" (28);

estas poleas, con sus cuerdas respectivas, permitirían, quizá, levantar alguna colgadura, tapiz o cosa similar.

Dejando al margen las noticias que hacen referencia estricta a la construcción de la capilla y elementos complementarios, hay que mencionar las que nos permiten conocer aspectos de su equipamiento para la función a la que fue destinada y a este respecto hay que mencionar los ornamentos, objetos litúrgicos y obras de arte que en ella se albergaron.

Las primeras noticias sobre ornamentos y objetos litúrgicos son de 1515 cuando se pagan:

"A Berthomeu Valdellos argenter XXX lliures XVIII sols. e II dres. reals de Val. a el degudes per les causes següents des XXX L. XVII diners per preu de un calcer dargent daurat... e per una tovallola per al dit calcer per obs. de la capella de la lonja nova" (29)

y es de 1518 el primer inventario que conocemos de los objetos litúrgicos que se guardaban en su recinto; el inven-

(19) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV). Este asiento queda reflejado el 31 de marzo en los protocolos notariales de J. Eximeno abonándosele 500 sous: "per magisterio de pintar les claus evangelistes e tots altres coses de la capella".

Prot. J. Eximeno: 1486, 31 marzo 8-18 (AAV).

Sin embargo, en los libros de obras de Lonja Nueva hay una partida, a 11 de marzo, que dice así: "A Mre. Martí Girbés per provisiones del pintar de les claus e evangelistes per animarlos deu lliures". OLN: 1486, 11 marzo i3-2 (AAV) y no reflejada en Eximeno.

(20) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV).

Prot. J. Eximeno: 1486, 18 marzo 8-18 (AAV).

(21) OLN: 1486, 28 diciembre i3-2 (AAV).

(22) Prot. J. Eximeno: 1486, 13 mayo 8-18 AAV).

(23) MC: 1488, 14 julio A45 (AAV).

(24) OLN: 1494, 2 agosto i3-6 (AAV).

(25) MC: 1497, 15 noviembre A49 (AAV).

OLN: 1497, 18 noviembre i3-6 (AAV).

(26) Libros de Lonja Nueva (LN): 1500 19 diciembre e3-13 (AAV).

(27) OLN: 1501, 13 noviembre i3-10 (AAV).

(28) LN: 1500, 23 marzo y 27 junio e3-13 (AAV).

(29) LN: 1515, 31 mayo e3-26 (AAV).

tario fue presentado al Consell por Mossen Genís Rodrigues (30) y, hasta la fecha, y última consulta realizada, año 1700, no hemos hallado otro similar.

Respecto a otros trabajos de pintura en la capilla desde que fue pintada la bóveda no volvemos a hallar ningún dato hasta 1516 y día 4 de julio, en cuya fecha se abonan al pintor Joan Martí "sis diners per obs. en la capella de la longa" (31), cantidad pequeña que nos hace pensar no debió corresponder a trabajo de demasiada envergadura.

Es de suponer que en la capilla hubo, quizá alguna escultura o retablo sobre el altar, aunque nada nos autoriza, documentalmente a suponer que escultura o retablo estuvieran dedicados a la Purísima Concepción como se afirma en alguna obra de divulgación. Si sabemos que, en 1520, ordena el Consell:

"Que sia fet hun bell 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 ystories voldrien ses magnificencias que se pinten." (32)

Desconocemos al autor del retablo, los temas iconográficos que en él se desarrollaron y qué persona o personas del Consell aconsejaron la temática cumpliendo un precepto de todos los comitentes de obras de arte, según estamos acostumbrados a ver en cualquiera de los contratos de obras.

Este retablo se deterioró, quizá, en demasía, por lo que el Consell acuerda, en 1533:

"Que lo retaule de la capella de la lonja nova de la dita ciutat sia adobat com stiga molt guastat e que sia pintat al oli hun crucifixi de la dita capella lo qual sta blanch e que tot lo que costara sia pagat per lo magnífich administrador." (33)

Tampoco en este caso podemos vislumbrar la temática del retablo, lógicamente el mismo, y del que sólo se ordena su restauración. Por lo que hace al crucifijo, por la técnica empleada, el óleo, y el grado de deterioro que se dice tiene, pudiera ser una escultura, ya que es raro que en esos términos se refiera a un fresco, estropeado por humedades, cosa imposible al no recaer sobre la capilla, como es el caso de la bóveda de la Sala de las Columnas tejado alguno, o lienzo que podría estar sucio o perdido el color, pero nunca blanco; además no parece coherente que sobre un retablo se colocara otra pintura. Por todo ello pensamos que debió tratarse de una escultura a la que Cardona le proporcionó la carnación perdida.

Había, pues, en la capilla de la Lonja un altar, un retablo y un crucifijo que, por lógica, hay que situarlos en la pared opuesta a la puerta de acceso por la Sala de las Columnas, única entrada existente hasta entonces. Pero en 1549 el pedrapiquer Miquel Johan Porcar recibe:

"...XX lliures en part de paga del portal de pedra del consolat y mudar lo altar de la capella de aquell." (34)

A primera vista este dato sobre el "portal de pedra" puede inclinarnos a pensar que hace referencia a la puerta de acceso al Consulado desde el patio, pero en tal caso no encontramos justificada la necesidad de cambiar de lugar el altar de la capilla y el documento transcrito aparece claro: que ambos trabajos no están relacionados.

La solución al problema planteado nos viene dada por la propia Administración de la Lonja, cuando en 26 de junio de ese mismo año recibe Porcar sesenta y cinco libras, parte de paga:

"...ço es per lo assentar el portal de pedra que yo efet en la capella del Consolat de la

Llonja Nova e per arrancar lo altar de hon estava e tornarlo a assentar y derrocar la pariet mans calç arena e tot lo demes." (35)

Un año después:

"A Porcar decem libras en paga... dels treballs sostenguts y sostenidors en pagar el portal del Consolat ahon sta la Capella axi la part del Studi com del Consolat de la dita lonja nova de la dita Ciutat." (36)

Recibiendo el 10 de marzo de 1551 cuarenta y siete libras, siete sous y seis diners:

"... per los treballs del pagar el portal del Consolat ahon sta la Capella axi a la part del Studi com del dit Consolat de la Lonja Nova de la dita Ciutat per la pedra mans e pertrets banchs e altres coses" (37) con lo que, de momento parece quedó concluido el trabajo del pedrapiquer mencionado.

Esta actividad de Porcar supone la apertura de una puerta en el grueso muro —recuérdese que fue exterior en tiempos en los que el edificio de la Lonja terminaba ahí— que ahora separaba la capilla del pabellón del Consulado. Sobre ese grueso muro se asentaba al altar y retablo que, dadas las circunstancias de la nueva obra, hay que trasladar a otro lugar.

La nueva puerta debía dar acceso a una pequeña sala que, si suponemos no sufrió muchas transformaciones, responde al primitivo proyecto de sala baja del Consulado y que aparece en el conocido plano de la planta de la Lonja incluido en la obra de Laborde: "Voyage Pittoresque" y, posteriormente, "Itinéraire descriptif de l'Espagne" (con ediciones valencianas de Mariano de Cabrerizo, en 1816 y 1826). En dicho plano podemos observar la triple partición de dicha planta baja, así como la situación del altar, justamente debajo de la ventana —por cierto cegada por aquellas fechas— que daba al Mercado; resumiendo: la puerta y el altar estaban, a comienzos del siglo XIX en la situación que los dejó Porcar en el siglo XVI (38).

En 1552 paga el Consell:

"An Pere Cerdá manya XII L. XIII s. y VI d. per una rexa pera la sagrestia de la capella de la longa." (39)

(30) "Inventari de la capella de la longa. Primo un calzer ab sa patena de argent daurat ab des camases ab la capsa de cuyro ab cenyls de Val^a axi lo calcer com la capsa. Item un p(ar)ell de corporals ab sa tovallola e uns roquets de paper dins una capsa. Item un misal de empremta. Item una casulla de damas vert ab una creu de argent davant y detras obrat completament y camis y amit corda stola y maniple lo camis ab paramet daenvert. Hun parell de tovalls. Hu davant altar ab tovalls y frontal de vellut carmesí ab flocadurs de seda verda groga y blanca. Item un parell de canelobres de lauto les quales coses lo reverent Moss. Genís Rodrigues prevere capella de la dita longa."

MC: 1518, 2 marzo A57 (AAV).

(31) MC: 1516, 4 julio A57 (AAV).

(32) MC: 1520, 8 mayo A59 (AAV).

(33) MC: 1533, 20 mayo A65 (AAV).

LN: 1533, 11 abril e3-44 (AAV).

(34) Libros de Administración de Lonja Nueva (LA): 1549, 3 abril j3-20 (AAV).

LA: 1549, 18 junio j3-22 (AAV).

(35) LA: 1549, 26 junio j3-22 (AAV).

(36) LA: 1500, 22 diciembre j3-22 (AAV).

(37) LA: 1551, 10 marzo j3-23 (AAV).

(38) Los continuos "atentados" contra la integridad física de la Lonja han hecho desaparecer detalles importantes, por ejemplo el altar que venimos citando, las piezas de mármol de Carrara, las rejas de ventanas y puertas de todo el edificio, pinturas, retablo y hasta el propio pavimento de la capilla que, como el de la sala, no sabemos qué se hizo de él (una hipótesis que apuntamos es que puede estar debajo del pavimento actual a juzgar por el extraño arranque del basamento de todas las columnas). Nada digamos de los repetidos "acondicionamientos" del edificio con eliminación de elementos originales y que cumplieron una función; el añadido de casitas en el jardín, etc.

(39) LN: 1552, 2 junio e3-62 (AAV).

Este dato nos introduce en una nueva problemática, de momento irresoluble, porque, como tantos elementos de la capilla, también, ha desaparecido. Se trata de saber si la sacristía fue la primera estancia del Consulado, a la cual se accedía por la puerta hecha por Porcar, o dicha sacristía se encontraba, ocupando un reducido espacio, en la pared opuesta a donde situó Porcar retablo y altar, es decir debajo de la ventana recayente al patio; de ser cierta la hipótesis que apuntamos, la reja arrancaríamos junto a la gran puerta de ingreso desde la sala hasta la pared opuesta o pared del Consulado. Por otra parte, dado que la capilla no era pública y los objetos litúrgicos no eran demasiados, no parecía necesario un espacio mayor del que, por descontado no se disponía en el estricto recinto de la capilla.

Finalmente, hay que decir que hablando de su construcción hemos mencionado que, existiendo unas directrices generales dadas por Compte e Yvarra, interviene como organizador del conjunto, quizá, Joan de Córdoba y como realizadores del gran ventanal de la capilla a Rollandus de Alamanya y Laurencius Picart.

Las claves y evangelistas creemos son obra del artista alemán Joan de Kassel, activo en la Lonja durante tantos años.

Trabaja Kassel sus figuras con gran delicadeza, prefiriendo tipos de volúmenes redondeados en los rostros y pliegues armoniosos en las vestiduras. Las semejanzas estilísticas de estas figuras con la documentada "Anunciación" del arco de entrada al Museo Catedralicio, en la Capilla del Santo Cáliz de la Seo de Valencia, perfilan la interesante trayectoria artística de este escultor alemán que tanto trabajó entre nosotros; sin embargo, la catalogación de sus obras está aún por hacer.

* * *

Expuestos todos los datos que sobre la capilla hemos podido reunir, vamos a estudiar su programa iconográfico. Recordemos que ésta ocupa una superficie de, aproximadamente, 7 x 7 metros y hay en ella dos puertas y dos grandes ventanales. La cubierta es de crucería formando una estrella octogonal perfectísima, resultado de la división regular de todo el espacio en 64 cuadrados de lado 0.875 metros (40). En el centro hay una gran clave rodeada de otras ocho, en las intersecciones de los arcos, de menor tamaño (lámina 1).

Los dos arcos apuntados principales arrancan de sendas ménsulas bellamente decoradas; también tienen notables labores escultóricas los ventanales.

Desde la sala de las columnas podemos ver el gran frontis de la capilla, formado por un gran molduraje de arcos escarzanos; el último de ellos es conopial y remata en una cruz formada por hojas de cardo estilizadas; enmarcan la portada dos finas molduras laterales rematadas en glabets floreados. En el tímpano Dios Padre, sentado, en actitud de bendecir con su mano derecha, mientras que su izquierda se apoya en un globo terráqueo; pueden distinguirse restos de la decoración pictórica que en su tiempo tuvo; es figura realizada por el mismo escultor que llevó a cabo el resto de la decoración de la capilla, en su parte escultórica: Joan de Kassel.

Siguiendo el sentido de la dirección de las agujas del reloj, la primera ménsula de la izquierda (letra A de la lámina 1) es un toro; en el ángulo contiguo (B) el águila; le sigue un león (C) y, finalmente hallamos un ángel (D).

Las ocho claves menores, recorridas en el mismo orden, tienen los motivos siguientes:

1. Angel músico con caramillo.
2. Escudo de la ciudad de Valencia.
3. Angel músico con trompeta (claro o clarión).
4. Escudo de la ciudad.



Lámina 2
**Capilla de la Lonja de Valencia: Clave central:
 Virgen de la Misericordia.**
 (Foto del autor)

5. Angel músico con salterio.
6. Escudo de la ciudad.
7. Angel músico con viola de gamba.
8. Escudo de la ciudad.

La gran clave central, hermosísima, y hasta hoy no descrita, a lo tanto tampoco lo han sido ninguno de los motivos decorativos del recinto, representa la Virgen de la Misericordia o Virgen Protectora (lámina 2).

La Virgen abre su manto y cobija a nueve personas, cinco a la izquierda del espectador y cuatro a la derecha; lo más notable radica en que seis personas son los seis Jurats del Consell de la Ciudad, con sus magníficas vestiduras o gramallas, becas con escarapelas y los típicos sombreros masculinos de la época usados por la gente principal; también se encuentran los dos maceros del Consell con su maza y otra figura arrodillada que puede ser el Justicia, el Racional o el Síndico, formando una pequeña representación del Consell general u órgano supremo de gobierno de la ciudad. Estamos, pues, ante una representación singular y excepcional dentro de la plástica valenciana.

En su conjunto se trata de un programa iconográfico sencillo pero muy concreto: la Virgen de la Misericordia, como protectora de la ciudad, representada en sus hombros de gobierno, rodeada de ángeles músicos y escudos y guardada en las cuatro direcciones fundamentales por los cuatro Evangelistas.

Hay que distinguir algunos matices dentro del programa general, pues en él hay dos subprogramas que se funden en uno y que, con carácter unitario, se aplica a la capilla.

(40) Damos como provisional el módulo 0.875 m. para cada lado de cada uno de los 64 cuadros; sin embargo, si las medidas generales sufrieran alteración, aunque mínima, siempre se mantendrían los 64 cuadros y la composición de la bóveda estrellada no variaría por lo cual no creemos necesario alterar nuestro esquema.

El primer subprograma se encuentra en las ménsulas de arranque de los dos arcos principales, de ojivas o diagonales y refleja parte de la visión de San Juan, en su libro sagrado, con los cuatro Vivientes en los cuales se manifiesta, además, uno de los ritmos fundamentales de los ciclos de la naturaleza: el cuatro que, no por azar, creemos aparece en la organización del espacio de la bóveda; por otra parte los cuatro Vivientes se orientan hacia los cuatro puntos cardinales, aludiendo a la difusión de su mensaje por los cuatro extremos de la Tierra, tal y como aparecen en su primera representación plástica en el mausoleo de Gala Placidia, en Rávena.

Los cuatro Vivientes en los ángulos de los edificios sagrados era habitual que rodearan al símbolo central de Cristo; más tarde Cristo es sustituido por la Virgen y su Hijo y en nuestro ejemplo será la Virgen sola la que sustituirá a su Hijo, mostrándose bajo una advocación muy querida por las gentes de la Edad Media: la Virgen de la Misericordia o Virgen Protectora.

El segundo subprograma iconográfico se subdivide, a su vez, en dos: la Virgen de la Misericordia, ya citada, y los ángeles músicos.

Como hemos dicho, la Virgen de la Misericordia es una de las grandes devociones populares de la Edad Media y según César de Heisterbach, en sus "Dialogus miraculorum" el tipo iconográfico arranca de una aparición de la Virgen a un monje cisterciense. Sin embargo, parece que el motivo del manto protector es de procedencia anterior al siglo XIII (41) y se le encuentra en los ritos de boda y adopción de todas las civilizaciones. No obstante, es a partir del XIII cuando toma carta de naturaleza en el arte cristiano, distinguiéndose pronto dos variantes: la Virgen con manto y figuras orantes y la Virgen con manto, figuras orantes y Jesús Niño (42).

La Virgen aparece siempre con una estatura gigantesca, sujetando su manto abierto con ambas manos. Su gran tamaño expresa una jerarquía bien establecida en el mundo de los valores de la Antigüedad y de la Edad Media; el manto, en algunos casos, está sostenido por ángeles y cumple la doble función de amparar a los humanos y protegerles de todo mal, singularmente en determinadas épocas en las que la peste era el terrible azote de los pueblos de Europa.

Las personas recogidas en el manto pueden ser individuos pertenecientes a órdenes religiosas, sujetos civiles y, por último, personas aisladas. Este postrero aspecto iconográfico se desarrolla en el Renacimiento, individualizando sobre un solo sujeto la protección divina.

Tras un dilatado éxito, el tema de la Virgen Protectora decae a causa de los ataques de los reformadores protestantes, singularmente de los hugonotes. La Iglesia Católica olvida el tema y no vuelve a propiciarlo más, aunque haya ejemplos tardíos que insisten en él, como hace Zurbarán con su "Virgen de las Cuevas protegiendo a los cartujos".

Los ejemplos más antiguos de Virgen Protectora (siglo XIV) los encontramos en Italia con obras de Duccio y Lippo Memmi. En España hay que citar la "Virgen de la Misericordia", de la Catedral de Teruel, obra de Lorenzo Zaragoza, de principios del siglo XV o el "Retablo de Nuestra Señora de Gracia", en la iglesia de Les Escaldes (en realidad, por su actitud, es una Virgen Protectora) o la "Virgen de la Misericordia" del maestro de Santa María del Campo.

En Valencia no es tema muy desarrollado porque, si excluimos la obra de Lorenzo Zaragoza, tan vinculado a Valencia, ya citada, sólo hasta cierto punto pueden considerarse Virgenes Protectoras las denominadas "Virgen de la Merced", de Jacomart-Rexach, para la iglesia parroquial de Bañeres, y las versiones de la "Virgen de los Desampara-

dos", todas pinturas sobre tabla, como la anterior, y debidas, según Gudiol al "Maestro de Ollería" y "Maestro de los Perea", esta última en colección particular. Es también Virgen Protectora, aunque se la designe "Virgen de los Desamparados", la procedente de la colección Muntadas, hoy en el Museo de Arte de Cataluña.

La titulada "Nuestra Señora de Gracia y los grandes Maestros de Montesa" (Museo del Prado), atribuida al "Maestro de Ollería" (43), es, realmente, una Virgen Protectora en la que los protegidos son los Maestros de Montesa.

Por lo que respecta a escultura, no conocemos otra representación de este tema que la descubierta por nosotros en uno de los plafones del llamado "Salón de Cortes" del Palacio de la Generalidad Valenciana (44), como muestra, hasta ese momento única, de la devoción valenciana a la Virgen de la Misericordia, unida, en ocasiones, a la de San Sebastián, arrancando ambas, posiblemente, de la época de la conquista del territorio por Jaime I. Ahora, en la capilla de la Lonja nos encontramos con el segundo ejemplo de este tema iconográfico, perfectamente fechado (1486) e incluido dentro de un programa cósmico.

Ángeles músicos se encuentran en todo el arte medieval, por ceñirnos a este período, tanto en esculturas como en pinturas. Interpretan melodías divinas rodeando, fundamentalmente, aunque no siempre, a la Virgen. Los Pisano, los Della Robbia y en pintura Memling, entre otros artistas, nos han dejado soberbios ejemplos de ángeles músicos. La puerta de los Apóstoles de la Seo de Valencia, por citar un ejemplo próximo, es dato elocuente de dicha temática. Los ángeles de la capilla de la Lonja también interpretan música en honor de la Virgen y constituyen un medio del que el artista se sirve para asociar su obra a la plenitud de la vida cósmica, precisamente por el papel mediador de aquellos como herederos, según Martianus Capella, de cada una de las esferas celestes que la antigüedad atribuía a las musas.

Así, pues, Virgen y ángeles músicos se integran en un programa cósmico como es el de la representación de la bóveda celeste soportada por los cuatro pilares fundamentales que son los cuatro Evangelistas. En uno de los ejes (Norte-Sur) de esa bóveda celeste se halla la figura de Dios Padre y así la gran puerta de acceso a la espléndida joya de la arquitectura valenciana del XV, que es la capilla (45), es, a su vez, Puerta del Cielo con su Creador y Dueño sentado en su trono de Majestad.

Hay que destacar, por último, la singularidad del programa iconográfico que hemos desvelado y que convierte a la Lonja en algo no sólo compendio del pensamiento de una época, sino edificio singular, como venimos demostrando en nuestros trabajos.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

(41) REAU, L.: "Iconographie de l'Art Chrétien." II/II. Nouveau Testament, págs. 112-119, PUF., París, 1957.

(42) KIRSCHBAUM, E.: "Lexicon der Christlichen Ikonographie", IV. Cols. 128-133, Herder, Freiburg, 1972.

(43) Catálogo de la exposición: "El siglo XV valenciano", Valencia, 1973, pág. 37.

(44) ALDANA FERNANDEZ, S.: "Escultura renacentista en Valencia. El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1976, págs. 3-13.

(45) La otra puerta de la capilla será analizada en otro momento porque, independientemente de no encajar en el contexto general, creemos, con cierto fundamento, que la puerta hecha por Porcar fue mucho más sencilla, un simple arco de acceso para el que, curiosamente, no se hizo nunca puerta de madera, o al menos, no se consignó el gasto.

APENDICE DOCUMENTAL

27 abril
1484

Capitulaciones entre el Consell de la Ciudad de Valencia y los escultores Rollandus de Alemania y Laurentius Picart para la decoración escultórica de la ventana de la capilla de la Lonja, recayente al Mercado.

Protocolos del notario J. Eximeno. 1484, 27 abril 8-16 (AAV).

"In dei nomine... hanno a nativitate domini M CCCC LXXXIII die videlicet martis XXVII aprilis magnificus petrus çarruella civis civitatis Valentia los reverents magniffici racionalis et administrator fabrice logie dite civitatis ex una et magistrii Rollandus de Alamanya et Laurentius Picart in arte petre subtiles inventores in dicta civitate in presentiarum de gentes... feciunt tractarunt et firmarunt capitula concordata que sun tenoris següents.

En nom de IHS e de la gloriosissima Verge Maria vinga en memoria en esdevenidor a tots los que leghirlo volran com sobre la fabrica e obres de una finestra vers lo mercat de fullatges e altres obres per nosaltres es concordat lo ques segueix entre les dits parts.

Primo que los dits mestres Rolan e Lorens Picart hagen de obrar una copada de fulles la qual es ja ordenada en la dita obra e que

la hagen a ben buydar e acabar con les pedres que ja tenen acabades e cascun peça deja... mudada de fantasia e bona e subtil invencio.

Item los capitells de la dita finestra de fulles ben poblades e ben acabades e segons dit es dessus.

Item mes la xembrana de fulles de la dita finestra de bones fulles e voluntat de mre. pe. compte.

Item tots los asmortiments de la dita finestra çoes dels pilars de boces de fulles ereztes daygua.

Item que tots les dites coses hagen de esser benfets e ben acabades aconoxera del dit mre. pe. comte co es de obrar tots les dits fulles e que lo dit mestre comte los haja de donar les peces ascairades e obrades totes les mollures.

Item que lo dit magnific en pere çarruella promet donar e pagar als dits mres. Rolland d'Alemanya e an Lorent Picart per tota la dita obra de la dita finestra cent quaranta lliures pagades per ses terces.

Item los dits mres. Rollan e en Lorent Picart prometen cascu per si e per lo tot continuament obrar e treballar en la dita obra e no metres en alguna altra fahena... Testes huius rei sunt hon joannes olm scritor et nicholaus beamunt sartor et franciscus rodella operarius ville civis Val."

EN TORNO AL RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER

Al visitante del Museo de San Pío V le sorprende la perfección del retablo de Fray Bonifacio Ferrer, una de las obras maestras que alberga. Sánchez Cantón, del que tuve la suerte de ser alumna en la Facultad de Filosofía de Madrid, lo describe de la siguiente manera en el Catálogo publicado en 1939, con motivo de la Exposición de las Pinturas Recuperadas de los siglos XIV al XIX, que se celebró en el Museo del Prado al terminar la guerra civil: "ANÓNIMO ITALIANO, hacia 1400. RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER T. 2'46 x 1'99. Museo de Valencia. La tabla central representa 'el Calvario', rodeada la cruz por los siete Sacramentos; a la izquierda, 'La Conversión de Saulo', y a la derecha, 'El Bautismo de Cristo'; en los remates, 'El Juicio Final' entre 'Gabriel' y 'La Anunciada'. En el banco, además de los donadores y sus hijos: la 'Lapidación de San Esteban con Saulo guardando las vestiduras de los verdugos'; 'Cristo muerto sostenido por un ángel' en el sepulcro entre María y San Juan, 'La decapitación del Bautista' y Salomé presentando la cabeza a Herodes y Herodías. En las entrecalles y orlas hasta veinte santos. Procede de la Cartuja de Portacoeli, en donde profesó después de enviudar de Jaimeta Despont, el hermano de San Vicente, como él comprometario en Caspe. De donantes, en el banco, los esposos, sus siete hijas y sus dos hijos. Es atribución muy discutida. Tormo ha dado el nombre del gran florentino Gherardo di Jacopo Starnina, que trabajó en Toledo y en Valencia en los últimos años del XIV. También se ha pensado en Lorenzo Zaragoza, pero su obra documentada en Xérica no robustece la hipótesis. De mano española, o italiana, no es dudosa la procedencia de su arte" (1).

Por ser obra fundamental de nuestro Museo, ha sido estudiada en numerosas ocasiones por los grandes investigadores de nuestro arte: Post, Saralegui, Tormo, Mayer, Gudiol, Bertaux, Justi, y recientemente por Hériard Dubreuil y por Rodríguez Culebras (1 bis). Se conoce con certeza su procedencia y fecha, pero el misterio de su atribución sigue sin aclarar, y en este punto vamos a intentar una aproximación, aunque aludiremos someramente a los datos generales para rodear la obra de su entorno histórico, artístico, cultural, religioso, literario, iconográfico.

Procede del Monasterio cartujo de Portacoeli, fue encargado por Fray Bonifacio Ferrer, hermano del ilustre santo valenciano, eminente jurisconsulto y cronista prestigioso. Dos veces jurado municipal, asistió a las Cortes de Monzón, a su vuelta lo procesaron y encarcelaron, y al cabo de seis años declararon su inocencia. Compromisario de Caspe, votó a favor de don Fernando de Antequera. Desengañado del mundo, tras haber perdido a su mujer y sus siete hijas, ingresó en la Cartuja de Portacoeli en 1396, siendo nombrado prior en 1400. En 1403 es designado General de la Orden y Nuncio en la Corte de Carlos VI por su gran amigo Benedicto XIII, anteriormente Pedro de Luna. Tarín y Juaneda proporciona estos datos, añadiendo que Fray Bonifacio Ferrer tomó hábito el día de San Benito y profesó el día de San Juan Bautista de 1396 (2). El retablo fue encargado para la capilla privada de Fray Bonifacio, cuyo altar se consagró el 24 de febrero de 1397.

En la predella aparece Fray Bonifacio retratado como donante, con hábito de cartujo, acompañado de sus dos hijos varones. Uno de ellos muere el dos de junio de 1398,

por tanto la fecha del retablo se concreta entre 1396-1398. Hériard Dubreuil admite esta precisión cronológica (3). Post lo fecha, por su estilo, a principios del XV (4), Saralegui lo concreta entre 1396-1400 (5).

Una vez aclarada su procedencia y fecha, datos en los que todos los investigadores coinciden, pasamos al punto más conflictivo del retablo: el de su atribución. Se han sugerido varios nombres a lo largo de los años: Spinello Spinelli, Fra Angélico (nombre que llevaba su salita en el Museo del Carmen), Starnina, Lorenzo Zaragoza (6), Juan Esteve, Esteve Rovira de Chipre, entre otros. A nuestro entender, la cuestión central para dilucidar su atribución es el estudio de su estilo. Hériard Dubreuil le reconoce un marcado carácter toscano, florentino, con aspectos sieneses, con un ligero toque de gótico internacional; que aparece en Florencia hacia 1400. Post lo señala como el ejemplo más famoso de la influencia italiana anterior a la aparición del estilo internacional. Tormo califica al autor como pintor "acaso el mejor de la Península en aquella fecha" (7). Saralegui opina que lo "italico es... la médula o raigambre, mientras que lo valenciano es eventual, superfluo, añadido", aventurando la posibilidad de la autoría de "Jerardus Jacobi, pictor civis florentiae" de los documentos latinos revelados por Sanchis Sivera, o, como aparece en los documentos en valenciano aportados por Tramoyeres, "Mestre Girardo florenti", cuya actividad en Valencia está comprobada desde 1395 a 1401, coincidiendo con la probable fecha del retablo.

Saralegui descubre una "dulcedumbre sienesa recubierta con algo de aspereza, entreverada de reflejos florentinos y autóctonos, logrando adicional nitidez y fuerza expresiva y un riquísimo colorido". Camón Aznar subraya "matices de refinado italianismo y los caracteres más exquisitos de la pintura italiana" (8); Bertaux, que llama el "Fray Angélico de Valencia", le asigna una nobleza de dibujo y finura de modelado, dignos de un maestro italiano, con un vigor nervioso que no tiene equivalente en el arte toscano del Trecento y que puede significar un "carácter de raza" (9). Saralegui se inclina a apoyar la clasificación de Tormo, "pintura italiana españolizada" (10), añadiendo que ningún pintor valenciano de la época pintaría las aureolas circulares de los profetas del A. T.,

(1) SANCHEZ CANTON, F. J.: "De Barnaba da Modena a Francisco de Goya", Madrid, Museo del Prado, 1939, págs. 4-5.

(1-bis) RODRIGUEZ CULEBRAS, R.: "El rostro de Cristo en el arte español", Madrid, Ed. Urbión, 1978, pág. 62, y Archivo de Arte Valenciano, 1978, págs. 12-17.

(2) TARIN Y JUANEDA: *La Cartuja de Portacoeli*, Valencia, M. Alufre, 1887, pág. 180.

(3) HÉRIARD DUBREUIL, M.: "Aspetti fiorentini della Pittura Valenzana intorno al 1400", I, *Antichità Viva*, Firenze, 1977, núm. 6.

(4) POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, III, Cambridge (Mass), 1930, cap. XXXI.

(5) SARALEGUI, L.: *El Museo Provincial de San Carlos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954, pág. 29.

(6) TRAMOYERES: Archivo de Arte Valenciano, 1919, pág. 79.

(7) TORMO, E.: "Los orígenes de la Gran Pintura en Cataluña y Valencia", *Almanaque Las Provincias*, 1912, pág. 242.

(8) CAMÓN AZNAR: *La Pasión de Cristo*, B. A. C., Madrid.

(9) BERTAUX: "La Peinture et la sculpture espagnoles au XIV^e et au XV^e siècles jusqu'au le temps du Rois Catholiques", en *Histoire de l'Art* dirigida por André Michel, t. III, 2.^a parte, página 748, París, Armand Colin, 1908.

(10) TORMO: *op. cit.*, pág. 242.

ni daría la estructuración de conjunto. Post detecta un tono español, de autor extranjero penetrado de la atmósfera local, como lo fuera Marzal de Sas, autor del retablo del Centenar de la Ploma, de la misma época, anteriormente estudiado por nosotros (11).

En la época en que se pinta este retablo es notoria la vinculación de Valencia con Italia en todos los órdenes: políticos, económicos, culturales, artísticos. Responden a la política mediterránea de la Corona de Aragón que culminará con la conquista de Nápoles en 1443, por Alfonso V el Magnánimo. Durante la segunda mitad del siglo xiv Valencia envió numerosos eclesiásticos a Aviñón, respondiendo al deseo de mantener la influencia aragonesa en la Curia trasplantada. Esos vínculos fueron fortalecidos en 1394, cuando Pedro de Luna fue nombrado Papa como Benedicto XIII. En 1398, Valencia envió un ejército para protegerle. Ya hemos visto la íntima amistad de Bonifacio Ferrer con Benedicto XIII y su amplia relación con los círculos de Aviñón (12).

Otra razón muy importante para nuestra vinculación con el arte italiano es la presencia en Valencia de Gherardo de Jacopo, pintor florentino llamado Starnina por Vasari, el cual realizó numerosas obras para Aviñón, por lo que no sería extraño que Fray Bonifacio le encargase el retablo para la Cartuja de Portacoeli. Está documentado su trabajo en Valencia desde 1395 hasta 1400, año en el que participa en una decoración realizada para recibir al rey Martín el Humano en la ciudad.

Post señala una fuerte semejanza entre el estilo valenciano de fines del xiv y principios del xv, con el arte florentino de finales del xiii, en el cual la influencia sienesa es muy importante, aunque reconoce que la principal fuente de inspiración valenciana era Siena.

Una vez realizada esta introducción pasemos al análisis del retablo en el que podemos distinguir los siguientes elementos:

Características sienesas

Post destaca las características sienesas que a continuación enumeramos:

1. Composición de la Crucifixión con el Centurión en primer plano similar a la que Simone Martini pintó en Aviñón.
2. La Anunciación distribuida entre los dos remates, a la manera sienesa en forma y líneas.
3. Semejanza de la composición de algunos Sacramentos, como el Bautismo, la Eucaristía y la Extremaunción, con los del discípulo de Simone Martini en la Iglesia de la Inconornata de Nápoles.
4. El deleite sienés en la hermosura reflejado en los retratos de la mujer de Bonifacio Ferrer, Jaumeta Despont y de sus hijas, coronadas de rosas en la predella, todas ellas fallecidas como consecuencia de la epidemia de peste del año 1394.
5. Convencionalismo sienés de las rocas.
6. Semejanzas con figuras sienesas: las del Santo arrodillado del Juicio Final, los personajes sagrados de las entrecalles y los ángeles de caras alargadas rodeadas de rizos del Bautismo de Cristo.
7. Culto de la línea sienesa que fluye cuidadosa y artísticamente.

Carácter toscano-florentino

Hériard Dubreuil coincide con la opinión de Post sobre el carácter toscano del retablo, dando preeminencia a lo florentino con aspectos sieneses, en lugar de Post, que re-

salta lo sienés, destacando analogías estilísticas e iconográficas abundantes:

1. Cristo Redentor del Juicio Final, representa una fórmula raramente frecuente en Toscana, excepto en Duccio y después en Simone Martini.

2. La Anunciación, con la Virgen sentada en el suelo y el Arcángel con una rodilla en tierra y la filacteria hacia abajo, se encuentra en un panel del mismo tema del sienés Bartolomé Bulgarini (coll. Johnson, Museo de Filadelfia) y en el del Museo del Petit Palais de Aviñón, atribuido al taller de Jacopo di Cione.

3. La iconografía de la Anunciación como Virgen de la Humildad, aparece por primera vez en Simone Martini y después en Pietro Lorenzetti, pasando a Florencia a la escuela de los Daddi, seguida de los Cioni.



«Lapidación de San Esteban», del retablo de Fray Bonifacio Ferrer (Museo de Valencia)

4. La Lapidación de San Esteban se inspira en la de B. Daddi, de la Pinacoteca Vaticana. "Los personajes y las altas colinas están dispuestas con la técnica del "acavallamento" y del contraste de colores. La recortadura que de esto resulta tiene un efecto muy decorativo y subraya los puntos esenciales de la narración tal como la mano de Saulo. La postura del verdugo de la izquierda es la síntesis de su homólogo vaticano."

5. El "Christus Patiens", en el centro de la predella, con la Virgen y San Juan sedentes, característica excepcional, aparecida por primera vez en un Varón de Dolor pintado por Duccio di Simone, discípulo de B. Daddi. La fórmula precoz de Varón de Dolor central, completada por bustos de santos, es usada por Simone Martini en 1320 en el políptico de Pisa y después repetida en Florencia por el sienés B. Bulgarini en el olíptico en el Museo de la Opera de Santa Croce.

(11) RODRIGO ZARZOSA, C.: "Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del Retablo del Centenar de la Ploma en Londres", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1984, págs. 24-28.

(12) TARIN Y JUANEDA: *op. cit.*, pág. 180.

Elementos de estilo internacional

Señala Hériard Dubreuil en el verdugo de la Lapidación de San Esteban, de la predella, una postura al lanzar la piedra, que pudiera ser considerada como interpretación "internacional" y antecedente del gesticulamiento caricaturesco de dicho estilo, que a comienzos del siglo xv va apareciendo en Florencia.



«Penitencia»

Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (Museo de Valencia)

Otro factor internacional, hecho notar por Post, son las escenas de "genre": el león que aparece en la escena del Bautismo, simbolizando el desierto. Otras escenas de género aparecen en los pequeños recuadros de los Sacramentos, representando detalles de la vida coetánea, la cota de malla del primer compañero a caballo de San Pablo y el negroide en el cortejo.

El Christos Patiens de la predella enlaza con el aspecto "nocturno" del estilo internacional, descubierto por Panofsky (13) y subrayado por nosotros en el retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma (14).

Sin embargo, donde más se acusa el estilo internacional es, en nuestra opinión, en las escenas narrativas de la predella: la del retrato del donante y de sus dos hijos varones arrodillados, en un paisaje con plataformas rocosas y barrancos con la Cartuja, al fondo, con el típico color rosado de los edificios "internacionales"; tiene, a nuestro juicio, fuertes analogías estilísticas con las escenas narrativas del representante del gótico internacional sienés, Lorenzo da Mónaco, en La Coronación, pintada para Santa María degli Angeli (Florencia) en 1413. Post subraya la menor penetración del naturalismo del gótico internacional en Valencia, debido quizá a esta mayor presencia italiana en la escuela valenciana de pintura, que perdurará hasta fines del siglo xviii.

Elementos autóctonos

Post señala en el retablo de Fray Bonifacio los siguientes elementos locales:

1. Fluidez de líneas y de ropajes góticos, equiparándolos con el "estilo Guimerá", paralelo catalán más próximo a la Escuela Valenciana, y con Lorenzo Zaragoza.

2. El tono idealizado y etéreo del arte italiano no se reduce, como en Aragón y Cataluña, a términos locales.

3. Brocados y fondos dorados valencianos, más sencillos que en el resto de la Península.

4. Exaltación religiosa, manifestación del fervor piadoso nacional, en el Bautismo; así, San Juan, de rodillas, con postura de devoción, en contraste con Italia; Aparición de Dios Padre, que emerge de las nubes con un gesto tierno y convincente.

5. Tendencia a forzar las composiciones hasta conseguir un diseño formal. Analiza Post la composición de Juicio Final, con los muertos emergiendo de las tumbas en equilibrio perfecto; o, en la Conversión de San Pablo, secuencias de rocas y figuras humanas que cruzan la tabla y San Pablo cayendo del caballo, en equilibrada postura de brazos y piernas.

6. Naturalismo español, reflejado en la posición realista del niño del Bautismo, la figura del Centurión con carácter de retrato, las cartelas de los Sacramentos con escenas de la época. El retrato de Fray Bonifacio en el colofón de la Biblia Valenciana traducida por él e impresa por Palmart y Fernández de Córdoba (1477-78) tiene similitud con su retrato como donante en la predella del retablo, a juicio de Saralegui (15).



«Extremaunción»

Retablo de Fray Bonifacio Ferrer (Museo de Valencia)

(13) PANOFSKY, E.: *Early Netherlandish Painting*, 1953, p. 71.

(14) RODRIGO, C.: *op. cit.*, pág. 26.

(15) SARALEGUI: *op. cit.*, pág. 51.

Crucifixión: Destaca Hériard Dubreuil la posición de la Virgen y del Centurión, inusual en Valencia, así como Post hace notar la cualidad sienesa de dicha composición, enraizándola con Simone Martini. Saralegui señala lo poco frecuente de la posición de la Virgen desmayada, rodeada de las Marías, a un lado, y los soldados al otro, indicando como antecedente la pintura mural trecentista de la Iglesia de la Sangre de Liria. En la Llagla del costado de la que parten hilillos de sangre a los cuadritos de los Sacramentos, que rodean la Crucifixión, Bertaux vio el ejemplo más antiguo de un motivo iconográfico que décadas después desarrollará Van der Weyden, al volver de Italia, para el obispo de Tournai (1437-1460) en la tabla del Museo Real de Amberes y en otra del Prado (16). Los cuadritos cuadrilobulados de los Sacramentos aparecerán más tarde en la "Coronación" del miniaturista sienés Lorenzo Mónaco para el convento de Santa María degli Angeli-Florenzia, 1422. La técnica del retablo valenciano es la misma, minuciosa, gusto por los colores fuertes, contrastándolos entre sí: rojo y blanco, verde y rosa, amarillo y azul, lo que nos revela la mano de un miniaturista, experto en conocer y analizar los complementarios.

Bautismo: Post recuerda los frescos del discípulo de Simone Martini en la Incononata de Nápoles. Puntualiza Saralegui que el Bautismo no es por inmersión, práctica depuesta en 1391 por el prelado valenciano don Iñigo de Valterra, aunque perdura en el arte de la Corona de Aragón, pues aún la vemos en la letra capital del "Crestiá" de Eximenis (17) bello códice de la Biblioteca Escorialense.

Anunciación: Dividida entre los remates laterales, a la manera sienesa según Post; el arcángel genuflexo con la filacteria hacia la izquierda, y la Virgen sentada sobre cojín, sin libro de rezos y con las manos cruzadas, orando, en el exterior, detalle tomado de los Apócrifos en opinión de Saralegui. La mata de azucenas, que surge del pequeño estanque, y circunda a la Virgen, recuerda las orlas miniatadas de la época, dato que nos confirma las sospechas de hallarnos ante un miniaturista. Aparece un Niño Jesús volante, bajando por un rayo luminoso con la Cruz al hombro, con ejemplo similar en la Verónica del Museo atribuida tradicionalmente a Pedro Nicolau y actualmente atribuida por Hériard Dubreuil a Gonzalo Peris, su discípulo (18).

Juicio Final: El Supremo Juez que bendice preside la Resurrección con el manto blanco de la Transfiguración. Al sonido de las trompetas de los siete ángeles salen los resucitados de las tumbas y del mar, con fórmula raramente frecuente en la Toscana del Trecento. Se admira Saralegui de la perfección y variedad de los desnudos con numerosos contrapostos y escorzos. A los lados, la Virgen y un Santo, arrodillados, el que Saralegui se inclina a identificar con San Juan Evangelista, como aparecerán en Villahermosa, y en la obra de Montoliu en San Mateo, y que, más tarde, se presentarán igualmente sentados en el Maestro de Borbotó, en el de Cabanyes y en Yáñez y Llanos; más arrodillados, en el Maestro de Artés del mismo Museo. En ambas posturas aparecen en el teatro religioso medieval los "Misteris" (19).

Los Sermones sobre el "Juhí General" de San Vicente Ferrer nos reflejan el clima devoto y espiritual de la época (20).

Bautismo de Cristo: Ya hemos notado anteriormente la postura reverente de San Juan genuflexo, actitud reflejada en textos antiguos como en Sor Isabel de Villena (21). El Padre Eterno bendice desde lo alto, rodeado de ángeles, con una composición muy superior a lo usual por estas tierras, diferenciando los ángeles de los querubines y serafines por el color y el número de alas. Hemos encontrado antecedente en la Anunciación de los Uffizzi del sienés

Simone Martini. Los ángeles, junto al río, con las manos tapadas, en señal reverente de culto oriental, es fórmula frecuente en la época.

Conversión de Saulo: Al Padre Eterno que preside la escena lo asocia Dubreuil con el de la Anunciación del tríptico de San Pancracio degli Uffizzi (1338). El del Bautismo lo cree dentro del lenguaje de los Daddi y G. del Biondo (1377). La paloma frontal, del Espíritu Santo, representada en vuelo horizontal, más difícil de pintar que en el vuelo vertical de caída libre, pudiera ser invención simonesca o lorenzetiana. El paisaje de estas dos tablas está formado por grandes rocas sienesas que sitúan la escuela de Saulo, o el descenso del Espíritu Santo, con calculada convergencia, produciendo un efecto de profundidad, hecho notar por Hériard Dubreuil. En cuanto a la composición, continúa apareciendo la coherencia de un origen italiano sintiéndose los personajes en una disposición "acavallata". El colorido presenta "contrastes desagradablemente violentos de tonos ásperos, característicos de la pintura de Florenzia", a juicio de Post.

Conclusiones: Por lo expuesto se deduce que el autor del retablo era italiano de origen. Según la teoría de Post, de clara ascendencia sienesa que bien pudiera ser Starnina, documentado en Valencia entre 1395-1401, que, aunque florentino, tenía fuertes influencias sienesas, como todo el arte de fines del Trecento. Lo más significativo que dice Vasari de Starnina es su amor por las escenas de "genre", detalle que hemos apreciado en el tríptico estudiado. Otra posibilidad barajada por Post es la de Simone Martini, cuya actividad en Aviñón fue frecuente y, conocidos los lazos del donante con aquella ciudad, no sería extraño su contrato. Se apoya esta teoría en la similitud compositiva e iconográfica de numerosas escenas: Crucifixión, Sacramentos, Anunciación, Christus Patiens, Juicio Final y mandorla de ángeles. Hériard Dubreuil, con quien he tenido el gusto de cambiar impresiones en su reciente visita a Valencia en diciembre de 1985, se inclina a pensar que es un pintor español el autor del retablo, aunque profundamente influido por la escuela toscana florentina con abundantes elementos sieneses. Pudiera ser algún pintor formado en el entorno de Daddi o de G. del Biondo. El estilo internacional del retablo pudiera ser por la influencia del medio pictórico valenciano en el que estaba plenamente desarrollado por aquellas fechas.

Por nuestra parte, coincidimos con Post en señalar el origen sienés del pintor y nos atreveríamos a indicar como posible autor a Lorenzo Mónaco, coincidiendo con Mayer en esta apreciación (22), autor de la Coronación de los Uffizzi (1413). Argumentos a favor son los medallones cuadrilobulados, la similitud entre escenas narrativas y las arquitecturas de la predella; coincidencia de paisajes, arquitecturas y personajes y gusto por colores fuertes, contrastándolos entre sí, con la técnica de la miniatura. Lorenzo Mónaco fue miniaturista en el Convento de Santa María degli Angeli de Florenzia. Mundo soñador, místico y fantástico el de Lorenzo Mónaco, que se atreve a interpretar a medias el gótico internacional junto con el círculo menor de artistas que trabajaban alrededor del Maestro del Bambino Vispo, cuyo misterio, según me comunica Hériard, ha sido desvelado recientemente a favor de Starnina.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

(16) BERTAUX: "Histoire de l'Art", dirigida por A. Michel, t. III, pág. 769.

(17) Cfr. SARALEGUI: *op. cit.*, pág. 36.

(18) HÉRIARD DUBREUIL, M.: "Descouvertes: Le gothique à Valence", L'Oeil, mars, 1975, pág. 81.

(19) SARALEGUI: *op. cit.*, pág. 43.

(20) CHABAS, R.: *Rev. Archivos*, t. II, 1913, pág. 101.

(21) SOR ISABEL DE VILLENA: *Vita Christi*, cap. CVII.

(22) MAYER, A.: *La pintura española*, Barcelona, 1926.

PLEITO SOBRE UN RETABLO DEL PINTOR JUAN REIXAC

Apenas verificada la entrada solemne del Rey Conquistador en la ciudad de Valencia, el arzobispo de Tarragona, según consta en la "Ordinatio Ecclesie Valentine", mandó levantar en su Iglesia Mayor, hasta entonces mezquita de los moros, tres altares, a saber: el altar de la Bienaventurada Virgen María, el altar de San Pedro y el de Todos los Santos. Luego erigió diez iglesias parroquiales en los edificios de la ciudad que antes fueron mezquitas, y otras tres fuera del casco de la población.

La capilla de San Pedro de la nueva catedral tuvo atribuciones de parroquia, por lo cual es lógico que desde un principio fuera una de las mejor ataviadas y cuidadas del templo.

Situada, según el marqués de Cruilles, en el primer lugar de la derecha a partir del presbiterio, más tarde, cuando a fines del siglo xv se añadió al templo su último tramo bajo la dirección del maestro Pere Comte, se quiso dar a la capilla de San Pedro un emplazamiento más digno y cercano al pueblo, y para ello su advocación y titularidad fueron trasladadas al primer puesto del mismo lado, entrando por la puerta principal.

Allí recibió como ornamento un retablo de madera dorada, recubierto, al decir de Ponz, de enfadosas hojarascas, que invadían también los planos de la capilla, en contraste por la falta de gusto con una estupenda imagen del Salvador debida a Juan de Juanes, que cerraba el sagrario y era una de sus obras más acabadas.

Tenía esta capilla cúpula y linterna, y lo mismo que el resto, la primera estaba pintada al fresco por D. Antonio Palomino y por el canónigo de Xàtiva D. Vicente de Vitoria.

No pensaron quienes trabajaron en ella con tanto mimo que iba a ser esta capilla una de tantas víctimas del Arte inmoladas estúpidamente por las hordas vandálicas en 1936.

De antes, empero, del traslado de la capilla de San Pedro a este lugar, de cuando encabezaba la serie de su nave, hemos hallado una anécdota seguramente desconocida.

El caso fue como sigue.

El reverendo y magnífico D. Antonio Bou, canónigo y vicario de la Capilla de San Pedro, había ordenado en su testamento que de su herencia se tomara lo necesario para construir un retablo en aquella capilla.

Los albaceas encargados de ejecutar dicha última voluntad, que eran el venerable Francisco Robiols, sochantre, y mossén Juan de Riudavets, beneficiado de la misma Catedral, al buscar para obra tan comprometida como era una de las capillas más importantes del primer templo, a un artista que descollara entre todos los de Valencia, pusieron los ojos en el maestro Juan Reixac.

El maestro Juan Reixac fue el miembro más famoso de una familia de artistas. Su padre, Lorenzo, ejerció el arte escultórico en Barcelona; su hijo Jerónimo y tal vez otro hijo, Pedro, fueron pintores. Formado según los cánones del gótico internacional, entonces ya próximo a su ocaso, trabajó el maestro Juan durante muchos años en colaboración con Jaime Baçó (Jacomart), pintor áulico por muchos años del Rey Magnánimo. A la muerte de su compañero,

acaecida en 1461, Juan Reixac trabajó llevando a feliz acabamiento muchas obras, retablos especialmente, que aquél dejó sin terminar.

Del buen arte de Reixac hablan muy alto, no sólo las tablas que de él nos han llegado, sino también el número de discípulos que continuaron su escuela hasta fines de aquel siglo xv.

Los albaceas del reverendo señor Bou pusieron en contacto con el pintor, haciendo con él un contrato de retablo que firmaron ante el notario Juan Esteve.

Pero por sorpresa, tratándose de maestro tan consumado, después de terminada y entregada su obra, los señores de la catedral manifestaron no haber quedado satisfechos de ella, en la cual encontraban muchas deficiencias, y después de largas discusiones entre ellos y el artista, uno y otros acordaron nombrar un árbitro de prestigio e imparcial, que mediante su dictamen razonado pusiera fin a la cuestión.

Por ambas partes fue elegido para dicho cometido el venerable Antonio Canyçar, rector de la parroquia de Benignánim, y una vez que éste hubo aceptado la invitación, el notario público D. Bartolomé de Carries extendió el documento siguiente:

"Día catorce de abril del año de la Natividad del Señor mil cuatrocientos setenta y uno.

Los venerables y discretos Francisco Robiols, presbítero sochantre de la catedral de Valencia, y Juan de Riudavets, presbítero beneficiado en la misma catedral, como albaceas y ejecutores del último testamento del reverendo y magnífico Antonio Bou, difunto, profesor de Sagradas Letras, canónigo y Vicario de la Capilla de San Pedro, por una parte; y el maestro Juan Reixac, pintor, ciudadano de la Ciudad de Valencia, por otra; en virtud del juramento hecho por ellos a Dios y a sus cuatro Santos Evangelios tocados corporalmente con sus manos, prometieron y juraron hacer lo que fuera fallado bajo juramento por el venerable y discreto Antonio Canyçar, presbítero, rector del lugar de Benignánim, sobre las diferencias que existen entre las mismas partes acerca del retablo de la dicha capilla de San Pedro pintado por el antedicho maestro Juan de Reixac por el precio convenido con los dichos albaceas, y sobre los incidentes derivados y originados por la dicha causa y diferencias.

Pretenden dichos albaceas que, por algunos defectos que afirman haber en el retablo y que no fue pintado con aquella perfección que prometió y a la cual estaba obligado a pintar y acabar, según el texto y tenor de los capítulos acordados en poder del magnífico Juan Esteve, notario público, el día 26 del mes de abril de 1469, el mismo maestro está obligado y debe retirar el dicho retablo, y debe restituir y restar del precio del mismo lo que hasta ahora recibió de aquel legado junto con todos los daños, gastos, dispendios e intereses.

En cambio, el nombrado Juan de Reixac asegura firmemente lo contrario; a saber, que el dicho retablo está pintado bien y con toda integridad y perfección, y puesto en su lugar según el texto y tenor de dichos capítulos, y afirma que por lo tanto no viene obligado a retirar el dicho retablo ni rehacer los gastos y daños reclamados por dichos albaceas.

Aún más, afirma que los albaceas están obligados a satisfacer y pagar lo que resta del precio del retablo.

Y así obedecerán y se acomodarán a la declaración y sentencia del Señor Antonio Canyçar bajo pena de perjurio y de quinientos florines a pagar por la parte desobediente a la obediente.

El cual Sr. Canyçar aceptó el encargo de dicho juicio, ofreciéndose a emitirlo en virtud de juramento.

Fueron testigos Luis Ferrer, notario, y Jaime Bisbal, presbítero beneficiado de la Sede de Valencia."

Unas semanas después el árbitro daba ya su dictamen, que el mismo señor Carries consignó fielmente:

"Día sábado 4 de mayo de 1471.

Lo dit honorable mossén Anthoni Canyçar, arbitre qui dessús, essent e atrobant-se personalment dins la sacrestia de la Capella del dit mossén Sant Pere dins dita Seu de València construhida, e presents los dits honorables mossén Francesch Robiols e mossén Johan de Riudaura, prevere, en los dits noms de una part, e lo dit mestre Johan de Rexach de la part altra, enanta a promulgar e pronunciar la sentència e arbitre del tenor següent:

On yo, Anthoni Canyçar, prevere, Rector del loch de Beniganim, Jutge entre les parts dessus scrites, elet e assumpt per aquelles, vist primerament lo poder a mi per les dites parts atribuhit ab acte rebut per lo discret en Berthomeu de Carries, notari, a vint-e-huyt dies del mes de abril proppassat: Vista en après la differentia ques mena de paraula entre los honorables marmessors del reverent mossén Anthoni Bou, Vicari de la Capella de Sant Pere de la Seu de València, de una part, e lo honorable mestre Johan de Rexach, pintor, de la part altra sobre lo retaule de la dita capella pintat per lo dit mestre Johan de Rexach, pretenent los dits marmessors que en lo dit retaule hi hauria molts deffectes e no seria stat acabat ab aquella perfectió e acabament ab los quals lo dit mestre era tengut e prometé juxta forma dels capitols entre les dites parts fets e fermats; vists les capitols concordats entre les dites parts e rebuts per lo discret en Johan Esteve, notari, a vint-e-hu de abril de 1469; vist lo dit retaule; vistes e hoydes les rahons per cascuna de les dites parts fetes e allegades, e aquelles dites parts hoydes de paraula en tot e quant han volgut dir e al·legar davant mi: vist finalment, quant han volgut dir e al·legar davant mi: vist finalment, tot ço e quant fehia a veure e regonèixer pera examinació e liquidació de la dita causa: Nostre Senyor Déu havent davant los ulls de la mia pensa e los sants quatre evangelis davant mi posats e molt reverentment esguardats per ço que de la faç de aquell lo meu juhí procedeixqua deliurar declarant, sentenciant e judicant per justicia segons Déu e ma bona sciència, dicta e ordena juxta lo poder a mi atribuhit e donat, en lo sanctissim nom de Jhesús, a promulgar sentència entre les dites parts en la forma següent:

Primo: venint primerament a la imatge principal de mossén sent Pere, a considerat que en aquella dita ymatge hi ha alguns defectes, los quals se poden reparar: per ço pronuncia sentència e declare que lo dit mestre Johan de Rexach sia tengut de reparar la dita ymatge, axí en la testa com en la longaria del vestit a coneguda e contestació de mi, dit jutge: e en reparar la dita ymatge en la manera dita condempne lo dit mestre Johan de Rexach.

En après, venint successivament al banch del dit retaule, e attenant que en lo dit banch hi ha alguns deffectes, los quals se poden be reparar e adobar, por ço condempne lo dit mestre Johan de Rexach en reparar lo dit banch en la forma següent, ço es en endolcir les testes de nostre Senyor de la resurrecció e reglaçar alguns vestits ab color de oli de aquella color conforme a la color que es a coneguda de mí, dit Jutge.

Preterea, venint a que's al·lega per part dels dits marmessors pretenent que lo dit mestre Johan de Rexach seria tengut per los defalliments del dit retaule dexar de cobrar aquell e deure restituir lo que ha reebut ensemps ab tots los dans, dampnatges e despeses: Attenant e considerant que lo dit retaule es stat ja reebut per los dits marmessors, e més en lo loch degut, e ans que fos posat era per ells ben vist, e el podien ben veure e regonèixer e contradir que no's pagàs, e al·legar ço que ara per part de aquells se allega, e axí puix ja es stat rebut, e per mi es stat declarat la reparació que en aquell se deu fer: per tant pronuncie e declare lo dit retaule esser stat reebut, e lo dit mestre Johan de Rexach no esser tengut ni obligat a cobrar lo dit retaule.

Ans impose callament perdurable als dits marmessors en e sobre la recuperació que pretenen deu fer lo dit mestre Johan, condempnant als marmessors en pagar e fer compliment de les cent lliures, preu del retaule.

E més avant, considerant la gran pèrdua que lo dit mestre Johan feu en lo retaule per la gran despesa de or que es en aquell, e per moltes altres despeses que ha fetes, per tant pronuncie, sentencie e declare que los marmessors sien tenguts de refer e pagar per la dita pèrdua, quinze lliures moneda de València." (1)

Este veredicto debió ser una sorpresa para las dos partes contendientes: desagradable para los albaceas y muy agradable para el pintor, que quizá habría acabado nerviosamente su trabajo, al ver que los gastos superaban el presupuesto que antes presentó.

JOSE NICOLAU BAUZA

(1) Archivo protocolos Patriarca Valencia. Notario Bartolomé de Carries. La primera parte, traducción del latín.

DOS PINTURAS DE MICHEL COXCIE

Del capítulo de obras rechazadas muy justamente del catálogo de Juan de Juanes por Albi, pienso que puede ser de interés ofrecer algunas precisiones sobre la identidad de dos de ellas, por su naturaleza, sin duda pinturas del Norte, pero con características que se prestaron en un tiempo a confusión. Trátase de dos tablas con la "Visita de Cristo a la casa de Marta y María", de la antigua galería del Palacio de Postdam, y la otra, "Cristo muerto, entre los brazos de María y San Juan", del Hospital del King College de Londres. De las dos tablas, ninguna referencia se da en la crítica más reciente, ateniéndose Albi a las referencias tomadas del Thieme-Becker, y del erudito trabajo que de los Juanes hizo Allende-Salazar (1).

Es muy posible que algunas noticias existan de aquellos años a hoy, pero en los más recientes trabajos donde esto parece obligado fuera dicho, no lo encuentro. Es sabido de los muchos cambios



Maestro del Hijo Pródigo: Piedad.
Hospital del King College, de Londres.



M. Coxcie. Jesús en casa de Marta y María.
Palacio de Postdam.

ocurridos a la soberbia colección de Potsdam. De cualquier forma, de ambas tablas tenemos referencias precisas para desde aquí adelantar su relación con el estilo de dos maestros flamencos por nosotros estudiados: Michel Coxcie y el maestro del "Hijo pródigo".

Del primero y de sus conexiones con España trató hace pocos años Jacobo Ollero con detalle (2), y de forma ocasional quien esto escribe (3). Del

(1) *Allegemenies Lexikon der bildenden Künstler*, 1930, t. XXIV, págs. 205 y 206.

(2) *Michel Coxcie y su obra en España*, "Archivo Español de Arte", 1975, núms. 190-191, pág. 165.

(3) M. DIAZ PADRON: *Pintores flamencos del s. XVI: Tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile y un Juicio Final de Michel Coxcie*, "Archivo Español de Arte", 1982, núm. 219, págs. 284-286.

segundo debemos a don Jesús Hernández Perera los primeros trabajos en "Archivo Español de Arte" (4), siendo continuados en las mismas páginas en fechas más recientes (5).



M. Coxcie: Jesús en casa de Marta y María.
Hospital de Afuera. Toledo.

La afortunada identificación de la tabla de "Jesús en casa de Marta y María", del Hospital de Afuera, de Toledo, a Michel Coxcie por Ollero (6), nos dio los medios más directos para asociarla con la del mismo asunto que del Museo de Potsdam reproduce Albi como anónimo holandés (7), según las últimas catalogaciones por él conocidas (8), siéndolo antes atribuida a Leonardo de Vinci, a fines del siglo XVIII (9). El texto es muy prolífero en detalles elogiosos y sutilezas propias del lenguaje de la época, no desprovisto de juicios acertados, en cuanto al colorido y la composición, apuntando la existencia de un grabado de Sayer fechado en 1766 en Augsburgo.

La reproducción de las dos repeticiones de Potsdam y Toledo es suficientemente expresiva para reconocer la evidente relación de una y otra obra. De hecho son réplicas, donde las variantes se reducen al color de la indumentaria. En la tabla de la galería extranjera la túnica de Jesús es de color

oscuro y falta la transparente cortina que semicubre el plinto y basa de la columna del lado derecho. Las características de estilo apuntadas en la réplica del Hospital de Afuera son válidas aquí. Jesús recuerda modelos de Tiziano, pero el rostro de Marta y la concepción compositiva y factura están más próximas a ideales romanos, siendo las analogías más sensibles con Andrea del Sarto, pintor que imitó con frecuencia (10).

Un pintor de una gran producción como Michel Coxcie, hizo repeticiones y variantes de sus propias creaciones con alguna fortuna. Un caso es la "Santa Cena", del Instituto de Saint Nicolas de Andelecht, estudiada hace pocos años (11).

Es conveniente precisar un equívoco de Albi al referirse a esta composición, como atribuida a Juan de Juanes por Allende-Salazar, cuando la atribución es a su padre, Vicente Maçip (12).

En cuanto a la tabla del King College, la atribución a Juan de Juanes en la referencia de Allende-Salazar del Thieme-Becker (13), líneas atrás apuntada, nos resulta más distante de entender, pues si Coxcie es posible asociar a los Juanes, por su común proximidad a Rafael —al que ambos son deudores— la tabla que nos ocupa es de un pintor más arraigado en la tradición nórdica, donde se acusan notas expresionistas y realistas muy características, sin olvidar sugerencias manieristas.

Una réplica de gran exactitud, existente en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia (14), es para

(4) *Una Virgen del Maestro del Hijo Pródigo*, "Archivo Español de Arte", 1954, pág. 154. Idem *Algo más sobre el Maestro del Hijo Pródigo*, "Archivo Español de Arte", 1957, pág. 139.

(5) M. DIAZ PADRON: *Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo*, "Goya", 1980, núm. 159, pág. 130. Idem, *Un tríptico inédito del Maestro del Hijo Pródigo de Pontevedra*, "Boletín del Museo del Prado", 1981, II, pág. 5.

(6) Ob. cit., 1975, núms. 190-191, pág. 184.

(7) ALBI: *Juan de Juanes*, tomo II, pág. 435, lámina CCXXXVII.

(8) En el Catálogo de 1930 figura como anónimo holandés romanista del siglo XVI.

(9) *Description des Tableaux de la Galerie Royale et du Cabinet de Sant-Souci*, Potsdam, MDCCLXXI, pág. 53. Tabla, figura con las medidas: 4 pies y una pulgada de alto por 3 pies y cuatro pulgadas de ancho.

(10) M. DIAZ PADRON: ob. cit., 1982, pág. 286.

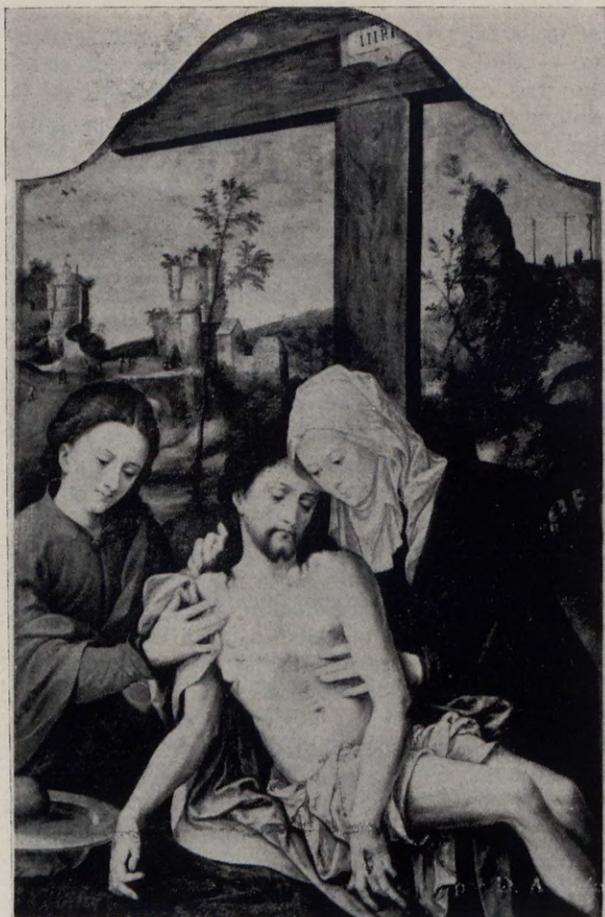
(11) F. VAN MALLE: *Una Dernière Cène inconnue de Michel Coxcie*, Institute Royal du Patrimoine Artistique, Bulletin, 1959, pág. 59.

(12) ALBI: ob. cit., t. II, pág. 435. Thieme-Becker, ob. cit., t. XXIV, pág. 205.

(13) ALBI: ob. cit., t. II, pág. 435. THIEME-BECKER: ob. cit., t. XXIV, pág. 205.

(14) THIEME-BECKER: ob. cit., t. XXIV, pág. 206.

(15) I. HILLER-H. VEY: *Katalog der Deutschen und Niederländischen Gemälde bis 1550*, 1969, pág. 93, número 464.



**Maestro del Hijo Pródigo: Piedad.
Wallraf-Richartz Museum, Colonia.**

nosotros un importante documento comparativo para la identificación de esta tabla, que hoy nos parece inexplicable su vinculación con nuestro pintor valenciano. La reproducción de una y otra tabla es suficiente para reconocer —igual que en la tabla de Michel Coxcie— la dependencia de una a otra, como la identidad de una misma mano.

Las diferencias se reducen a variantes en el fondo del paisaje, rocas, montañas y acantilados de pintoresco dibujo, arrastrando viejas tradiciones a la manera de Patinir y de Henri Met de Bles.

También fueron frecuentes repeticiones idénticas de las composiciones citadas del Maestro del Hijo Pródigo. A las réplicas del mismo Wallraf-Richartz Museum añadimos otra en el mismo lugar (N.º 465) recordando las del Landes-Museum für Kunst (Goldschmidt, *Ib. d. Preu B. Kunstlg.* página 236) colección Van de Castelle (G. Ring, *Jb. f. Kunstwiss.*, I, 1923, pág. 198) y Palazzo Venezia, Museo Mainz y colecciones Lüttich (Winckler, *Die Altmiederlandische Malerei*, 1924, pág. 300) y Lüttich (Goldschmidt, *ob. cit.*, 1919, pág. 236). A estas piezas conocidas habría que agregar una repetición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, catalogada como anónimo de escuela española (15).

MATIAS DIAZ PADRON

(15) M. DIAZ PADRON: *Una Piedad del Maestro del Hijo Pródigo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar". En prensa. Las otras repeticiones están tomadas del catálogo de I. Hiller y H. Vey, *ob. cit.*, pág. 94.

SIGNIFICACION DE LA "VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA" EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO

INTRODUCCION

Aunque en repetidas ocasiones he considerado que la historia del arte no se mueve por estrías (e intrínsecas) causas estilísticas (1), no por ello habría que perder de vista los hechos concretos que afloran en la superficie de cualquier cambio estilístico. Es decir, si es cierto que en la base de cualquier génesis y mutación estilística existen numerosas variables de función ("causalidades" que podríamos llamar extrartísticas), no es menos cierto que en la epidermis concreta de cualquier código visual esto se traduce en la modificación sensible (cósica, objetual y muy puntual) de sus esquemas de representación. Más aún, siempre hemos considerado que toda modificación visual (suscitada como hemos visto por causas endógenas y exógenas a su propio y específico devenir artístico) suele concretarse en unas obras puntuales que hacen sus veces de "manifiestos" o pequeñas puntas de lanza, y cuya función e incidencia —generalmente— revierte en la disolución de los presupuestos anteriores. Esto sucede, por ejemplo, con el baldaquino de Bernini (barroco), con las "Señoritas de Aviñón", de Picasso (cubismo) o, referidos a la música ligera contemporánea, con el conocido "single" "Satisfaction", de los Rollings Stones.

Aplicando las premisas y conceptos anteriores a las distintas metamorfosis de nuestra Baja Edad Media y primera Edad Moderna, me parece entrever diversas obras y autores cuya incidencia y trascendencia en nuestra historia del arte considero relevantes. Pienso por ejemplo, entre otros muchos, en los relieves de Juliano Pongibosi (trascoro de la Catedral de Valencia, hoy retablo del Santo Cáliz, 1417-1420), en lo referente al nuevo canon de la escultura renacentista, en la poesía de Garcilaso de la Vega (el primer poeta humanista en lengua castellana) o en las excelentes composiciones musicales de Antonio de Cabezón, quien por entre medio de sus "tientos" y "diferencias" se sitúa a la cabeza de la primera música con voluntad ordenancista (tema y subtema) de la cultura occidental.

Descendiendo finalmente al tema concreto del presente estudio, quisiéramos referirnos a una obra pictórica cuyos esquemas de representación juegan un papel importante en la recepción del nuevo código visual de la pintura italiana del Renacimiento.

Por supuesto, nos estamos refiriendo a la controvertida tabla de "La Virgen del Caballero de Montesa" (Prado). Una obra, sin embargo, que no nos gustaría sobrevalorar en cuanto a hito o "manifiesto" excesivamente singular, sino como simple y objetiva premisa que coadyuva (y nada más) en la progresiva implantación del nuevo código clasicista (en su vertiente italiana). En última instancia tal vez cabría destacar la conjunción de su precocidad cronológica junto a su marcada ascendencia italiana (en su vertiente ferraresa). Por lo demás, ni su incidencia se extiende a la totalidad de nuestra Península, ni de ella se desprenden —de una manera directa— excesivas derivaciones formales. Sin embargo, estimamos que la tabla del Prado juega un incuestionable rol en la progresiva disolución de la pintura hispana medieval, y a ello trataremos de referirnos en las páginas siguientes. Sugerimos, pues, para empezar, una sucinta inserción de nuestra obra en el contexto pictórico que, de alguna manera, la hizo posible, esto es, la pintura hispana del último tercio del siglo xv. A partir de esta previa inserción trataremos de desdobl原因 nuestro trabajo en un progresivo estudio sobre el papel de la famosa tabla del Museo del Prado.

1. PANORAMICA DE LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL ULTIMO TERCIO DEL S. XV

"Estamos acostumbrados a considerar el Renacimiento como una espectacular y concluyente invasión de las modas italianas que sustituye a los estilos goticistas. Y si esto ocurre así en algunos ejemplos (...), es una intromisión de elementos italianos en lugares adjetivos del cuadro, que poco a poco van blandiendo las angulosidades góticas, haciendo menos enconado su naturalismo... Y la conjunción de maneras tan dispares provoca la fabulosa variedad de obras y maestros, que tantas

(1) En definitiva me estoy refiriendo a la dificultad de historiar el arte desde un enfoque tradicional (de marcadas preferencias formales y biográficas). Sobre las dificultades que se desprenden de este tipo de historiación renfiro a uno de mis primeros escritos, redactado todavía como alumno de los profesores A. Cirici y J. Fernández Arenas. Véase COMPANY, X. y CIRICI, A.: "Combats per la Història de l'Art", *L'Avenç*, 63, 64, 65, Barcelona, 1983, págs. 60-65, 66-71, 62-70.

veces traicionan el deseo de los historiadores de metodizar, en escuelas y procesos estilísticos lógicos, ese momento de nuestro arte" (2).

Nos parece bastante elocuente el anterior texto de Camón Aznar a la hora de precisar con sucinta lucidez la panorámica de nuestra pintura en el último tercio del siglo xv. Es decir, a grandes rasgos, la pintura hispana de este período vive unos momentos de convulsión y cambio. En realidad, y como escribe F. Checa, la polémica fundamental se centraba en el abandono de las formas periclitadas del gótico internacional. Una polémica, sin embargo, "que en definitiva no era sino un planteamiento de la eterna lucha entre lo viejo y lo nuevo (...), una dicotomía entre el modelo de Flandes y el clasicista italiano" (3). Veamos pues a continuación cómo se resuelve dicha dicotomía.

1.1. "Flamenquismo en clave gótica" (Checa) (4)

La casi totalidad de los especialistas (Post, Angulo, Camón, Buendía, Checa) que se han ocupado de la pintura hispana del último tercio del siglo xv, coinciden en destacar el flamenquismo imperante, "que, por motivos histórico-artísticos y de gusto se impondrá en todo el territorio español" (5). En realidad, y siguiendo ahora la opinión de Camón Aznar, esto ha sido uno de los fenómenos más repetidos a lo largo de nuestra historia, es decir, "la predilección por las formas flamencas, holandesas y centroeuropeas" (6). Sin embargo, nos gustaría insistir en el sutil matiz que propone F. Checa cuando habla de la predominante lectura que nuestros pintores hacen en clave gótica de los paradigmas flamencos. De hecho, a excepción del fidedigno modelo eyckiano de Lluís Dalmau ("Verge dels Consellers", 1445, Museu d'Art de Catalunya), la mayor parte de nuestros pintores (P. Nisart, J. Inglés, el maestro de Sopetrán, F. Gallego, e incluso J. Huguet) no siempre sobrepasaron la adjetivación flamenca del antiguo código medieval.

Como vemos, pues, la dicotomía planteada en el epígrafe anterior se resuelve a favor del código flamenco (en clave gótica). Sin embargo, y como ya tendremos ocasión de ir comentando más hacia delante, todo esto no hace sino remarcar —todavía más— la meritoria "osadía" (italiana) de la "Virgen del Caballero de Montesa".

Pero vayamos por partes, y hablemos ahora de lo que —desde nuestro punto de vista— debería considerarse un incuestionable punto de apoyo de aquella precoz "osadía", a saber, Pedro Berruguete.

1.2. Berruguete: "el patriarca del cuatrocentismo en Castilla" (Angulo) (7)

Si hasta ahora hemos ido perfilando los rasgos más significativos de nuestra pintura: convulsión

y cambio hacia los modelos flamencos, sería injusto no hacer una breve mención del gran pintor de Paredes de Nava, verdadero "prototipo de la nueva juventud artística española" (8). En efecto, y a pesar de que los fundamentos de su formación artística son esencialmente hispanoflamencos, Berruguete "introduce las formas italianizantes del momento superponiéndolas a las góticas existentes" (9). Sin embargo, no deberíamos perder de vista el hecho de que cuando Berruguete parte hacia Italia (c. 1473 vía Valencia) muy probablemente la italiana (10) "Virgen del Caballero de Montesa" ya ha producido un incuestionable impacto en las categorías de representación del pintor español. Queremos decir con ello, que muy probablemente —y de ahí una vez más la significativa importancia de la tabla del Prado—, los italianismos de Berruguete son bastante posteriores a la "Virgen del Caballero de Montesa" (11). De hecho, no fue sino Valencia la primera escuela de nuestro país que adopta los estilemas de la pintura italiana. Detengámonos, pues, a considerar la trascendencia de este hecho, y veamos cuál pudo ser su incidencia en el rol de nuestra obra.

1.3. Valencia: "un punto de salto de Italia a España" (Buendía) (12)

Si la modernidad pictórica del último tercio del siglo xv viene de Italia, y Valencia, además de sus afinidades geográficas, políticas y mercantiles, se

(2) CAMON AZNAR, J.: "La pintura española del siglo xvi", *Summa Artis* XXIV, Espasa-Calpe, Madrid, 1970, pág. 26.

(3) CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1983, pág. 17.

(4) *Ibid.*, pág. 20.

(5) BUENDIA, J. R.: "La pintura española del siglo xvi", tercera parte del vol. III de la colección *Historia del Arte Hispánico*, "El Renacimiento", Alhambra, Madrid, 1980, pág. 197.

(6) CAMON AZNAR, J.: *op. cit.*, pág. 22.

(7) ANGULO, D.: "La pintura española del siglo xvi", *Ars Hispaniae* XII, Plus-Ultra, Madrid, 1954, pág. 84.

(8) BUENDIA, J. R.: *op. cit.*, pág. 203.

(9) *Ibid.*, pág. 203. Una opinión muy semejante la comparte ANGULO, D.: *op. cit.*, pág. 84.

(10) Italiana en cuanto a factura. Sin embargo la obra se ejecutó en Valencia a expensas del comitente Lluís Despuig, Maestro de la Orden de Montesa (el donante de la obra).

(11) Recordemos que Berruguete regresa a España en 1482. Con todo, un pormenorizado planteamiento que concuerda bastante con nuestra hipótesis puede verse en: BOLOGNA, F.: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando el Cattolico*, Società Napoletana di Storia Patria, Nápoles, 1977, especialmente las págs. 173-177. Bologna habla de influencias del Maestro del Caballero de Montesa en las primeras obras italianas de Berruguete: "La Piedad" (Brera) y "La Virgen con el Niño" (Prado).

(12) BUENDIA, J. R.: *op. cit.*, pág. 212.

convierte en la capital financiera de la monarquía hispánica de aquellos años (13), no debería sorprendernos en absoluto la erección de la capital del Turia como primer punto neurálgico a través del cual penetraron las “modernidades” de la pintura renacentista italiana (14).

Nos importa sin embargo matizar, que dichas “modernidades” no solamente penetraron en un sentido de “osadía” precoz, sino que su arraigo, lejos de las constantes vacilaciones de tantos otros pintores castellanos (15), tuvo un desarrollo regular y evolutivo, especialmente a partir de los tres pintores italianos, Leocadio, Pagano y Quartararo, quienes en 1472 inician diversos trabajos en la Catedral de Valencia.

¿Dónde y cómo, si no, hubiera podido germinar una “sacra conversazione” como la “Virgen del Caballero de Montesa”? A buen seguro que ni el mismo Osona —tan teñido en última instancia de flamenquismos en “clave gótica”— hubiera sido capaz de crear una obra semejante. Hablemos no obstante de ello, y delimitemos los estilemas fundamentales del “Mestre Roderic”.

1.3.1. *Rodrigo de Osona: “una mentalidad gótica cuatrocentista”* (Camón) (16)

¿Por qué la inserción de Osona en el presente trabajo? Sencillamente porque nuestra voluntad de delimitar los específicos estilemas de la “Virgen del Caballero de Montesa” precisa ahora un previo confronto con los propios del maestro Rodrigo. Es decir, conviene descartar —quizás de una vez por todas— una posible atoría por parte de un maestro cuyas reminiscencias gótico-flamencas fueran uno constante en la mayor parte de su producción pictórica. Un maestro, insistimos, que, a pesar de convertirse en un importante adalid de nuestro Renacimiento, “supo rendir tributo —pensamos que en todo momento— al arte de los Países Bajos” (17), y de cuya mentalidad gótica derivaron numerosas soluciones que se alejan del frío cientificismo italiano (18).

En realidad —y a partir de ahora entramos en uno de los objetivos centrales de nuestro trabajo—, la “Virgen del Caballero de Montesa” refleja una incuestionable asunción de los modelos italianos en su vertiente ferraresa, y en la Valencia de aquellos años sólo existía un autor verdaderamente formado en la conocida escuela de Ferrara: Paolo da San Leocadio. Un destacado autor que “surely deserves a more distinguished place in history than has hitherto been accorded to him” (19).

1.3.2. *Pablo de San Leocadio “alias il Maestro di Montesa”* (Bologna) (20): “*the real Italian process*” (Post) (21)

Desde los inicios del presente trabajo hemos tratado de desdoblarse su contenido —relativamente denso— de la manera más didáctica posible. Así, poco a poco, hemos llegado al autor que, con bastante probabilidad, realizó la famosa tabla del Prado. Un autor, sin embargo, sobre el que no nos extenderemos demasiado en sus aspectos biográficos.

(13) Véase HAMILTON, E. J.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Ariel, Barcelona, 1975, quien considera que desde finales del siglo xv la moneda valenciana (“l'excel·lent”) es una de las más prestigiosas de los mercados mediterráneos. Véase también LYNCH, J.: *España bajo los Austrias*, 2 vol., Ed. Historia, Ciencia y Sociedad, Barcelona, 1970, especialmente el primer volumen. En cuanto a la erección de Valencia como capital financiera véase SEVILLANO COLOM, F.: *Préstamos de la ciudad de Valencia a los reyes Alfonso V y Juan I*, C. S. I. C., Madrid, 1951.

(14) ANGULO, D.: op. cit.: “La región española donde el Renacimiento cuatrocentista se difunde en fecha más temprana es la levantina”, pág. 21. Sin embargo, todavía es más concluyente la versión de VILAR, P.: *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, vol. II, Edicions 62 (3.ª edición), quien escribe: “Després del regnat dels Reis Catòlics, València, que acollirà la luxosa Cort de l'ex-reina Germana de Foix, serà la ciutat espanyola més penetrada per l'atmosfera del Renaixement”, pág. 173.

(15) El mismo ANGULO, D.: op. cit., al referirse al pintor de Paredes de Nava señala con acierto cómo “el arraigo del goticismo en Berruguete tuvo algo de sino”, pág. 84; tal vez, sin embargo, debido al rigor inquisitorial de Tomás de Torquemada.

(16) CAMON AZNAR, J.: op. cit., p. 26.

(17) ANGULO, D.: op. cit., pág. 21. “Con todo, debemos reconocer que la mayor parte de los autores que se han ocupado de Osona han insistido en su calidad de introductor en España del cuatrocentismo renacentista” (Angulo, *ibíd.*).

(18) Un ejemplo claro se observa en la “Crucifixión” (Parroquia de San Nicolás, Valencia) cuya cercana cronología (1476) a la “Virgen del Caballero de Montesa”, no disminuye, sin embargo, los antagonismos con respecto a la tabla del Prado. Lo que ocurre es que la “Virgen del Caballero de Montesa” es anterior a la tabla de Osona, incorporando éste numerosas adjetivaciones de la obra del Prado. Sin embargo, en Osona predominan unas expresiones mucho más libres, dramáticas y emotivas (con poca dosis de especulación científica) mientras que en el “italiano” autor de la “Virgen del Caballero de Montesa” encontramos una composición mucho más calculada y racional (con un porcentaje elevado de teoría y reflexión compositiva).

(19) POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1953, vol. XI, pág. 9.

(20) BOLOGNA, F.: op. cit., pág. 164.

(21) POST, CH. R.: op. cit., pág. 10.

cos y estilísticos (22). En todo caso sugeriríamos una pequeña reflexión sobre las palabras citadas de Bologna y Post en el inicio del presente epígrafe. Aquí, sin embargo, únicamente nos ocuparemos de Leocadio como uno de los más verosímiles candidatos a la controvertida autoría de la "Virgen del Caballero de Montesa". Analicemos, pues, la conocida tabla del Prado, y conozcamos —en función de dicho análisis— los estilemas de su probable autor: el "maestro Pablo".

2. LA "VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA": UNA OBRA DE ASCENDENCIA FERRARESA

Aunque es cierto que la mayor parte de los especialistas que se han ocupado de la tabla del Prado señalan —a grandes rasgos— la ascendencia ferraresa de nuestra obra, nosotros quisiéramos delimitarla (y "oficializarla" si cabe) con más precisión y nitidez.

Muy en síntesis, la explicación de la "Virgen del Caballero de Montesa" sólo puede hacerse sobre la base de unos laboriosos estudios (preferentemente "in situ") en torno a diversas obras y autores (generalmente de la escuela de Ferrara) que reseñamos a continuación.

En la base de todo el "discurso" que conduce a la "Virgen del Caballero de Montesa" deberíamos situar a F. Squarcione (Padua, 1397-1468) (23), cuyo taller se convierte en un importante escenario donde se forman Mantegna (1441-1448), Zoppo (1443-1445) y Schiavone (1456-1460). A su vez, el véneto M. Zoppo (conocedor profundo de las formas de Bellini y Mantegna) será un precedente del "caposcuola della pittura ferrarese" Cosme Tura (1430-1495) (24), quien de una manera más directa ya ejerce una notable influencia sobre Paolo da San Leocadio. Al lado de Tura, sin embargo, precisa mencionarse otro de los grandes padres de la escuela ferraresa, Francesco del Cossa (1436-1477) (25), cuya labor en los frescos "della Sala dei Mesi" (marzo, abril, mayo) del Palacio de Schifanoia es decisiva en la formación de Paolo. Finalmente, la muy probable colaboración de Pablo de San Leocadio (26) en los frescos del mes de septiembre del Palacio de Schifanoia, obra de Ercole de Roberti (1456-1496) (27), será poco menos que concluyente a la hora de explicar las bases ferraresas de la "Virgen del Caballero de Montesa".

Otras posibles fuentes de inspiración que merecen recordarse ya pertenecen al campo de la miniatura como sucede con el "Maestro delle Sette Virtù", tan pacientemente reconstruido por G. Mariani (28). Por último, y en lo referente a las puntuales adjetivaciones flamencas que se observan en la tabla del Prado, tal vez podríamos justificarlas por

la presencia en Ferrara (c. 1450) de Roger Van der Weyden y Alfonso "spagnuolo" (29).

Sin duda, y a poco que poseamos un cierto sentido de reflexión comparativa e interpretativa, todo este bagaje de influencias ferraresas afloran en la estructura compositiva, cromática e iconográfica de la tabla del Prado. Una incidencia, sin embargo, que no siempre podemos constatar en un sentido de corroboración obvia (lineal), sino que en ocasiones apenas sí se insinúa en un sentido poco menos que de connotación implícita (algo así como un sonido atemperado que no siempre se percibe sino con sordina).

(22) Nos parece que, desde un punto de vista general, Leocadio ya es ampliamente conocido por todos. No obstante, una revisión actualizada de sus rasgos fundamentales puede verse en uno de nuestros últimos trabajos sobre Paolo: COMPANY, X.: "Nova hipòtesi sobre l'autoria del cercle de la 'Verge del Cavalier de Montesa'", *Cimal* 24, Valencia, 1984, págs. 18-27.

(23) Véase MURARD, M.: "Francesco Squarcione, pittore 'umanista'", en *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra, Milán, 1974. Por otra parte, según ROSCI, M.: *Dizionario enciclopedico "Bolaffi" dei pittori e degli incisori italiani*, 11 vol., Turín, 1975, "la sua bottega, la prima forse che può essere definita un'Accademia in senso moderno, contribuì fra l'altro alla formazione di Dario da Treviso, del Mantegna, di M. Zoppo e dello Schiavone". De sus obras destaca, entre otras muchas, la "Virgen con el Niño" del "Staatliche Museum" de Berlín; véase ilustración en BERENSON, B.: *Italian Pictures of the Renaissance*, vol. II: "Central Italian and North Italian Schools", Phaidon, Londres, 1968, fig. 688.

(24) Además de su posible intervención en algunos cartones de los frescos del Palacio de Schifanoia, conviene tener un par de obras: la "Virgen del Zodiaco" (Galería de la Academia, Venecia) y la "Primavera" (National Gallery, Londres). Confróntese LONGHI, R.: *Officina ferrarese*, Sansoni, Florencia, 1956 (1.ª ed. 1934).

(25) A la hora de establecer comparaciones con el círculo de Montesa remitimos al fresco de la "Madonna del Baracanno" y al políptico "Griffoni" (en colaboración con Roberti), especialmente la predela de la Pinacoteca Vaticana, atribuida en su totalidad a Ercole de Roberti.

(26) Véase la laboriosa reconstrucción de los inicios de Pablo de San Leocadio en BOLOGNA, R.: op. cit., págs. 149-152 y 165.

(27) Aparte de su colaboración con Cossa en el políptico "Griffoni" (inicialmente en la iglesia de S. Petronio, Bologna), destaca la "Madonna Vendeghini" (Pinacoteca Nacional de Ferrara) y la "Madonna col Bambino" del Friedrich Museum de Berlín. Véase LONGHI, R.: op. cit.; SALMI, M.: *Ercole de Roberti*, Silvana, Milán, 1960, especialmente la tav. 31; VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VII, part. III, Milán, 1914, especialmente la p. 669 y la fig. 497, y RICCOMINI, E.: *La pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Labanti e Nanni, Bologna, 1969.

(28) MARIANI CANOVA, G.: *Miniatura veneta del Rinascimento (1450-1500)*, Alfieri, Venecia, 1969, especialmente las págs. 66-68 y las reproducciones en color, tav. 25-26.

(29) Véase el planteamiento de BOLOGNA, F.: op. cit., pág. 150. Por otra parte existe la muy dudosa teoría de que Jacomart —en su etapa más flamenca— estuvo en Ferrara. Véase al respecto FERRAN SALVADOR, V.: "Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana en los siglos xv y xvi", *Saitabi*, 1946, pág. 22.

2.1. Hipótesis sobre su autoría y cronología

Como quiera que ya hemos comentado algún aspecto sobre la probable autoría leocadiesca de la tabla del Prado, esta vez trataremos de ser breves y concisos (30). Desde nuestro punto de vista, y en el actual estado de nuestros conocimientos, proponemos la definitiva autoría de Pablo de San Leocadio (31) para la "Virgen del Caballero de Montesa", justo en sus primeros años de estancia en Valencia (1473-1476). Esto es, en el período más italianizante del pintor de Reggio en tierras españolas.

En realidad, para cualquier estudioso que se haya ocupado de San Leocadio, esta obra no podía corresponder a otro período, habida cuenta de su progresiva metaformosis hispana a partir de su contacto con la pintura valenciana (32). Por otra parte, es esta cronología precoz lo que más nos ha impedido a redactar el presente trabajo. Es decir, el hecho de tratarse de una de las primeras obras cuyo modelo italianizante revierte, de una manera poco menos que transcendente, en la modificación de nuestra pintura medieval.

2.2. Aspectos iconográficos

Al hablar ahora de aspectos iconográficos quisiéramos referirnos a una serie de comparaciones que podrían establecerse entre la tabla del Prado y otras de procedencia italiana. En realidad dicha intención redundante, una vez más, en esa obstinada voluntad nuestra de corroborar la precoz ascendencia italiana de nuestra obra. Así, por ejemplo, quisiéramos hacer unas breves referencias a la correspondencia existente entre los capiteles áureos de la obra española, y otros de la "Carrera de San Jorge" (Cossa, Schifanoia: abril) o de los "Milagros de San Vicente" (Roberti, Museo Vaticano). Asimismo proponemos paralelismos entre el "San Benito" del Prado y uno de los rostros de la escena del "Duque del Borso haciendo justicia" (Cossa, Schifanoia: marzo), o el "San Bernardo" y dos personajes de la escena del "Duque del Borso regalando una moneda al bufón Scoccola" (Cossa, Schifanoia: abril). A su vez, existe una disposición muy similar entre el frontón escarzano con volutas laterales del Prado, y los propios de la tabla de Roberti en el Vaticano. Los mismos ángeles que observamos en el frontón y en los extremos del trono de la Virgen, la tipología clásica de las molduras del fondo, y la perspectiva disposición del espacio central evocan un incuestionable clasicismo italiano, cuya fundamental fuente de inspiración, insistimos, hay que buscarla en los soberbios murales de Schifanoia y en tantas otras obras de los pintores que allí intervinieron (33).

Pero si es cierto que podemos hablar de una ascendencia italiana en los modelos iconográficos de la tabla valenciana, no creemos que ésta pueda obviarse en lo que hace referencia a diversos aspectos de su ejecución técnica y formal. Veámoslo.

2.3. Aspectos técnicos y formales

¿Qué es aquello que sobresale a simple vista de la estructura compositiva de nuestra obra? ¿Acaso no observamos aquel sentido de composición racional tan propio del "quattrocento" italiano? (34). ¿Dónde hasta entonces habíamos visto una "sacra conversazione" en un marco tan vitruviano? El mismo sentido analítico de los pliegues del manto de la Virgen, ¿acaso no supera los que hiciera Osona en la "Crucifixión" de Valencia (San Nicolás), 1476? A su vez, los mismos rostros de San Benito, la Virgen o San Bernardo, ¿no reflejan también, una tipología fisonómica mucho más cercana de la especulación teórica italiana que del expresionismo emotivo de un Rodrigo de Osona o de tantos otros pintores hispanos?

Pasemos a los diversos elementos arquitectónicos que se observan en el segundo plano de la obra (pilastras, columnas, capiteles, molduras, casetones, volutas...) o, todavía más, observemos su genuino sentido espacial, ¿qué ocurre? ¿Adónde han queda-

(30) Por otra parte, un planteamiento mucho más extenso al respecto puede verse en uno de nuestros trabajos sobre el problema de dicha autoría; véase cita 22.

(31) Una autoría difícilmente de entender a partir únicamente de su obra documentada en España. Desde nuestro punto de vista éste ha sido uno de los grandes errores cometidos por los autores que a menudo nos hemos mostrado escépticos ante la autoría de Leocadio. Es decir, la no valoración (o conocimiento superficial), de su formación ferraresa. En cambio, si se prescinde de esta valoración, y a partir de sus primeros años en Valencia, es cierto que Leocadio acusa un súbita evolución hacia ciertos flamenquismos e hispanismos de Bermejo, Osona, Berruguete, el Maestro de Perea, etc., con lo que modifica muy sensiblemente la pureza formal de sus inicios ferrareses.

(32) De nuevo remitimos a esa ductilidad o docilidad receptiva de San Leocadio insinuada hacia el final de la cita anterior. Es decir a esa fácil adaptación, por ejemplo, de los paneles dorados, como sucede en la "Virgen de Gracia" (Enguera, Valencia), precisamente a raíz de su primer contacto valenciano con Bartolomé Bermejo.

(33) Incluso —aunque con reservas—, pensamos en los antecedentes de M. Zoppo, como lo demuestra la bella "Sacra Conversazione" del Staatliche Museum de Berlín, representada por la Virgen, San Juan Bautista, San Pablo y San Jerónimo; ilustrada en BERENSON, B.: op. cit., vol. II, fig. 700, y precisamente realizada unos años antes de la llegada a España de Pablo de San Leocadio.

(34) Recordemos, por ejemplo, tres obras del primer Quattrocento florentino (todas en los "Uffizzi"): "La Virgen entronizada", de Filippo Lippi; "La Virgen con el Niño", de A. Baldovinetti, y "La Virgen con el Niño", de D. Veneziano.

do “aquellas celestes visiones pobladas de ángeles de concepción esencialmente trecentistas?” (35).

Nos parece observar, justo es señalarlo también, en los aspectos técnicos y formales de la “Virgen del Caballero de Montesa”, una destacada contribución al “discurso” total de la historia de la pintura española. En efecto, a partir de la obra de Pablo de San Leocadio “se ha superado el modelo nórdico, y el clasicismo italiano hace su aparición en España” (36).

Pero, ¿cuál pudo ser el verdadero papel de esta especie de manifiesto precoz en la pintura española?, ¿se trata realmente de una obra trascendente?, ¿cuál fue su verdadera resonancia?

3. LA “VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA” EN LA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Tal y como ya se indica en la introducción del presente trabajo, no quisiéramos sobrevalorar de una manera excesiva, la transcendencia de la “Virgen del Caballero de Montesa” en el “discurso” final de la pintura medieval hispana. En todo caso, cabría remarcar sus preferentes influencias en el código visual de la pintura valenciana medieval. Sin embargo, nuestro objetivo fundamental no ha pretendido enfatizar una transcendencia —en ocasiones poco menos que inexistente— sino solamente poner de relieve su destacada significación en cuanto a una de las obras más precoces de nuestro Renacimiento pictórico. Y quisiéramos de verdad que esto quedara bien patente y no se prestara a dudas. Es decir, la “Virgen del Caballero de Montesa” no es una obra excepcionalmente insólita y única en su vertiente renacentista, sino tan sólo una obra “significativa” en el ocaso de nuestra pintura medieval. En efecto, y sin ser la única piedra angular a partir de la cual se proyecta el nuevo código de nuestra pintura renacentista, nos parece justo considerarla uno de los hitos más significativos de este nuevo viraje. Una obra cuyo rol, a grandes rasgos, podríamos resumirlo del siguiente modo:

Cronología: Dentro de su temprana cronología (1473-76), se trata de una de las obras más puristas del cuatrocientos italiano —en su vertiente ferraresa (37)— ejecutadas en nuestro país.

Autoría: Esta vez retomamos unas conocidas palabras de Leandro de Saralegui: “El Maestro del Caballero de Montesa tengo la íntima convicción, firmísima, no es Rodrigo el viejo (...), sino el mismo Paolo en su primera fase” (38).

Composición: Más allá de las persistentes composiciones hispanas de ascendencia trecentista, esta vez el planteamiento “es puramente renacentista” (39), “y la escena se enmarca en una arquitectura vitruviana de clara inspiración italianista” (40).

Luz: “Es tersa y nacarada... No hay onda atmosférica, pero sí amplitud espacial... Todo queda así suelto y puro” (41).

Color (su autor): “gran colorista, llegará a decir Post que el azul del manto de la Virgen no se igualará hasta los días de Vermeer” (42).

Iconografía: “En esta hermosa tabla (...) se rompe con la tradición de las Vírgenes valencianas del siglo xv” (43).

Influencias: Frente a la potente corriente goticista derivada del círculo valenciano del maestro de Perea, la “italiana” obra de Leocadio arraiga en numerosos maestros valencianos (de Martínez Vallejo, de Cabanes, Falcó, Esteve, Felipe Pablo...) y coadyuva en el definitivo triunfo posterior de Vicente Macip (rafaelismo), Yáñez-Llanos (leonardismo) y Joan de Joanes (peculiar —autóctono— manierismo valenciano). De hecho, y como cita Angulo, “su huella en los pintores valencianos contemporáneos y posteriores es indiscutible” (44).

En resumen, pues, creemos que el rol de la “Virgen del Caballero de Montesa” en la pintura española del Renacimiento es bastante “significativo”, por cuanto, como escribe F. Checa, “relanza la pintura española por el camino del clasicismo” (45).

XIMO COMPANY Y CLIMENT

(35) ANGULO, D.: op. cit., pág. 37.

(36) CHECA, F.: op. cit., pág. 33. Con todo, no quisiéramos omitir la presencia de diversas “adaptaciones” hispanas, como sucede con el diminuto canon del caballero donante (reminiscencia medieval).

(37) Si a lo largo del presente trabajo hemos insistido en las bases ferraresas de nuestra obra, ello se debe en gran parte a la oportunidad de haberlo constatado “in situ”, gracias a una “Beca de investigación” en diversas universidades y museos italianos concedida por la CIRIT (“Generalitat de Catalunya”), durante los meses de marzo, abril y mayo de 1984.

(38) SARALEGUI, L.: “Para el estudio de algunas tablas españolas”, *Archivo Español de Arte*, 1945, pág. 25.

(39) ANGULO, D.: *Historia del Arte*, 2 vol. Distribuidor E. I. S. A., Madrid, 1975 (7.ª ed.), II vol., pág. 215.

(40) CHECA, F.: op. cit., pág. 33.

(41) CAMON AZNAR, J.: op. cit., pág. 32.

(42) BUENDIA, R.: op. cit., pág. 214.

(43) ANGULO, D.: op. cit. (2), pág. 215.

(44) ANGULO, D.: op. cit. (1), pág. 31.

(45) CHECA, F.: op. cit., pág. 33.

UNA TABLA ATRIBUIDA A PEDRO DE MACHUCA EN LA CATEDRAL DE VALENCIA

Entre las pinturas anónimas que la catedral de Valencia guarda en sus dependencias, retiradas de la vista del público por hallarse pendientes de restauración, se halla una pintura de *La Piedad* (1), que por su singular estilo llama la atención sobre las restantes que allí se conservan.

Desde luego no puede identificarse con ninguna de las piezas que en 1909 reseñó Sanchis Sivera en su completa relación de pinturas contenidas hasta ese momento en la catedral (2), ni con las que Barberá Sentemáns mencionó en el Museo Diocesano creado en 1922 por el cardenal Reig (3). Tampoco don Elías Tormo la recoge al referirse a las pinturas de la catedral y del Museo Diocesano en 1932 (4). Ello hace suponer que vino a parar a la catedral de Valencia con posterioridad al año 1939.

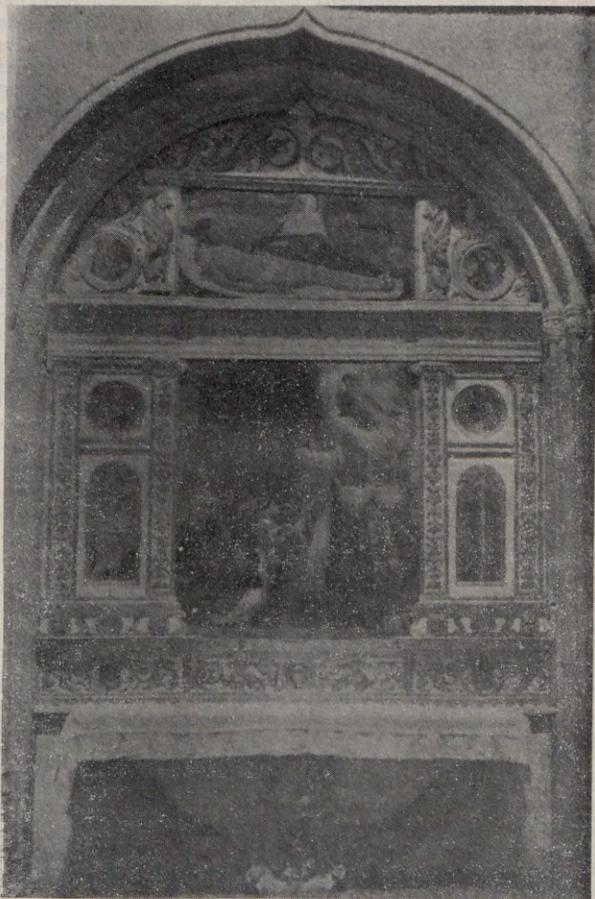
Conviene recordar que durante la guerra civil los Servicios de Recuperación de obras de arte reunieron en Valencia gran número de piezas procedentes de diversos puntos de España, con objeto de salvaguardarlas de los peligros de la contienda, piezas que en la mayoría de casos volvieron después a sus lugares de origen, pero en otros quedaron descabaladas de sus primitivos conjuntos, al no ser reclamadas por nadie. En este sentido, la tabla de *La Piedad* que nos ocupa pertenecería a este último grupo, pues sin lugar a dudas procede de un retablo que Pedro de Machuca debió pintar para la iglesia colegial de Santa María de Ubeda (Jaén) y hemos logrado identificar, gracias a una vieja fotografía.

El retablo en cuestión fue hecho para la capilla fundada por don Pedro González de la Cueva, en la colegial ubetense y según Gómez-Moreno fue labrado por Esteban Sánchez, siendo sus pinturas obra de Machuca (5). La tabla central que lo presidía representaba *La Misa de San Gregorio*, y, a ambos lados, dos tableros con los *Santos Juanes* y dos tondos con *Apóstoles*; arriba, entre otros dos tondos con *Padres de la Iglesia*, se remataba solemnemente con la tabla de *La Piedad*, a la que venimos aludiendo. Fue inmediatamente después de la guerra civil cuando Gómez-Moreno advertía que del conjunto se había salvado solamente la tabla central en dos tercios de su tamaño, esto es *La Misa de San Gregorio*, de la que da noticia de su altura, que cifra en 1'58 metros.

Considerando que *La Misa de San Gregorio* (a través de la vieja fotografía) ofrece un formato casi cuadrado, hay que suponer que su anchura sería próxima a 1'40 metros, dimensión ésta que se aviene perfectamente con la anchura de *La Piedad* que ha venido a parar a la catedral de Valencia, reforzándose con ello los argumentos para su identificación, puesto que según parece ambas tablas eran de un ancho aproximado.

Su estado de conservación no es desde luego el más deseable y debería ser restaurada convenientemente antes de que se produzca en ella un deterioro irreversible: las juntas de sus tableros comienzan a ceder; se advierten algunos desprendimientos, y el rostro de Cristo está afectado por una mancha de humedad.

Dada la escasez de pinturas de Pedro de Machuca conservadas en España, no convendría olvidar esta obra, pues al margen de su valor como tal, ofrece además, desde un



Pedro de Machuca: Retablo en la iglesia de Santa María de Ubeda (desaparecido)

punto de vista formal y estilístico, ciertas conexiones con la pintura italiana de su tiempo que merece la pena destacar.

Pedro de Machuca (Toledo c. 1496 - Granada 1550), como es bien sabido, es una de las más brillantes persona-

(1) Oleo sobre tabla. Dimensiones: 0'78 m. de alto × 1'40 m. de ancho.

(2) Cfr. SANCHIS SIVERA, J.: *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 509-526.

(3) Cfr. BARBERA SENTEMANS, A.: *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia. Catálogo descriptivo...*, Valencia, 1923. En este museo se reunieron piezas procedentes de diversos lugares de la diócesis y una mínima parte de ellas, supervivientes de los hechos revolucionarios de 1936, se conservan en los almacenes de la catedral.

(4) Cfr. TORMO Y MONZO, E. *Levante*, Valencia, 1923, págs. 86-97, y *Valencia: Los Museos*, Madrid, 1932, págs. 97-128.

(5) GÓMEZ-MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, pág. 118.

lidades del Renacimiento español que, según indicios, trabajó al lado de Rafael y por testimonio contemporáneo se dice fue discípulo de Miguel Angel (6), conociendo y asimilando la "manera" más vanguardista de su momento. Instalado en Italia durante la segunda década del siglo XVI, allí hace su formación para reaparecer en España en 1520. Las obras del palacio de Carlos V en La Alhambra y diversas pinturas para Granada, Toledo, Jaén, Uclés, etc., le acreditan como un artista total, capaz de afrontar la arquitectura y la pintura con todo éxito.

Recientemente su poderosa personalidad artística ha sido puesta de relieve por la crítica italiana, argumentando su participación en las Stanze del Vaticano, en alguna de cuyas figuras se ha querido ver la mano de Machuca, así como también en otras obras de primer orden atribuidas tradicionalmente a artistas italianos (7). No es nuestra intención hacer una revisión del estilo del pintor, ni reconsiderar las recientes atribuciones que se le han hecho desde la óptica italiana por discutibles que pudieran parecer. Sin embargo, tan sólo recordar que en su estilo se coincide en señalar ecos de Rafael, Miguel Angel, Beccafumi, Perino del Vaga y Correggio. Pero al margen de ello, la huella de Sebastiano del Piombo es más que evidente en *La Piedad* en la catedral de Valencia. Ya Longhi se había referido a la influencia de Piombo en Machuca a propósito de la tabla del *Descendimiento* del Museo del Prado (8), al querer ver en ella cierta corporeidad en el tratamiento de algunas figuras que se podía poner en relación con el famoso cuadro del *Descendimiento* de Piombo, procedente de las colecciones reales españolas, conservado hoy en El Ermitage de Leníngrado. A la vista de *La Piedad* de la catedral de Valencia, parece que se refuerza todavía más esa influencia del maestro veneciano, pues es ahora *La Piedad* de Viterbo, pintada por Piombo en 1515, la que habría jugado un papel inspirador en este caso.

Precisamente la gran *Piedad* de Viterbo es pieza clave en la producción piombesca, porque pone de manifiesto el cambio romanista operado en el veneciano Piombo, por acción de su prolongada estancia en Roma y su estrecho contacto con Miguel Angel (9). En esta monumental obra, Cristo, con toda su corpulencia, aparece tendido en el suelo sobre una sábana, con el brazo derecho a lo largo del cuerpo y la palma de la mano vuelta hacia abajo, mientras que su mano izquierda asoma apoyada sobre la cadera a la altura del paño de pureza. Detrás la Virgen, sentada y de cuerpo entero, situada en el centro de la composición, levanta su mirada al cielo y junta las manos en actitud de plegaria, con una sobrecogedora emoción cargada de fuerza bajo la fría luz de una noche de plenilunio que deja ver al fondo un paisaje desolador.

La Piedad de la catedral de Valencia, aunque distinta por su formato acusadamente apaisado, se basa en la misma idea compositiva, y aunque prefiere colocar a la Virgen sentada en el suelo abatida por el dolor al pie de la Cruz, mirando a su hijo con intensa ternura, nos presenta un Cristo totalmente deudor del de Piombo, pues se trata sin duda del mismo modelo humano, con cabeza y rostro bien parecidos, y brazos y pies en similar actitud, aunque aparezca algo más incorporado, por estar dotado de un punto de apoyo más elevado en la espalda. La gama fría de luces y el empleo de un espacio neutro, mucho más simplificado que en el cuadro de Viterbo, en cuanto a la elaboración del paisaje, contribuye desde su simplicidad a la creación de un clima onírico apropiado para la trágica situación de la escena.

La hipótesis de que *La Piedad* de Piombo en Viterbo causó impacto, en Machuca puede argumentarse desde la óptica de un dibujo suyo conservado en el Louvre con el tema del *Santo Entierro* (10), en donde Machuca bebe en el modelo del Cristo piombesco, aunque en este caso se da



Pedro de Machuca: «Piedad». Catedral de Valencia

una reelaboración compositiva más libre al recrearlo de forma algo escorzada apoyando su cabeza en las rodillas de la Virgen y rodeado de varios personajes que asisten a la escena.

Tentado de dar una datación a las pinturas del retablo de San Gregorio de Ubeda, a cuyo conjunto según parece probado perteneció *La Piedad* de la catedral de Valencia, Gómez-Moreno las consideró clasificables entre las últimas obras de Machuca (11), lo cual, barajando datos, hace pensar que en ese momento Machuca conocería también *La Piedad* pintada sobre pizarra que Sebastiano del Piombo realizó en 1533, por encargo de Don Ferrante Gonzaga, con destino a la iglesia de El Salvador de Ubeda, y que hoy se encuentra en la Casa de Pilatos de Sevilla, obra que a su vez fue reinterpretada con escasas variantes por Yáñez de la Almedina, en su versión de la *Piedad* de la cárcel de Cuenca (12).

Concluyendo, simplemente resta insistir en que conveniría sacar del olvido *La Piedad* de la catedral de Valencia para que una vez limpiada y restaurada, y a la luz de la moderna investigación, pueda valorarse debidamente la filiación a Pedro de Machuca que en su momento hiciera Gómez-Moreno. No hay que olvidar que la producción conocida de Machuca es escasa y que el Museo Provincial de Valencia conserva un dibujo del *Descendimiento* debido a su mano (13). En tal caso ya serían dos las obras que Valencia podría ofrecer a la vista del público debidas al genio de este "águila" del Renacimiento.

FERNANDO BENITO DOMENECH

(6) Cfr. *Ibidem*, págs. 112 y siguientes. ANGULO INIGUEZ, D.: *Pintura del Renacimiento*, vol. XII de "Ars Hispaniae", Madrid, 1954, págs. 225-226. Téngase también en cuenta la bibliografía de las notas 7 y 8.

(7) Cfr. DACOS, N.: "Pedro de Machuca en Italia", *Miscellanea Federico Zeri*, Milán, 1984, págs. 332-361.

(8) Cfr. LONGHI, R.: "Comprimari spagnoli della maniera italiana", *Paragone*, 43, 1953, págs. 3-15. Id.: "Ancora sul Machuca", *Ibid.*, 231, 1969, págs. 34-39. También son de interés los trabajos de GRISERI, A.: "Perino, Machuca, Campana", *Paragone*, 87, 1957, págs. 13-21. Id.: "Nuove schede di manierismo iberico", *Ibid.*, 113, 1959, págs. 33-35. Id.: "Berrugete e Machuca dopo il viaggio italiano", *Ibid.*, 179, 1964, págs. 3-19.

Sobre la influencia de Piombo en España puede verse LOPEZ REY: "Vicente Masip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin", *Gazette des Beaux-Arts*, 78, 1971, págs. 343-354.

(9) Cfr. FREEDBERG, S. J.: *Pintura en Italia 1500-1600*, Madrid, 1978, pág. 113, fig. 43.

(10) Véase ANGULO INIGUEZ, D.; PEREZ SANCHEZ, A. E.: *A corpus of Spanish Drawings 1400-1600* (vol. I), Londres, 1975, número 204.

(11) GÓMEZ-MORENO, M.: *ob. cit.*, pág. 118.

(12) Véase ANGULO INIGUEZ, D.: "Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca..." en *Archivo Español de Arte*, 1956, págs. 54-58.

(13) Recogido por ESPINOSA DÍAZ, A.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos I (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1979, número 4, págs. 17 y 26.

EL COLEGIO DE SANTO DOMINGO DE ORIHUELA (I)

(TRAZAS, PORTADA Y CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD)



Fachada principal del Colegio de Santo Domingo de Orihuela

El antiguo Colegio de Predicadores, luego Universidad, fundado por el oriolano (prelado sucesivamente de Elna, Lérida, Tortosa, Tarragona y Valencia) don Fernando de

Loazes (1) en 1547, y en la actualidad destinado a Colegio Diocesano donde se imparten enseñanzas a más de 1.400 alumnos (2), es quizá el monumento artístico (3) de mayores proporciones con que cuenta la Comunidad Valenciana.

En este primer artículo, de la serie que voy a dedicar al estudio de dicho edificio, adelanto de un trabajo com-

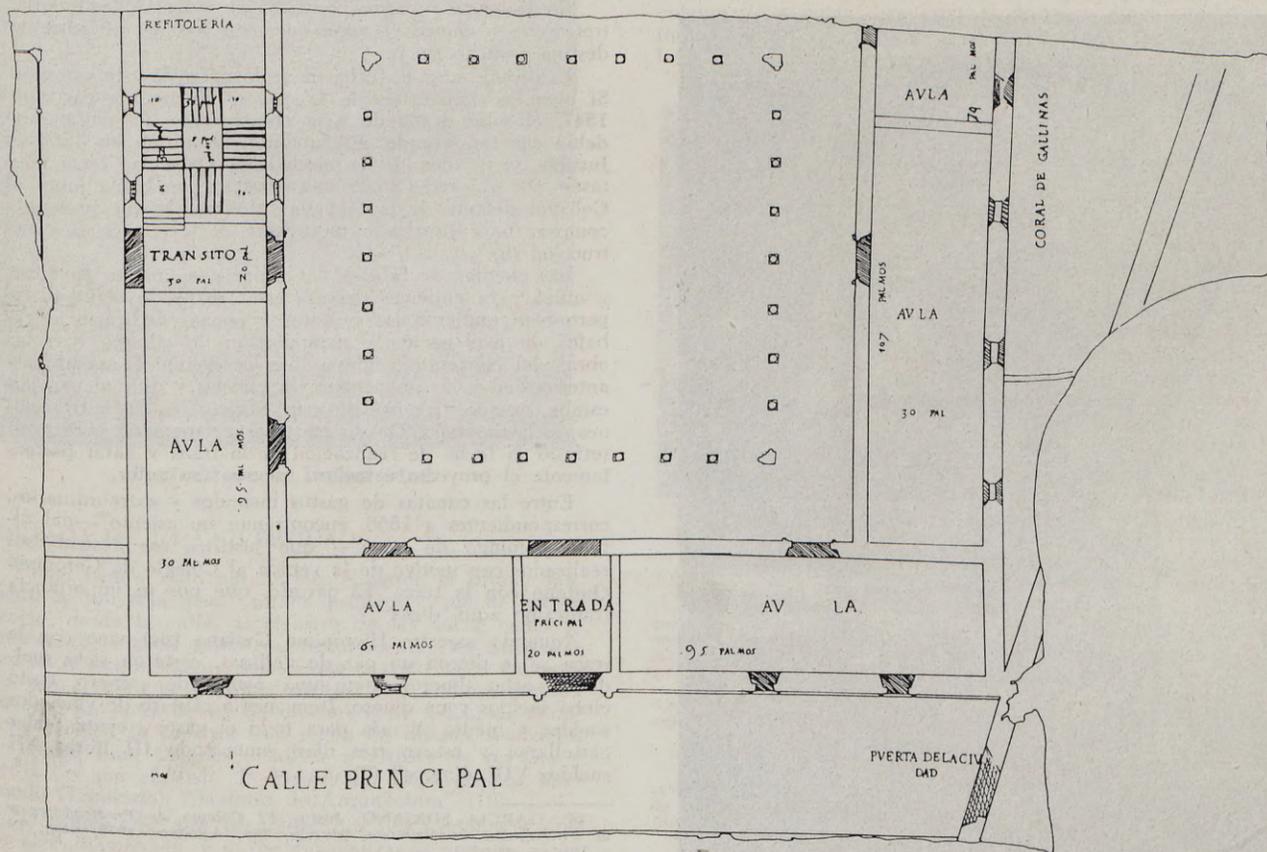
(1) Para conocer la figura de don Fernando de Loazes son interesantes las siguientes obras:

— LOPEZ MAYMON, Julio: *Biografía de don Fernando de Loazes*, Murcia, 1922.

— ABAD NAVARRO, Elías: *Don Fernando de Loazes y su fundación del Colegio de Predicadores de Orihuela y de su insigne Universidad*, Orihuela, 1958.

(2) Mi agradecimiento al Rvdo. Sr. D. Vicente Sáez, Rector del Colegio, por las facilidades dadas para la realización del apartado gráfico de este trabajo.

(3) En una Real Orden de 11 de marzo de 1864 dice "...el edificio Convento de Santo Domingo, declarado monumento artístico..." ALMARCHA, Luis: *Cláusulas fundacionales del Colegio de Santo Domingo de Orihuela y antecedentes jurídicos que regulan la intervención de la Mitra en el mismo* (S.I. S.i. S.a.), pág. 12.



Traza del Colegio de Santo Domingo de Orihuela

(Calco realizado por José Aledo Sarabia)

pleto que estoy realizando sobre él, me ocuparé principalmente de tres importantes aspectos: la traza para iniciar su construcción en el XVI, la portada de la Universidad —realizada en el XVIII—, y el claustro edificado en el mismo siglo.

TRAZAS PARA LA CONSTRUCCION

El 13 de septiembre de 1547, por escritura otorgada ante un notario de Lérida, Loazes erigía en Colegio el convento de Dominicos de Orihuela, haciéndole una primera donación de sus bienes que ratificaría y ampliaría en 1549 y 1555 (4).

Los Dominicos ya tenían fundado convento en esta ciudad y estaban realizando obras en su iglesia y monasterio. Por tanto, las rentas de los bienes donados por Loazes se dedicarían en un principio a continuar lo iniciado, si bien estimo que algunos años después se debieron planear la posibilidad y necesidad de construir un edificio de mayores dimensiones y acorde con el proyecto del fundador.

Recientemente he encontrado en el Archivo Histórico de Orihuela, donde se conservan los documentos procedentes del Convento de Predicadores, un trozo de pergamino de 485 x 330 mm., que servía como cubierta a unas escrituras de arrendamientos del XVIII, y que contiene en su reverso un interesantísimo plano del Colegio que corresponde, con algunas variantes, a parte del edificio que en la actualidad se conserva.



Detalle de la traza original del Colegio

El pergamino descubierto debía ser originariamente cuatro veces mayor y en fecha indeterminada, cortado en igual número de trozos, utilizándolo como cubierta de diversos atados de documentos. Por el momento sólo he encontrado esta parte que representa la zona del edificio destinada a Colegio y posteriormente a Universidad. Gracias a que la persona que dividió el pergamino tuvo un pequeño fallo en el corte del ángulo superior izquierdo, se observa una esquina del claustro del convento, que difiere de lo realizado —hay diseñado un claustro de columnas y el existente es de pilastras—, lo que demuestra que esta traza es anterior a la ejecución material de la obra.

En el plano observamos parte de la fachada principal —orientada al sur— y de la fachada lateral —al este—, que limitan a la derecha con la muralla y puerta de la ciudad. El interior se concibe en torno a dos grandes espacios abiertos, que corresponden a otros tantos claustros. En el de la derecha se sitúan las aulas del Colegio, con acceso directo desde la calle —tratando de independizarlo del situado a la izquierda que se destina al convento— y estableciendo entre ambos un paso (“tránsito”) que los comunica; en él se proyecta la escalera principal, de acceso a las dependencias de los pisos superiores.

En el pergamino se aprecian algunas rectificaciones, que fueron realizadas pegando pequeñas tiras de papel sobre algunas líneas o raspando la tinta. Quizá la principal sea la supresión de una escalera en el ángulo inferior derecho, en el aula de mayores dimensiones —107 palmos de largo—, que no se ejecutó.

En la parte superior izquierda se sitúa la “refitolería” (refectorio o comedor), zona que, con algunas variantes, se destina a dicho fin.

Es difícil datar la fecha de realización de este proyecto. Si bien las donaciones de Loazes se efectúan a partir de 1547, el solar destinado a la construcción del edificio no debía ser tan grande. El fundador se dirige en 1553 al Justicia y Jurados de la ciudad de Orihuela, rogándoles tasen por el precio justo unas casitas que había junto al Colegio, delante de la fachada principal, y que pretendía comprar para tirarlas e incorporar su terreno a la construcción (5).

Las cuentas de fábrica del Colegio se inician en 1554, y quizá para entonces debería estar realizado el proyecto, pero bien pudieron los canteros y peones dedicarse a trabajos de explanación y acumulación de sillería, o a las obras del convento e iglesia que los dominicos tenían con anterioridad a las donaciones de Loazes; y que, al parecer, estaba situado al norte de este edificio, en las estribaciones de la montaña. De ser cierta esta suposición podríamos retrasar la fecha de realización de la traza y datar perfectamente el proyecto e incluso asegurar su autor.

Entre las cuentas de gastos menudos y extraordinarios, correspondientes a 1556, encontramos un asiento —del último domingo de mayo— que justifica los desembolsos realizados con motivo de la venida al Colegio de Gerónimo Quijano con la traza. El párrafo, que por su importancia transcribo aquí, dice:

“quando maestre Hieronimo Guijano (sic) vino con la traça se le dieron un par de gallinas, costaron siete sueldos y ocho dineros. Item una pierna de carnero, costó cinco sueldos y un dinero. Item medio cántaro de vino, dos sueldos y medio. Y más para todo el gasto treynta reales castellanos y estuvo tres días, suma todo III libras XII sueldos VIII dineros” (6).

(4) GARCIA SORIANO, Justo: *El Colegio de Predicadores y la Universidad de Orihuela*, Murcia, Tip. Artística, 1918, págs. 19 y 23.

(5) *Ibidem*, págs. 21-23.

(6) Archivo Histórico de Orihuela (en adelante A. H. O.). Libro de fábrica del Colegio de Predicadores, s. f.

Con posterioridad a dicha fecha volvió el célebre arquitecto en tres ocasiones a visitar la obra. De ellas hay otros tantos asientos en el libro de fábrica del Colegio —gastos menudos y extraordinarios— con fecha 26 de octubre y 25 de noviembre de 1556 y 26 de octubre de 1560 (7).

A la vista de estos datos y teniendo en cuenta que el autor a quien tradicionalmente se viene atribuyendo la realización del proyecto —Juan Inglés— no aparece en los libros de fábrica hasta el año 1566 (8), creo que debe cambiarse definitivamente dicha atribución y, en tanto no se encuentren documentos en contra, considerar a Gerónimo Quijano (9) como autor de la primitiva traza.



Portada de la Universidad

PORTADA DE LA UNIVERSIDAD

Como hemos visto anteriormente, desde el primer momento se proyecta una "entrada principal" que dé acceso directo, desde la calle, al claustro de las aulas, como se observa en la traza primitiva. Seguramente esta puerta se hizo en el xvi, al mismo tiempo que el resto de la fachada, pero en el xviii se proyecta realizar una enorme portada barroca. En junta de 23 de diciembre de 1722, los dominicos deciden su construcción, según los diseños realizados por Pedro Juan Codoñer, "tallista y artífice de madera y piedra", y por el Rvdo. P. Presentado Fr. Francisco Raymundo (Trinitario), "Maestro de Arquitectura" (10).

Se presentaron tres proyectos, dos por Codoñer y otro por el P. Raymundo, y se decidió realizar la portada según uno de los diseños de Codoñer y el remate con la definición del P. Raymundo, que es "una donzella representando la sabiduría y las insignias correspondientes a ella" (11).

La obra se ajustó por el P. Rector con Pedro Juan Codoñer en 1.200 libras (12), debiendo entregar el Colegio cuatro columnas de mármol —con sus capiteles y basas— de las que poseía, y el maestro finalizarla antes del 15 de junio del año siguiente.

El 5 de enero de 1723 Pedro Juan Codoñer cede parte de la obra, en concreto la referente a cantería, a José Terol, Felipe Terol y Lorenzo Chápuli, maestros de obra de cantería de la ciudad de Alicante, por 800 libras. Codoñer se reserva la obra de talla por el resto de la cantidad ajustada, es decir, por 400 libras (12).

Las obras debieron realizarse a buen ritmo y en junta de 3 de junio de 1723 se planteó que viniese un maestro a visurar la obra —en concreto el P. Raymundo o Andrés Galbán—, y tasar el exceso que había supuesto el realizar las cuatro columnas nuevas, "por no poder servir", según la planta, las de mármol que tiene el Colegio" (13).

Por la junta de 16 de junio de 1723 sabemos que el P. Raymundo había venido desde Elche "para visura de la portada de la Universidad" y que por dicha razón se le debían dar 10 libras, pero que la mitad la pagasen los maestros, por algunos defectos que tenía (14). No obstante, pagó el Colegio las diez libras, e incluso algunas mejoras que se habían realizado, según consta en el libro de gasto (15) y la carta de pago (16).

CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD

Desde el xvi se pretende realizar, en el espacio formado por las diferentes aulas del Colegio, un claustro columnario —como demuestra el proyecto antes citado—; iniciándose los contratos para el transporte y realización de las columnas, basas y capiteles de mármol.



Capiteles de mármol conservados en el Colegio

(7) Vid. Documento I.

(8) A Juan Inglés le paga el Colegio el alquiler de unas casas que ocupaba desde el 20 de abril de 1566 "en tant que seruiria de mestre mayor de la obra", y diversas cantidades por la escalera mayor, que realiza en 1567-8. Antes de estas fechas no aparece en los libros de fábrica del Colegio.

(9) Sobre Jerónimo Quijano, Vid. GUTIERREZ-CORTINES CORRAL, Cristina: "Jerónimo Quijano, un artista del Renacimiento español", *Rev. Goya*, núm. 139, julio-agosto 1977, págs. 2-11.

(10) Vid. Documento II.

(11) *Ibíd.*

(12) Recientemente ha publicado los documentos del contrato y cesión de la obra de la portada SAEZ VIDAL, Joaquín: *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la Cultura Barroca: 1691-1770*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985, págs. 234-236.

(13) Vid. Documento III.

(14) A. H. O. Libro 1.º de Consejos del Colegio de Predicadores de Orihuela, 1625-1754 (en adelante L. 1.º C.C.P.O.), pág. 2.

(15) Vid. Documento IV.

(16) A. H. O. Protocolo de Bautista Ramón, núm. 1.261, 19-VIII-1723, f. 263.

Tengo localizadas diversas escrituras notariales y pagos efectuados por estos motivos en los años 1554-1565. En concreto en 11 de diciembre de 1554 (17) se contrata con un vecino de Baza el transporte de quince carretadas de mármol de Macael (columnas, capiteles y basas) que estaba obrando el maestro Juan de Sansui. En 20 de marzo de 1560 (18) se pagan algunas cantidades por dichos mármoles, pero en 14 de enero de 1563 (19) aún no se habían traído. Muerto Domingo de Albigurri, uno de los maestros obligados a traer el mármol desde la Sierra de Macael, Julián de Alamiques, picapedrero, y Luis de Ocanya, que con él se habían obligado a traer 36 columnas de mármol con sus basas y capiteles, se ratifican en su obligación, que no cumplirían hasta el 5 de mayo de 1565 (20), en que se pagan 572 reales castellanos por el porte de dichos mármoles.

Si resultan problemáticos los contratos de los mármoles, mayores complicaciones nos plantea la realización del claustro que, al menos en su totalidad, nunca se construyó. Debemos tener en cuenta que los documentos encontrados, referentes a la compra y transporte de columnas, hablan de 36 y, según el proyecto, sólo el claustro bajo suponía la necesidad de 28 columnas simples y 4 de esquina; resulta obvio que fue imposible construirlo. Además no hay datos que confirmen su realización total, pues:

1. Habitualmente se venía atribuyendo su realización a Agustín Bernardino, y se sitúa su construcción en 1609, pero esto es falso, pues en ese año lo que se contrata es el sobreclaustro del patio del convento, como estudiaré en un próximo artículo.

2. Según don Justo García Soriano, en 1636, 1652, 1665 y 1684 (21) se realizan algunas obras que podrían corresponder a la construcción y/o reparación de dos lienzos de este claustro columnario.

3. En repetidas ocasiones, en el XVIII, se habla del claustro —refiriéndose al del convento—, y del patio de la Universidad, como si no estuviesen realizados ambos (22).

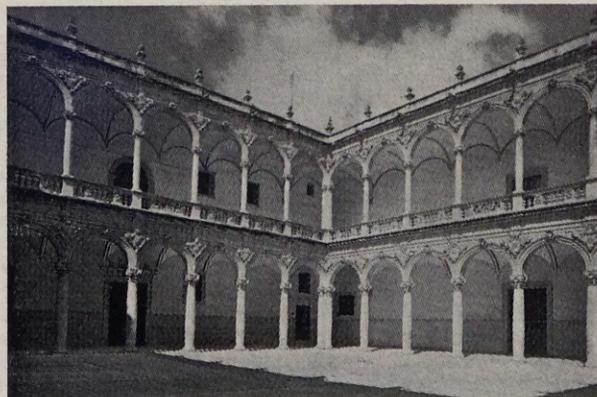
(4) En 1722, cuando se proponen hacer la portada de la Universidad —como ya he explicado—, se acuerda dar cuatro columnas de mármol con sus basas y capiteles. Hay que considerar que en el caso de hacerse alguna obra, debieron ser como máximo dos de los lienzos del claustro, pues aún sobraban esas columnas.

5. Hacia 1960 se empedró el claustro. Al remover la tierra encontraron diversas columnas, basas y capiteles de mármol —en la actualidad conserva el colegio 18 columnas— (23). Muchas de estas piezas están sin terminar, por lo cual creo que no llegaron a utilizarse.

En base a todo lo anterior se puede deducir que no se realizó el claustro de la Universidad con los mármoles adquiridos. Como mucho se obrarían solamente dos lienzos, pues si bien el claustro actual sólo tiene siete arcos por lado y no ocho como en principio estaba trazado, es imposible que se construyese totalmente con las 36 columnas adquiridas en el siglo XVI.

En definitiva, poco importan ya todos estos aspectos para lo que seguidamente voy a exponer, y que demuestra que el actual claustro de la Universidad no es el del siglo XVI, ni principios del XVII —como estamos cansados de leer—, sino obra, y magnífica, de los años 1727-37 diseñada por el trinitario P. Francisco Raymundo (24), maestro arquitecto, que interviene en las obras de la iglesia de Santa María de Elche (25), en la iglesia antigua de Guardamar del Segura (26) y que proyecta el remate de la portada de la Universidad de Orihuela —como ya hemos expuesto en el apartado correspondiente— (27).

Las obras del claustro de la Universidad se realizan por administración y no hay ninguna escritura notarial contrayendo su construcción. Por este motivo la única fuente do-



Claustro de la Universidad

cumental que nos proporciona datos sobre su realización es el Libro Primero de Consejos del Colegio de Predicadores de Orihuela de 1625-1754, que se conserva en el Archivo Histórico de esta ciudad (28).

El primer dato sobre su construcción —sin referirse anteriormente al derribo de ninguna obra existente—, es el acta de 19 de agosto de 1727 en que se acuerda escribir "a Joseph Perales para que corte la madera necesaria para el primer cuerpo del claustro... y que esté puesta aquí

(17) A. H. O. Protocolo de Onofre Trullols, núm. 202, 11-XII-1554.

(18) A. H. O. Prot. de Pere Conesa, núm. 91, 20-III-1560. Y Libro de fábrica del Colegio de Predicadores, s. f.

(19) A. H. O. Prot. de Onofre Trullols, núm. 206, 14-I-1563.

(20) A. H. O. Libro de fábrica del Colegio de Predicadores, s. f.

(21) Op. cit., págs. 61, 62, 73 y 74.

(22) En 6 de febrero de 1701 se hace una procesión con Nuestra Señora del Socorro, pidiendo lluvias, y el narrador dice "...y empego a salir la procesión por la puerta del claustro al patio de la Universidad, y por la puerta de este salió a la calle en esta forma..." (A. H. O.—L. 1.º C.C.P.O., s. f.). En 23 de mayo de 1723 el Consejo resolvió que para evitar las entradas de los estudiantes en las celdas de los colegiales "...no suban a reparar al sobreclaustro..." (Ibidem, pág. 1). En junio de 1727 en la octava del Corpus se hizo procesión "...por el claustro y Universidad, territorio acostumbrado en otras procesiones..." (Ibidem, pág. 38). En 28 de febrero de 1728 acordaron "...se hiziese la función por el claustro..." (Ibidem, pág. 53). No obstante estos datos no tengo total certeza de que sólo hubiese un claustro y que en el patio de la Universidad no existiese otro, completo o no.

(23) En una especie de gruta, formada por dos paredes de la montaña, conserva actualmente el Colegio 18 columnas —contando las 4 que forman esquina— y diversas basas y capiteles tallados y sin tallar. El sábado 7 de diciembre de 1985 fui a fotografiarlas y medirlas, pero a medio realizar las fotos hubo un desprendimiento de piedras de la montaa, lo que impidió tomar las medidas exactas de estas columnas, y su comparación con las de piedra que se utilizaron en la construcción del claustro actual.

(24) Tenemos noticia del pago de unas misas al P. Francisco Raimundo (sic), trinitario, en 11 de diciembre de 1698 y que en 31 de enero de 1717 el P. Raimundo (sic) García, trinitario, reconoce un pilar de la Catedral. Si tenemos en cuenta ambos datos, el nombre completo de este arquitecto sería Francisco Raymundo García. Vid. NIETO FERNANDEZ, Agustín: *Orihuela en sus documentos I. La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*. Edición de Antonio Luis Galiano Pérez y Javier Sánchez Portas, Murcia, Ed. Espigas, 1984, pág. 211.

(25) NAVARRO MALLEBRERA, Rafael: *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1980, págs. 61-62.

(26) GALIANO PÉREZ, Antonio Luis: "La antigua iglesia parroquial de San Jaime", *Rev. de Moros y Cristianos*, Guardamar del Segura, 1985, s. p.

(27) Me ha facilitado una nota Antonio Luis Galiano Pérez referente a la visura y tasación de la obra de la Capilla de la Comunión de Santiago de Orihuela, firmada por el P. Raymundo en 22 de febrero de 1729.

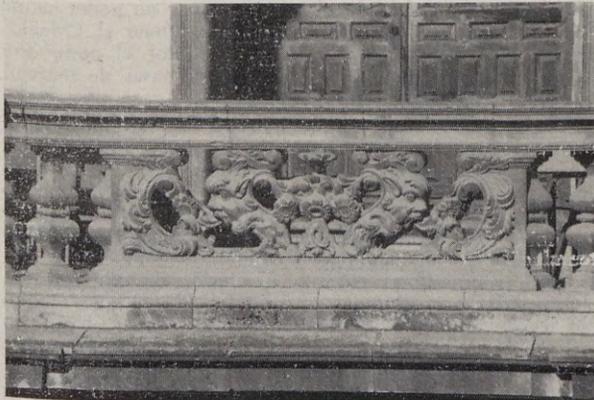
(28) Agradezco a doña Rosario Martín Sanz, Directora de la Biblioteca Pública y Archivo Histórico de Orihuela, las facilidades dadas para la consulta de esta documentación.

para marzo" (29). El 10 de noviembre del mismo año se concierta con Alfonso Ortiz la obra del claustro (30) —debe referirse a la de cantería, como más adelante veremos— y el 4 de diciembre de 1728 (31) acuerdan pagarle dos pesos más de lo concertado por cada columna del claustro.

En la junta de 31 de mayo de 1730, cuando se trata una petición de cuatro columnas de mármol, para una obra que quería hacer el Cabildo, se acuerda no acceder "porque es contingente que el Colegio por tiempo las aya menester" (32). El mismo día se toma una importante decisión, que se escribe al margen del anterior acuerdo: "Este mismo día quedó declarada la uniformidad de columnas de la misma piedra para el segundo cuerpo del claustro de la Universidad" (33).

Por el P. Rector, en junta de 18 de mayo de 1731, se da cuenta de la muerte del P. Raymundo. Como él le había adelantado algún dinero, propone que se perdone la deuda "atento que se auía empeñado en asistir a la obra del claustro, su asistencia y cuydado y a que el Colegio le hubiera manifestado algún agradecimiento" (34).

Si el acuerdo anterior manifiesta por primera vez la relación del P. Raymundo con la obra del claustro, la siguiente mención es mucho más explícita. El 7 de julio de 1731 propuso el P. Rector "si para la obra del segundo cuerpo del claustro se harían antepechos sólidos, o si se haría balaustrada, a lo que respondieron los PP. se hiziera balaustrada, por la hermosura, y porque assi tendrá menos peso la obra, y porque este fue el dictamen del Pdo. Raymundo que fue el Maestro que dio la idea para el claustro" (35).



Aspecto de la balaustrada del claustro de la Universidad (Foto Sevilla)

Creo que con esto queda totalmente despejada la paternidad del claustro, pero no obstante veremos cómo muchos años después se reafirma su autoría. En 1766, en junta de 3 de diciembre, tratan sobre la realización de "librería" (biblioteca) y "cisterna" (aljibe o depósito de agua), esgrimiendo en defensa del proyecto que "...assi el P. Pdo. Raymundo, Trinitario, que fue el que hizo el claustro nuevo de la Universidad, como don Jayme Bort, célebre arquitecto de Murzia, en otro tiempo fueron de sentir que assi el terreno como la misma planta de librería era la única que el Colegio podía y debía dessear, y que del mismo dictamen habían sido otros peritos" (36). El párrafo, además de ratificar el autor del claustro demuestra cómo el Colegio, cuando debía hacer alguna obra, no sólo consultaba a diversos maestros, sino que éstos eran de relevante categoría, como se muestra al citar a Bort, arquitecto de la fachada barroca de la Catedral de Murcia.

Cuando murió el P. Raymundo, al parecer en 1731, el claustro debía estar construido, pero faltaba por realizar el trabajo de talla que comenzaría al año siguiente.

En efecto, en 23 de agosto de 1732 propone el rector si se convocan tallistas "para elegir diceño para las enjutas o tambanillos del claustro, o si se daría la obra dicha



Escudo de Loazes en una enjuta del Claustro de la Universidad (Foto Sevilla)



Enjuta del claustro de la Universidad con escudo real (Foto Sevilla)

(29) A. H. O.—L. 1.º C.C.P.O., pág. 44.

(30) Vid. Documento V.

(31) A. H. O.—L. 1.º C.C.P.O., pág. 67.

(32) *Ibíd.*, pág. 75.

(33) *Ibíd.* Desde que en 1731 se acordó no utilizar las columnas de mármol, en numerosas ocasiones ha tenido el Colegio peticiones que unas veces ha satisfecho y otras no, pese a que en la junta de 23 de abril de 1732 se acordara vender todo el mármol junto y no poco a poco. En concreto tenemos constancia, por el citado L. 1.º C.C.P.O., de las siguientes: 1753/enero/30 Se venden 6 columnas con basas y capiteles a la ciudad para hacer una cruz cubierta. 1759/abril/16 Se regala una columna al Convento de Predicadores de Murcia. 1771/febrero/18 Se acuerda vender 8 columnas a la Parroquia de Santiago. 1772/enero/30 Se acuerda no vender 4 ó 5 columnas a la ciudad para que hiciese una cruz cubierta en San Francisco, 1773/junio/10 Se regala una columna al señor Obispo. 1778/junio/23 Se vende una columna para la iglesia de Santa Lucía. A finales de diciembre de 1985 se han cedido cinco columnas con sus basas y capiteles para la plaza de la Anunciación. Los cuatro capiteles de las columnas adosadas que forman esquina se conservan en el zaguán de la Biblioteca Pública de Orihuela.

(34) *Ibíd.*, pág. 89.

(35) *Ibíd.*, pág. 91.

(36) *Ibíd.*, Libro 2.º de Consejos del Colegio de Predicadores de Orihuela, 1754-1794, págs. 105-107.

a Pedro Juan Codoñer" (37). Se acordó convocar y, en caso de igualdad, darla a este último —no en vano ya había trabajado para el Colegio con la portada de la Universidad—. El 27 del mismo mes se decide que las realice Codoñer por 13 pesos cada una, dándole el Colegio el andamio (38). Sin embargo no terminaría este tallista el trabajo, pues en junta de 16 de junio de 1733 tratan de como algunas conversaciones que habían oído los religiosos a Codoñer eran indecorosas, y acuerdan que se le quite la obra del claustro y se dé a Jacinto Perales, autor que terminó la talla (39).

Antes de concluir el presente apartado —y con él el artículo—, quiero hacer mención de que la piedra utilizada para construir el claustro procedía de la cantera de la villa de Abanilla y que por tal motivo les da el Colegio 100 libras de limosna —para hacer un retablo— en 1733 (40) y una columna de mármol en 1763 (41).

Desde que en 1733 se acuerda contratar con Jacinto Perales la talla de las enjutas que quedaban por hacer, nada más se trata sobre el claustro y su obra hasta 1737, en que en el citado Libro de Consejos dice:

"Concluyose la fábrica de este Colegio, hasta el claustro de la Universidad inclusive, día 27 de marzo 1737, auendiéndose fundado este Colegio por el Sr. Patriarca D. Fernando de Loazes en 13 de setiembre 1547, comenzada ya a edificar la Capilla Mayor, con que ha durado la fabrica 190 años. Demus gloriam Deo, porque ya llegó el tiempo de su última felicidad de número de colegiales que determinan sus estatutos para el mayor aumento del culto Diuino y luzimiento de la Religión" (42).

JAVIER SANCHEZ PORTAS

I. VISITAS DE GERONIMO QUIJANO A LAS OBRAS DEL COLEGIO

1556/octubre/26. "Item el mesmo día se compró para maestro Hieronimo que vino ha visitar la obra tres pollas, costaron seys sueldos y nueue dineros y en carne y vino quatro reales castellanos. Suma XIII sueldos V dineros" (43).

1556/noviembre/25: "Se compró un cabrito para maestro Hieronimo Guijano (sic) quando vino para la feria, costó quatro sueldos y ocho dineros. IIII sueldos VIII dineros" (44).

1560/octubre/26. "Se gastaron con mestre Hieronimo Guijano (sic), quando vino ha visitar la obra, y por un moço que fue por él, una libra quatro sueldos y ocho dineros. I libra IIII sueldos VIII dineros" (45).

II. ACUERDO DE CONSTRUIR LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD

1722/diciembre/23. "Día 23 de diziembre 1722. Llamó el Muy Reverendo Padre Presentado Fray Domingo Santa María, Retor, a los Padres de Consejo, es a saber..., y les propuso como Pedro Juan Codoñer, tallista y artífice de madera y piedra hauiá trahido dos plantas hechas de su mano, y otra del Reverendo Padre Presentado Fray Francisco Raymundo, Maestro de Arquitectura, para fabricar la portada de la Universidad, quien se empeña a hazerla. Y hauiendoles leído la carta del Padre Presentado Raymundo en la qual expresaua el menor coste (que) podía tener qualquiera de las tres plantas, y hauer expresado dicho Pedro Juan Codoñer que por mil y trecientos pesos aun no podría sacar jornal competente a su trabajo, resolviéron los Padres de Consejo que el Padre Retor, infor-

mado de peritos serrara el trato con dicho Codoñer. Y hauiendo dicho Padre Retor consultado con dos religiosos del Carmen, y otro secular las tres plantas y el coste de la fábrica, fueron de sentir que executada la portada según la planta de mano drecha, añadiéndole el remate de mano izquierda con la definición de la del Padre Presentado Raymundo, que es una donzella representando la sabiduría, y las insignias correspondientes a ella, valía mil y quinientas libras moneda de este Reyno; y que si el P. Retor la podía ajustar por mil y trecientos sería muy barata. En seguida de lo qual ajustó el P. Retor con dicho artífice la fábrica de la portada, como está dicha, por mil y ducientos libras moneda de este Reyno; obligándose el Colegio el mortero necessario para el aciento de las piedras, y si faltava algo de fundamento hasta la superficie de la tierra hazerle de su cuenta; y que dicha cantidad se le diera por tercias, o como le pareciere al P. Retor, solo que al principio se le dé mayor porción para el transporte de la piedra" (46).

III. MODIFICACIONES REALIZADAS EN LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD

1723/junio/3. "A 3 de junio 1723. Propuso el Muy Reverendo Padre Retor Fray Domingo santa María a los Reverendos Padres de Consejo:

Primeramente si auia de venir visura para la portada de la Universidad, expressada en los capitulos de la fabrica. Y unánimes conuinieron en que viniessse, conforme está tratado con los maestros de la obra, señalando al R. P. Pdo. Fr. Raymundo, Trinitario, y en caso de no poder venir este al maestro Andrés Galban, y juntamente tasasse el que viniessse el valor de las quatro columnas, capiteles y basas que se han añadido al conçierto, por no poder seruir —según la planta— las de mármol que tiene el Colegio; bien que se ha de rebaxar de dicho valor el coste que hauiá de tener el reducir los capiteles y basas de mármol para conformarles con las columnas.

Y asi mismo propuso que uno de los capitulos de la fábrica es, que la cuarta parte de las 1.200 libras en las que se conçertó la obra se la reseruara el P. Retor para después de concluida la fábrica; y que auiendo ya tomado las tres partes (p. 352), si les daría la quarta parte poco a poco. Y resolviéron unánimes, que auiendo ya dado por el valor de las columnas y capiteles sesenta libras, solo les diera veinte libras para la conclusión de esta semana, y apreciadas las columnas y capiteles por el que viniere solo les dé el P. Retor asta concluir la fábrica el aprecio de lo dicho, reseruandose siempre las doçientas libras para quando esté concluída la fábrica.

Y asi mesmo al escultor dé el P. Retor el valor de la talla de los terçios de las quatro columnas, apreciadas por los escultores carmelitas, reseruando asi mesmo las çien libras que es la quarta parte asta la conclusión de la fábrica" (47).

IV. PAGO DE LA PORTADA DE LA UNIVERSIDAD

1723/junio. "Item por la portada de la Universidad, según el principal consierto mil y ducientos libras. Por las

(37) *Ibidem*, L. 1.º C.C.P.O., pág. 97.

(38) *Ibidem*.

(39) *Vid.* Documento VI.

(40) A. H. O.—L. 1.º C.C.P.O., págs. 99-101.

(41) *Ibidem*, L. 2.º C.C.P.O., pág. 89. Esta columna se conserva en la iglesia de Abanilla, colocada debajo del arco del coro.

(42) *Ibidem*, L. 1.º C.C.P.O., pág. 121.

(43) *Ibidem*, Libro de fábrica del Colegio de Predicadores, Gastos menudos y extraordinarios, s. f.

(44) *Ibidem*.

(45) *Ibidem*.

(46) *Ibidem*, L. 1.º C.C.P.O., 342.

(47) *Ibidem*, págs. 351 y 352.

quatro columnas, capiteles y bassas de la piedra de Auani-lla valorada por el P. Pdo. Francisco Raymundo d el aSan-tísima Trinidad (rebaxado el coste de reducir las de már-mol que tiene el Colegio, las que por pequeñas no an ser-uido) ciento y dose libras a los canteros Joseph y Felipe Terol y Lorenzo Chapuli, A Pedro Juan Codoñer, escultor, por las mejoras del zocalo de piedra negra y nueuas mol-duras que añadió en el segundo concierto con dichos can-teros, valoradas por el mismo P. Pdo. Raymundo, cinquenta libras. Al mismo escultor por las mejoras de la talla en los quatro tercios de las columnas, capiteles y contra capiteles, valoradas por los carmelitas escultores, cinquenta y tres libras dies y ocho sueldos. Por el yesso gastado asta el úl-timo dia de junio, onze libras seis sueldos y seis (dineros). Por las dos ventanas de los lados del segundo cuerpo de la portada, treinta y dos libras. Al P. Pdo. Raymundo por la visita, diez libras. Todo mil quatrocientas sesenta y nueue libras, quatro sueldos y seis dineros. 1469 libras, 4 sueldos, 6 dineros" (48).

V. CONCIERTO CON ALFONSO ORTIZ PARA HACER EL CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD

1727/noviembre/10. "Dia 10 de nouiembre (tachado octubre) 1727, propuso el M. R. P. Retor el concierto que tenía tratado con Alfonso Ortiz para la obra del claustro de la Universidad, de pagarle el jornal en la piedra negra a él a siete reales, y a los oficiales a cinco reales cada uno; y en la blanca a él a 6 reales, y a los oficiales a quatro reales, exceptando (sic) un oficial de Alicante que se le ha de pagar de jornal cinco reales. Por lo qual propuso a los Padres de Consejo si pasaria a la execución de que se hi-

ziese un albalan en que firmasse él y el Procurador del Colegio en dicho concierto, a lo que todos unánimes con-uinieron se executara de essa forma. El mismo dia se re-soluió que en el mismo albalan se ponga lo que está tra-tado en la calidad de la piedra que ha de traer, y si puesta aquí no es conforme el trato, solo ceda en perjuizio suyo y no del Colegio" (49).

VI. SUSTITUYE JACINTO PERALES A PEDRO JUAN CODOÑER EN LA OBRA DE TALLA DEL CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD

1733/junio/16. "Dia 16 de junio 1733. Propuso el M. R. P. Retor a los Padres de Consejo, como Pedro Juan Codoñer correspondía muy desatento al buen trato que con él ha practicado siempre el Colegio; de tal suerte que algunas conuersaciones que le auian oido algunos religiosos eran muy indecorosas y denigratiuas de la buena corres-pondencia y trato justo que con sus oficiales tiene el Co-legio. Y unánimes resolvieron que por su mala correspon-dencia, se le quitara la obra del claustro y se le diera a Jacinto Perales por el precio que el M. R. P. Retor pu-diera ajustar con dicho Perales. Tambien resolvieron uná-nimes que onze pesos que tenía a cuenta de su trabajo adelantados Pedro Juan Codoñer, siruieran en pago de al-gunos ratos que auia asistido al claustro" (50).

(48) *Ibidem*, Libro de gasto y recibo, 1713-1726, s. f., sig 2-2-13.

(49) *Ibidem*, L. 1.º C.C.P.O., 48.

(50) *Ibidem*, pág. 102.

CARPINTERIA MUDEJAR DE LA ERMITA DE SAN ROQUE, DE YECLA (MURCIA)

"Azorín ha estado con Justina en San Roque. Delante iban Justina y Azorín, detrás Iluminada y la madre de Justina. San Roque es una iglesia diminuta, acaso la más antigua de Yecla. Se reduce a una nave baja, de dos techos inclinados, sostenidos por un ancho arco ligeramente ojival. En la techumbre se ven las vigas patinosas; en el fondo destaca un altar sencillo. Y un Cristo exangüe, amoratado, yace en el suelo, sobre un roído paño negro, entre cuatro blandones. Algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío; algo como el alma de nuestros místicos inflexibles; algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso, se respira en este ámbito pobre, ante este Cristo que reposa sencillamente en tierra, sin luminarias y sin flores. Y Azorín ha sentido un momento, emocionado, silencioso, toda la tremenda belleza de esta religión de hombres sencillos y duros."

AZORÍN, *La Voluntad*

Como ya apuntara el historiador de arte Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "el reino de Murcia es bien sabido que poseyó una abundantísima población mudéjar, quedando viva en la etnia regional una fuerte impronta morisca. Sin embargo la huella del mudejarismo artístico es bien escasa y la razón de su escasez y modestia hay que buscarla precisamente en motivos sociológicos e históricos" (1).

Elías Tormo y Monzó, en su inagotable guía de *Levante* —verdadero catálogo monumental de las regiones valenciana y murciana—, manifestó "el contraste coetáneo entre fábricas de iglesias —columnarias— de colosales columnas aisladas clásicas en que apean las bóvedas de tres naves, y el número de iglesias más modestas, del mismo reino de Murcia y en el mismo siglo XVI, con armadura mudéjar, en vez de bóveda, cubriendo la nave única. El hecho se explica por ser tan considerable la población de moros en pueblos sólo en el siglo XVI cristianizados mal de su grado" (2).

"En Murcia —y seguimos a Pérez Sánchez— la abrumadora mayoría de la población era musulmana; el culto cristiano se introduce en fecha muy tardía y a la fuerza; no hay Corte ni magnates importantes para fomentar una rica arquitectura civil; no hay apenas fundaciones monásticas y la vida se desarrolla a un nivel rural exclusivamente. La mano de obra musulmana no puede, pues, introducirse en la labor cristiana y dar así paso a un verdadero mudejarismo." (3).

"Los privilegios concedidos cuando la Reconquista y la organización de los mudéjares en Murcia —prosigue Pérez Sánchez— son bien conocidos por las obras, antiguas, de Fernández y González, y Albert Circourt. Se les respeta religión y costumbres y permanecen así (dos siglos y medio) hasta que se inicia en 1504 la conversión obligatoria. Antes de esa fecha puede afirmarse así sin error que no hubo iglesia cristiana en grandes zonas del reino. A partir de ella es cuando se inician las construcciones, tan modestas por rurales, rápidas y baratas, en las que puede rastrearse una huella mudéjar." "Con un paralelismo casi absoluto con lo granadino inmediato a la Reconquista, la arquitectura rural de Murcia pugnarán entre el gótico y el Renacimiento incipiente y la nota más rica y personal la darán los techos de armadura de pares y nudillo, o de dos vertientes

con arcos transversales, casi lo único de carácter artístico de estos pobres templos, tan en contraste abierto con las otras grandiosas creaciones del renacimiento urbano a la italiana." (4)

Para Leopoldo Torres Balbás, "a Murcia llegó la moda de la techumbre sobre arcos en época muy avanzada. Casi todas las iglesias enumeradas a continuación tienen nave única y se levantaron en el siglo XVI: Santiago de Arriajaca, en Murcia; la Concepción de Caravaca, y la de Cehegin; San Julián de Chinchilla; *San Roque de Yecla*; Ulea; parroquial de Alguazas; parroquia de Santa Eulalia de Totana; San Lázaro de Lorca. No es anterior al mismo siglo la iglesia parroquial de Villapalacios, en la provincia de Albacete, los arcos de cuya única nave descansan en pilastras con impostas" (5). "A fines del siglo XV, y sobre todo en el XVI, se cubrieron muchas naves únicas de templos murcianos con techumbres de carpintería mudéjar sobre arcos perpiaños. El tipo propagóse por la parte oriental del reino granadino —Granada y Almería—, para toda clase de templos, hasta fecha próxima a 1540, en la que se impuso en la arquitectura religiosa del arte del renacimiento. En los medios rurales aún perduró la vieja fórmula, más sencilla y económica." (6)

De entre las iglesias citadas anteriormente, por su interés y belleza artística, destacamos las siguientes: la Concepción de Caravaca (año 1531), de gran armonía en su ornamentación; la Concepción de Cehegin (año 1556) de tres naves, cuyo presbiterio se cubre con magnífica techumbre ochavada de lazo y con un gran racimo de mocárabes, policromada; parroquial de Santiago de Totana (año 1587?) de tres naves, sobre pilares cruciformes de curiosa disposición y cubierta muy bella de tirantes calados y decoración de lazos de a ocho, semejante a modelos granadinos, de pares y nudillo; y Santa Eulalia de Totana, conocida por "La Santa" (siglo XVI, ampliada en el XVII) de muy bella techumbre con decoración de lazo de a ocho en el almizate.

Según Torres Balbás "en un mapa de la arquitectura mudéjar española, la región levantina quedaría casi totalmente en blanco. Y sin embargo hubo en ellas morerías pobladísimas —valle de Ricote— hasta el siglo XVI y comarcas enteras habitadas tan sólo por mudéjares" (7). "El tipo de templo más propagado por la región levantina es el de una nave cortada por arcos fajones transversales, trasdosados en forma angular para el asiento de la armadura de madera a dos aguas que cubre aquélla. Casi siempre se abren capillas entre los contrafuertes. El presbiterio

(1) PÉREZ SANCHEZ, A. E.: "Iglesias mudéjares del Reino de Murcia", en *Arte Español*, Madrid, 1960, tercer cuatrimestre, pág. 91.

(2) TORMO Y MONZO, E.: *Levante: provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, pág. CXXXIX.

(3) PÉREZ SANCHEZ, A. E.: Op. cit., pág. 91.

(4) *Ibidem*, págs. 91-92.

(5) TORRES BALBAS, L.: "Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, núm. 129, pág. 36.

(6) *Ibidem*, pág. 42.

(7) TORRES BALBAS, L.: "Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar", en *Ars Hispaniae*, tomo IV, Madrid, 1949, pág. 295.

es cuadrado o rectangular y cubierto también con madera. Santuarios así, económicos y de fácil construcción, se encuentran por todas las regiones; abundan en Extremadura, en el Oriente de Andalucía y en Aragón; se repiten desde el siglo XIV hasta bien entrado el XVI, y nada deben al arte islámico. La única influencia mudéjar que existe en semejantes iglesias levantinas, hay que buscarla tan sólo en las pinturas que decoran su techumbre a dos aguas." (8)

Domínguez Perela apunta desde una perspectiva institucionalista como "el fin del siglo XV supone el punto de partida del desarrollo "europeo" de España. A partir de este momento la ruptura institucionalista con los elementos tradicionales de carácter oriental no ofrece ninguna duda. El problema de los moriscos se solucionará más o menos "limpiamente", y con ello la unidad religiosa llegará a ser una realidad al menos teórica. Sin embargo, el período comprendido entre finales del siglo XV y principios del XVI, desde una perspectiva puramente formal, ofrece suficientes elementos de juicio como para poner en duda la teórica occidentalización cultural de la Península Ibérica. Las características que Torres Balbás supone propias de lo mudéjar, permanecen prácticamente inalterables en el período paralelo al desarrollo del Renacimiento europeo: falta de unidad, fragmentación, anticlasicismo, falta de sentido orgánico, esencialmente ornamental..." (9)

Pérez Sánchez establece, atendiendo a la clasificación tipológica, a lo largo del siglo XVI y construidas en zonas de población morisca del reino de Murcia, una serie de iglesias que pueden agruparse en dos tipos: iglesias de arcos transversales y cubierta de madera a dos vertientes, con almizate decorado de lazo la mayor parte de las veces; e iglesias de una o tres naves de cubierta enteramente de pares y nudillo (10).

"El primer grupo —las de arcos transversales— pueden relacionarse con modelos del gótico valenciano, aun cuando la presencia de arcos de medio punto señalen, sin lugar a dudas, su pertenencia al arte renacentista" (11). El segundo grupo —de pares y nudillo— tiene paralelismo con los modelos granadinos.

El origen icónico de este tipo de construcciones mudéjares relacionadas con el gótico valenciano, al que Elías Tormo denominó arquitectura de "reconquista" —de iglesias con armadura (no alfarje) a doble vertiente sobre arcos diafragmáticos, de estructura gótica y románico "terciaria"— y a las que el profesor Garín y Ortiz de Taranco calificó "de verdaderos incunables de piedra y leño" (12), hay que buscarlo en su procedencia civil: dormitorios cistercienses, atarazanas medievales de la cuenca mediterránea y hospitales de la Baja Edad Media.

Como ha señalado recientemente el citado profesor, "se ha supuesto para este modelo uninave, con arcos diafragmas, armadura, contrafuertes internos, un origen civil, observando su utilización en atarazanas (Valencia y las "reales" de Barcelona); dormitorios y refectorios conventuales (Poblet, Santes Creus, Fountains-Abbey) muchos de ellos en Francia, y en enfermerías y hospitales (Santa Cruz de Barcelona, hoy sede de la Biblioteca Provincial), éstos sobre todo por el papel a la sazón de las órdenes hospitalarias —como la de San Juan—, todo lo cual confirma las tesis de Gismondi y Torres Balbás" (13).

Pierre Lavedán vio en este tipo de construcciones —sobre todo en las atarazanas— la imagen de las armaduras de cemento que emplean hoy día los ingenieros para las naves de las estaciones ferroviarias (14).

"Los romanos —nos dice Torres Balbás— emplearon, al parecer, para cubrir las naves de edificios de índole comercial e industrial, entre ellos *horrea* y *navalia*, armaduras de madera sobre arcos transversales. Como es lógico

ninguna se conserva, pero sí su réplica en la región asiria de Hawran..." (15)

"Es un hecho romano-civil éste —afirma el profesor Felipe María Garín Ortiz de Taranco— de la cubrición lignaria abaracada de espacios sencillos, poco necesitado de contrafuertes por el menor peso de la madera. Además se acusan éstos poco al interior (fuera de Valencia más exteriormente) bajo la cubierta de madera a dos aguas sobre arcos perpiños." (16) Y se pregunta: "¿Cómo vino esta forma que será la del templo de reconquista a nosotros?". Y continúa diciendo: "Por ese "imperio" cultural que es el Cister, los basilios y otras órdenes monásticas o mendicantes (incluso sobre todo en su aspecto hospitalario de San Juan y el Temple). Y a ellos llega a través de los edificios bizantinos-servios de la "escuela de Brescia", a Stenimachos, del siglo XII y XIII; a San Lucas de Cáttaro, y las iglesias de los basilios como San Angelo en el Monte Raparo (Basilicata). Pero éstos lo reciben a su vez de los prebiantinos (Alta Mesopotamia)... Y esto llega tras recorrer el Adriático y encontrar el Po, a la Italia continental, al Véneto, Friónel y Lombardía, Galia cisalpina y transalpina, y Cataluña, enlazada a la zona de Narbona y Toulouse." (17)

Según Torres Balbás, "surge en la Edad Media la cubierta de madera a dos aguas sobre arcos perpiños en comarcas intensamente romanizadas, como Lombardía, la Galia mediterránea y Cataluña. En la primera —Lombardía— en naves de iglesias, algunas de las cuales tal vez se levantasen a fines del siglo XI; y en las siguientes —Galia mediterránea y Cataluña— en edificios" (18). "El sistema era práctico y económico y fue el seguido singularmente en Cataluña, por lo menos desde los últimos años del siglo XII, para cubrir muchas naves de toda clase de edificios." (19)

"Su mayor difusión corresponde al siglo XIV, durante el que Cataluña y Levante alcanzaron notable desarrollo económico, reflejado como de costumbre en intensa actividad constructiva. De Cataluña propagó esa estructura de techumbres, a partir de fines del siglo XIII por el Oriente de Aragón y el reino valenciano. En la obra de las más ricas intervinieron artistas y carpinteros mudéjares cuyo arte se manifiesta en la estructura, en la talla de los canchillos, en el almizate, que oculta interiormente el encuentro de los faldones y, sobre todo, en la rica decoración pintada que cubría las más importantes, de las que varias conservan algunos vestigios" (20).

"Es tipo —manifiesta Garín— interesantísimo por su primitiva y sencilla, funcional belleza, y resulta significativa su abundancia —hoy tan disminuida— en la región valenciana e incluso en la de Murcia, citando iglesias de Caravaca, Cehegín, Yecla, etc., todas con acento mudé-

(8) *Ibidem*, pág. 295.

(9) DOMÍNGUEZ PERELA, E.: "Notas sobre arquitectura mudéjar", en *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Tueriel, 1982, Inst. de Estudios Turolenses, pág. 6.

(10) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Murcia. Arte en Murcia*, Madrid, 1976, Fundación Juan March, pág. 199.

(11) *Ibidem*, pág. 199.

(12) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a: *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978, pág. 91.

(13) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a: *El arte en las iglesias de reconquista*. Conferencia pronunciada en el Aula de Humanidades y Ciencias Valencianas, Gandía, 23 de agosto de 1985.

(14) LAVEDAN, P.: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris, 1935, pág. 39.

(15) TORRES BALBAS, L.: "Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiños a partir del siglo XIII", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, núm. 129, pág. 41.

(16) GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a: Op. cit.

(17) *Ibidem*.

(18) TORRES BALBAS, L.: Op. cit., pág. 41.

(19) *Ibidem*, pág. 42.

(20) *Ibidem*, pág. 42.

jar." (21) Este modelo de cubierta pasará, a lo largo de fines del siglo xv y sobre todo en el xvi, al reino de Murcia, donde ha sido estudiado por el profesor Pérez Sánchez (22).

Pierre Lavedán constató que los ejemplos más antiguos y más numerosos se encontraban en los territorios que la Reconquista de Jaime I había arrebatado al Islam: Reino de Valencia y Baleares; éstos eran iglesias de San Félix de Játiva, la Sangre de Liria, San Pedro de Segorbe y el Salvador de Sagunto (23). Aparte de los ejemplos citados de arquitectura de reconquista más primitiva, cabe mencionar el casi centenar de iglesias que contabilizó Elías Tormo: templos de San Roque de Ternils, y de otras poblaciones como Albocácer, Altura, Ademuz, Benisanó, Jijona (?), Onda, Pobla, Puzol, Puebla de Vallbona, Villarreal...



Ermita de San Roque, de Yecla. Portada. Siglo XVI.

En el Reino de Murcia y sobre la comarca del Altiplano se asienta la ciudad de Yecla, de prestigio literario en la Generación del 98 (Azorín y Pío Baroja) y con fuerte personalidad, pese a su escaso carácter monumental, aunque conserva algunas obras de arte notables y un barrio viejo tardomedieval. Ya en la ciudad, y en la parte baja de la población se ubica la ermita de San Roque (antes de San Sebastián), cuyo estudio a continuación procedemos a realizar.

Sobre la mudéjar ermita de San Roque de Yecla, se carece hasta la fecha de estudio monográfico alguno, salvo el realizado por el profesor Pérez Sánchez, perfecto conocedor del mudéjarismo murciano.

La historiografía yeclana del siglo xix —Lasalde y Giménez Rubio—, en cuanto a fechaje y documentación sobre este edificio, vierte hechos legendarios o dudosos que no se compaginan en nada con lo que dice el monumento, y la del siglo xx —Soriano Torregrosa— tampoco es muy afortunada. El investigador Juan Blázquez Miguel apuntó de que "sobre Yecla nada apenas se ha investigado sobre su pasado, ya desde un punto de vista arqueológico o histórico, y las obras escritas en el siglo pasado adolecen de más defectos que virtudes y de mejor intención que preparación" (23 bis).

Carlos Lasalde dice: "En documentos de principios del siglo xvi se llama a la iglesia de la Asunción, "Santa María la Mayor", lo que prueba la existencia de otra iglesia con la advocación de la Santísima Virgen. Yo creo que ésta era la de las Nieves —craso error—, porque la del Castillo, tal como hoy existe, es obra muy posterior y la primera que existiera en el cerro, debió quedar envuelta en las ruinas del castillo. Otros dos edificios había por aquel tiempo consagrados al culto: la ermita de San Cristóbal en el cerro de su nombre y la de San Sebastián, cuya situación es la actual San Roque" (24).

Giménez Rubio manifiesta: "La ermita de San Roque y San Sebastián que según informes verídicos tuvo este origen. A fines del siglo xiii, vino sobre esta villa una peste desoladora que obligó a la emigración a muchos de sus vecinos; y tales estragos causó en los que quedaron que casi todas las casas se vieron desiertas. Fue tan persistente el cruel y mortífero azote, que se prolongó hasta principios del siglo xiv, y los moradores que quedaban, se veían de continuo amenazados de ser víctimas de sus estragos. Deseando éstos conseguir del cielo el remedio, y recordando que el señor San Sebastián había librado con su intercesión de varios desoladores a muchas regiones de Oriente y Occidente, y que por ello los más grandes príncipes de Europa habían erigido en su honor magníficos templos, no dudaron con este recuerdo, en acudir a implorar su auxilio. Fue éste tan eficaz que visiblemente desapareció de súbito el contagio. Entonces las autoridades, los ancianos y el pueblo todo, votaron y acordaron solemnemente elegir por Santo Patrono del mismo al Santo mártir, y edificaron esta ermita como monumento de una gratitud perdurable. Según una inscripción que todavía existe en el ángulo de Poniente del tejado de ella, se construyó o al menos se terminó su obra, el año 1451. Tres siglos después, o sea por los principios del siglo xvii, se vio esta villa acometida nuevamente de otra epidemia de malignas calenturas y sin olvidar sus moradores la intercesión de su Santo Patrono, recurrieron también al patrocinio de San Roque, que se había hecho célebre en Europa, especialmente en Francia y Alemania, como especial abogado de la salud; y fue desde luego cesando el contagio, hasta que desapareció él enteramente. Con este motivo se votó y eligió también a San Roque por tutelar y copatrono de la villa, y desde entonces quedó consagrada esta capilla al culto de los dos santos. En consecuencia de aquellos sucesos, dice la tradición que se instituyó para solemnizar el aniversario, una fiesta de moros y cristianos, con aprobación del consejo supremo de Cas-

(21) GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a: *Vinculaciones universales del gótico valenciano*, Valencia, 1968, pág. 14.

(22) Vide notas 1 y 20.

(23) LAVEDAN, P.: Op. cit., pág. 66.

(23 bis) BLAZQUEZ MIGUEL, J.: *Yecla en el reinado de Felipe III (1598-1621)*, Yecla, 1983, pág. 32.

(24) LASALDE, C.: "Historia de Yecla", en *El Semanario Murciano*, Murcia, 20 de febrero de 1881, año IV, núm. 158, pág. 58.

tilla y licencia del Ordinario; pero ni hemos podido encontrar documento que lo acredite, ni aun de la erección de dichos santos en patronos de la villa, ni de los detalles de la fiesta. Lo que sí es positivo, que su patrocinio data de una antigüedad tan remota, que se pierde en la oscuridad de los tiempos; y que de inmemorial se costea la función religiosa el día de San Roque, del presupuesto municipal.” (25)

Como ya advirtió Pérez Sánchez (26) “hay, como se ve, una contradicción entre uno, que supone la ermita actual la misma sin variaciones e incluso dice haber visto una fecha, y el otro que supone la construcción de la actual, en el mismo sitio que otra más vieja. Parece más lógico suponer que cuando se aceptó el copatronazgo de San Roque se hiciesen obras en la ermita, y como coincide en fecha con la que pudiera atribuirse a la construcción actual, puede afirmarse que entonces se rehizo ésta tal como hoy la vemos. En cuanto a la fecha de 1451, que Giménez Rubio afirma haber visto, quizá se trate de alguna inscripción relativa a la primitiva construcción.”

Para Amador de los Ríos (27) “en Yecla no subsiste monumento de mayor antigüedad que la iglesia vieja de la Asunción, cuya erección es del año 1512” (Cosme Gil Pérez de Ortega la fecha en 1412, error que han copiado todos los que la citan), y que ha sido declarada monumento histórico-artístico de carácter nacional por Real Decreto 2.337/1982, de 30 de julio (28).

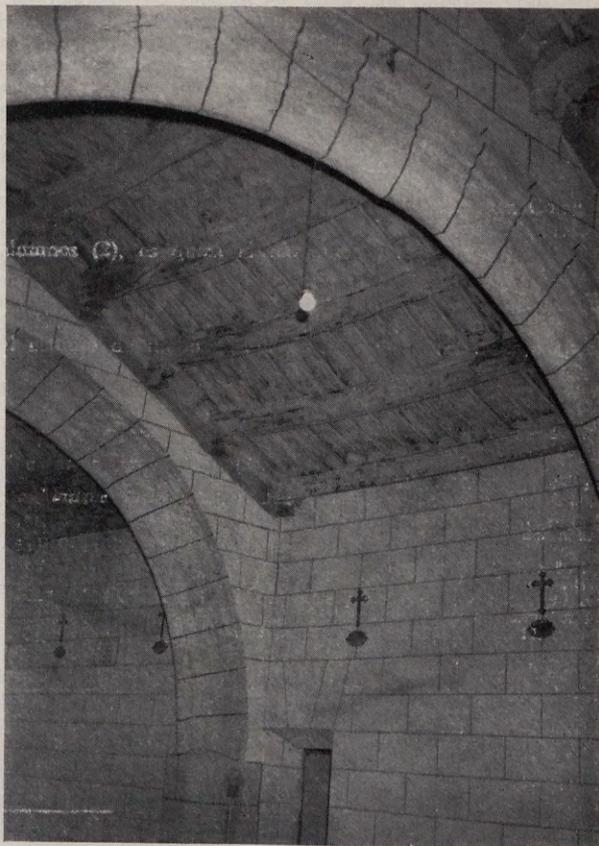
Soriano Torregrosa, en su “Historia de Yecla” (29), no aporta ningún dato nuevo acerca de la ermita de San Roque, ya que transcribe literalmente lo que escribiera Giménez Rubio. Por otra parte el historiador Ortuño Palao señala que “es la ermita más antigua de la ciudad, del siglo xv. Poseyó un valioso artesanado mudéjar” (30), que se conserva en parte.

La casi total desaparición de fuentes documentales ha obligado a los estudiosos a establecer hipótesis más o menos aproximativas, pero de las que discernimos, ya que faltan análisis tipológicos y sondeos arqueológicos. De ahí que toda referencia a la construcción de la ermita de San Roque de Yecla, en cuanto a fechaje y documentación, se ha basado en hipótesis no comprobadas, y que no se compaginan en nada con lo que dice el monumento.

La mudéjar ermita de San Roque de Yecla, que hoy contemplamos, es un edificio datable estilísticamente en el siglo xvi, y en ello coinciden los historiadores de arte González Simancas, Elías Tormo, Torres Balbás, Pérez Sánchez y Belda Navarro (31). Hay que hacer mención de que casi todas las iglesias del reino de Murcia cubiertas con armadura mudéjar son obra del siglo xvi.

La ermita de San Roque de Yecla, para la que ha sido incoado expediente de declaración de monumento histórico-artístico en el año 1979, de carácter nacional sin conseguirlo, es un edificio que —según Pérez Sánchez— “presenta el interés de que ofrece la transformación más inmediata del tipo valenciano a lo renaciente, sin alteración alguna en las proporciones” (32), incluyéndosela entre las iglesias que Elías Tormo calificara de arquitectura de reconquista, y figurando entre las del primer grupo que hemos citado anteriormente, tipológicamente, las de cubierta a doble vertiente sobre arcos transversales de medio punto.

“Con esta iglesia —añade Pérez Sánchez— sufrió Elías Tormo un error inexplicable, dada su minuciosidad. Por una confusión en sus notas, quizá, dice (33) que está techada de pares y nudillo, error que han copiado todos los que la citan.” (34) Y error que advertimos también con González Simancas cuando menciona “las labores de laceña que decoran los pares y el nudillo” (35).



Interior de la ermita de San Roque, de Yecla.
Detalle de los arcos.

(Foto «Tany»)

(25) GIMENEZ RUBIO, P.: *Memoria de apuntes para la historia de Yecla*, Yecla, 1865, págs. 287-289.

(26) PEREZ SANCHEZ, A. E.: “Iglesias mudéjares del Reino de Murcia”, en *Arte Español*, Madrid, 1960, tercer cuatrimestre, págs. 98-99.

(27) AMADOR DE LOS RIOS, R.: *Murcia y Albacete. España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1889, págs. 758-759.

(28) Publicado en la *Gaceta de Madrid*, “B. O. E.”, núm. 226, 21-10-1982, pág. 25.697.

(29) SORIANO TORREGROSA, F.: *Historia de Yecla hasta los tiempos modernos*, Valencia, 1950, pág. 129.

(30) ORTUÑO PALAO, M.: *Las calles de Yecla*, Yecla, 1982, pág. 169.

(31) GONZALEZ SIMANCAS, M.: *Catálogo monumental de la provincia de Murcia*. Manuscrito inédito de hacia 1905, apdo. 1.063 (conservado en el Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C.); TORMO Y MONZO, E.: *Levante: provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, pág. 323; TORRES BALBAS, L.: “Naves cubiertas con armadura de madera sobre arcos perpiaños a partir del siglo XIII”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, núm. 129, pág. 36; PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Murcia. Arte en Murcia*, Madrid, 1976, Fundación Juan March, págs. 199-200; BELDA NAVARRO, C.: “El arte cristiano medieval en Murcia”, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, tomo IV, pág. 228.

(32) PEREZ SANCHEZ, A. E.: “Iglesias mudéjares del Reino de Murcia”, en *Arte Español*, Madrid, 1960, tercer cuatrimestre, pág. 98.

(33) TORMO Y MONZO, E.: Op. cit., pág. 323.

(34) PEREZ SANCHEZ, A. E.: Op. cit., pág. 98.

(35) GONZALEZ SIMANCAS, M.: Op. cit., apdo. 1.063.

La estructura del templo, uninave, desarrolla la cubierta apeándola sobre arcos diafragmáticos. Se trata de una construcción mixta de fábrica y madera. Arcos de fábrica de medio punto, cuyo trasdós toma la forma de la cubierta. Soporta una construcción de madera en cada uno de los faldones, cuya disposición estructural coincide con la cubierta a doble vertiente y de teja árabe. Como es normal en este tipo de armaduras, sobre el trasdós de los arcos descansan jácenas colocadas en el sentido de la profundidad de la nave. Las jácenas en número de doce (dos de ellas ocultas en la cumbre) delimitan tres entrepaños, que lo componen los faldones laterales y el almizate, volteando sobre ellos la tablazón.

La planta o icnografía es basilical, inscrita en un rectángulo con unas dimensiones de 20 metros de longitud por 8 metros de anchura (sin incluir los muros de descarga), y por lo tanto con los testeros planos, quedando dividida en cuatro crujías separadas por tres robustos arcos de sillería —o tal vez mazonería—, perpiños, de medio punto, “que se apoyan en unos sencillos y bajos pies derechos que no llegan a la categoría de pedestales” (36).

“La techumbre —añade Pérez Sánchez— sigue el modelo más simple de vigas transversales a los arcos, sosteniendo el entablado a doble vertiente. También aquí la cumbre está oculta tras una zona plana a modo de almizate. Aquí, la decoración mudéjar ha desaparecido casi por completo. Sólo en el primer tramo de junto a los pies, sobre el minúsculo corillo, se decora el almizate con una cuadrícula que sólo tiene de mudéjar la técnica de listones clavados sobre tabla, pareciendo más bien a los ojos un techo de casetones renacentes. En los paños laterales la decoración es nula. Sólo las cabezas de las vigas y los canchillos se decoran con una moldura de perfil clásico como en Alguazas.” (37)

Dejamos constancia de que la iglesia parroquial de Alguazas del Obispo (Murcia), de todas las murcianas es la más parecida a las valencianas. En ella “las ménsulas o canchillos de las vigas tienen perfil clásico muy sencillo, y el simple entramado de los paños laterales de la techumbre, unido al clasicismo de las zapatas, hacen pensar en el siglo XVI, que es el que Tormo asigna a la iglesia” (38). Por otra parte, la ermita de la Concepción de Cehegín cubre los tramos o crujías de la nave con las tradicionales techumbres de tres paños, pero aquí, como en Yecla, se ha simplificado bastante el detalle mudéjar, hasta conseguir una apariencia casi clásica, en consonancia con la estructura de la iglesia (39).

Un análisis de las soluciones constructivas de la techumbre de la ermita de San Roque de Yecla es el material empleado que puede ser de pino abeto o alerce, usado en muchos casos en su color natural y con una sola preparación oleosa para protegerle y darle un mayor valor plástico. Esto no se puede apreciar, ya que “hoy la iglesia ha sufrido muchas alteraciones, la última una horrible pintura imitando sillar, que no ha respetado ni los sillares auténticos de los arcos, y que ha embadurnado de gris la techumbre, no muy fuerte, y resentida ya por las goteras en más de un punto” (40).

La función de este tipo de techumbre mudéjar reside en sus valores de cubierta y se ve justificada por la fácil reposición de piezas dañadas por el tiempo.

Las técnicas de trabajo de los materiales en ella empleados o utilizados son los habituales de talla, ensamblado, claveteado o decoración policroma, que equivalen a los principales temas decorativos de la carpintería mudéjar, siendo en este caso el apeinado.

González Simancas advirtió —tal vez cuando él observara esta techumbre, hacia el año de 1900, estuviera en su color natural primitivo— que “las labores de lacería



Armadura mudéjar. Ermita de San Roque, de Yecla.

que decoran los pares y el nudillo (?) son coloridos y que forman nudos de a cuatro dibujando estrellas de ocho puntas” (41). Hoy día esto es difícilmente observable en el primer tramo de la techumbre sobre el almizate.

El arte mudéjar, que hoy día lo vemos repetirse en neostilos contemporáneos —en Yecla, la torre de la iglesia Nueva, y en algunas reminiscencias pseudoorientalizantes de la iglesia ecléctica del Niño—, en cuanto a decoración usada, ofrece una lectura iconográfica donde símbolos y arquetipos, caso de las representaciones paradisíacas de algunas techumbres o el auténtico sociograma al que equivale los lazos occidentales de doce, de ocho —caso de Yecla—, y las crucetas, laten bajo las abstractas manifestaciones geométricas y donde un panorama del mundo literario y cultural medieval es patente también en las representaciones figurativas que acompañan a las manifestaciones artísticas. El arte mudéjar a menudo ha sido considerado como simple relleno geométrico musulmán.

Esta armadura, dentro de su técnica constructiva como cualquiera otra mudéjar, está relacionada con la armonía secreta del Universo. “Al construir una armadura —afirma Aguilar García— se proyecta una vertiente, que corresponde a la mitad de la estancia: la otra mitad se realiza por simetría. Tenemos así la relación de la totalidad con su mitad y en términos musicales una octava. Las paredes, su altura, su grosor, no juegan papel alguno: Ibn Narsara comparaba los seres creados, contingentes, con las paredes de un edificio. En el arte árabe y mudéjar, para realizar una techumbre no se tiene en cuenta los muros, porque su meta apunta hacia la esfera divina. Los cartabones más empleados son el 4, 4 y $\frac{1}{2}$ y 5, porque los ángulos tienen una inclinación idónea para los climas templados y encierran las proporciones armónicas griegas” (42).

“El cartabón de 5, al dividir la circunferencia en 5 partes, está cargado de connotaciones místicas y esotéricas. Incluso la semejanza geométrica entre este cartabón y el cartabón de armadura de 5, se demuestra en un viejo tratado de geometría árabe —el de los círculos tangentes—. El cartabón de 4, tiene 45° de inclinación, es además el

(36) PEREZ SANCHEZ, A. E.: Op. cit., pág. 98.

(37) *Ibidem*, pág. 98.

(38) *Ibidem*, pág. 97.

(39) *Ibidem*, págs. 100-101.

(40) *Ibidem*, pág. 99.

(41) GONZALEZ SIMANCAS, M.: Op. cit., apdo. 1.063.

(42) AGUILAR GARCIA, M.^a D.: “Un ensayo de lectura de las armaduras mudéjares”, en *Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1982, Inst. de Estudios Turolenses, pág. 115.

número 4, símbolo de la tierra, el cuadrado de 2. El cartabón de 4 y $\frac{1}{2}$ está entre los dos últimos y su diferencia en grados es imperceptible a simple vista." (43) Todos estos cartabones determinan rectángulos dinámicos, cuya armonía se aproxima a la proporción áurea 1'6.

"Las decoraciones geométricas están en la base de la formación del arte árabe, impregnadas de ideas platónicas, en las que números y formas constituyen la realidad esencial." Esta techumbre posee nudos de a cuatro dibujando estrellas de ocho puntas en la primera crujía y sobre el almizate. "De la combinación de dos cuadrados en giro de 45° surge la estrella de 8, con lo que multiplica sus cualidades mágicas. El octógono inicial puede descomponerse en ocho triángulos isósceles, cuerpo geométrico perfecto. Simboliza el eterno movimiento de la espiral de los cielos, los cuatro elementos, la regeneración." (44) En términos cristianos la Resurrección de Cristo.

"El arte abstracto árabe es un sistema codificado, una forma de lenguaje, una escritura que nunca pretendió evocar la naturaleza de lo sensible sino realidades trascendentes. Su examen y contemplación suscitan la meditación y una especie de melodía infinita. Según Raimundo Lulio el significado de las cosas es la revelación de los secretos que se pueden leer. Por eso, si intentamos correr el velo de este misterio, no hacemos más que seguir la actitud de nuestros antepasados." (45)

"La interpretación de este tipo de techumbres —continúa diciendo M.ª Dolores Aguilar— sería: la materia, lo múltiple, lo divisible es el suelo, última esfera de la creación que coincide con la anchura de la estancia. Pero lleva implícita la Unidad, símbolo divino, que se elige como módulo para levantar el resto. A un nivel superior de la materia hay otra esfera, las criaturas que según dijo Ibn Nasarra son como las paredes de un edificio. Por encima, la esfera superior del Cosmos, la Creación, en último término el cielo lleno de estrellas que es el techo. La Unidad, que informa la materia de la parte baja sigue actuando arriba por medio del lazo que da vida, crea el universo, las esferas celestes y los astros. Este proceso ascendente seguido, para equipararlo al constructivo de los carpinteros podría hacerse a la inversa, ya que resulta evidente su estructura emanativa descendente: Dios irrepresentado, invisible en la cúspide, del que dimana la Unidad, el Verbo, y de El, el universo con los astros, debajo las criaturas, y por fin la materia." (46)

"La pregunta que puede surgir es si la carpintería mudéjar conservó este rico contenido, yo creo que sí —añade Aguilar García—. La idea de un Dios Creador está en la base del cristianismo y la aplicación de estas techumbres a sus iglesias no iba en contra de sus creencias. Demostrar con documentos este contenido, es imposible, ya que pertenecía a ese caudal de conocimientos de carácter secreto que se transmitían oralmente. El único escrito que poseemos sobre el tema, el tratado de López de Arenas —"Carpintería de lo blanco"—, está encaminado a refrescar la memoria de los carpinteros que empezaban a olvidar las técnicas." (47) "La tradición oral de la carpintería se mantuvo hasta comienzos del siglo XVII en que fue preciso hacer algo inédito: escribir las técnicas constructivas y decorativas que iban cayendo en el olvido." (48)

Tras los análisis estructural, tipológico e iconológico ya efectuados, se impone el estilístico, que puede aportar algunas luces con respecto a escuela de carpinteros o agrupe las obras conocidas, un "Corpus" dentro de una línea ajustada a la cronología y al espacio de Murcia. Nada se conoce sobre los nombres o autores de esta obra y por el mismo motivo menos de su actividad y origen. Sospechamos la mano de carpinteros moriscos o de emigrados granadinos, por ser éstos los que normalmente suelen aparecer en los censos de la Inquisición. Según Blázquez Miguel,

"los moriscos no existían en Yecla, sin embargo eran muy frecuentes sus visitas" (49).

Se suele desconocer los autores de casi todas las armaduras mudéjares del reino de Murcia, a excepción del que realizó la techumbre de la ermita de Santa Quiteria, en Lorca, y que fue derruida por la riada de 1879, siendo obra de un carpintero de lo blanco a fines del siglo XVI, Esteban de Riverón, según cita Pérez Sánchez a través de un documento (50) que ya publicara Espín Rael (51).

En cuanto a conservación de la armadura, la techumbre de la primera crujía de junto a los pies mantiene la primitiva tablación de la decoración mudéjar en su almizate. La segunda crujía ha sido recientemente restaurada por la Dirección General de Bellas Artes. Y las tercera y la cuarta se encuentran muy deterioradas y resentidas, consecuencia de antiguas humedades que han sido subsanadas. Esta techumbre, que fue torpemente repintada de gris, sería deseable se le devolviera a su primitivo estado natural.



Armadura mudéjar. Siglo XVI.
Ermita de San Roque. Yecla.

El interior de la ermita en "su conjunto es pesado y macizo, mucho menos feliz que con los arcos apuntados" (52), habiendo sufrido muchas transformaciones, como la eliminación del retablo colateral del presbiterio, con el fin de darle mayor amplitud al mismo. La horrible pintura imitando sillar que cubre los arcos y el enjalbegado dado a la cinta basamental de los muros perimetrales —no en su total— rompe el equilibrio armónico del interior del edificio, observando del mismo modo falta de unidad estilística en el conjunto del mobiliario, nada acorde.

La ermita de San Roque de Yecla, edificio vinculado a lo valenciano de los denominados "de reconquista" o de estilo occitano, abre al exterior su acceso mediante una portada lateral abierta sobre la segunda crujía y orientada al Mediodía, muy simple, entre dos contrafuertes que se acusan al exterior, y habiendo sido modificada en su sencillez, coronándola con una españada barroca en el si-

(43) *Ibidem*, pág. 115.
 (44) *Ibidem*, págs. 117-118.
 (45) *Ibidem*, pág. 119.
 (46) *Ibidem*, págs. 119-120.
 (47) *Ibidem*, pág. 120.
 (48) *Ibidem*, pág. 120.
 (49) BLÁZQUEZ MIGUEL, J.: *Op. cit.*, pág. 90.
 (50) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Op. cit.*, págs. 107-108.
 (51) ESPIN RAEAL, J.: *Artistas y artifices levantinos*, Lorca, 1931, págs. 46-49.
 (52) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Op. cit.*, pág. 98.
 (53) *Ibidem*, pág. 98.



glo xviii (53). El resto de gran austeridad material en su cinta muraria, sólo se ve alterado por el acuse de los sencillos contrafuertes acentuando su ruralismo entroncado.

El proyecto de remodelación de este edificio —año 1983, arquitecto Soriano Marco—, llevado a cabo en una primera fase en cuanto a retejado y sobreelevación de la cubierta exterior a doble vertiente mediante un cimbreo interior que apea directamente sobre los paramentos perimetrales con el fin de aliviar de carga todo el maderamen de la armadura mudéjar, convirtiéndose así en puro elemento ornamental, prevé la posible supresión de las edificaciones anexas a los piñones, lo que de llevarlo a cabo redundará en una mayor perspectiva exterior del edificio, restando como edificación exenta. Esta ermita fue declarada monumento histórico-artístico de carácter local.

La obra escultórica, muy pobre, que alberga esta ermita, se reduce a imágenes de escaso interés artístico realizadas entre las décadas de los años 1940-60.

El presbiterio de esta ermita, poco caracterizado, ya que es un tramo más de ella —como es el caso de Játiva, Liria y el Carmen de Valencia— ocupando la cuarta crujía, posee un retablo pseudoneoclasicista, de medianas proporciones y de un solo cuerpo realizado en estuco. Su alzado se ordena con retopilastras corintias de caria cajeadas y columnas jónico-compuestas en número total de cuatro, agrupadas según la frecuencia rítmica AB-BA. El espacio central está ocupado por una pequeña imagen escultórica del titular de la ermita, San Roque, de factura reciente. La parte superior del retablo, que está recorrida por el entablamento decorado con guirnaldas, se ve coronada por un partido frontón cóncavo-convexo, cuyo campo se decora con cintas ornamentales. Los extremos del entablamento ostentan pináculos.

En los colaterales del retablo y abiertas sobre el muro se ubican sendas hornacinas con las imágenes escultóricas, y de escaso mérito, de la Virgen niña, en el lado del Evangelio, y del Corazón de Jesús, del lado de la Epístola. En los muros colaterales del presbiterio sendos vanos horadan o perforan los mismos para la iluminación interior, uno de ellos simulado o tapiado.

Sobre la segunda crujía, lado del Evangelio, se ubica sobre una repisa una diminuta imagen escultórica, talla en madera, de la Virgen de la Asunción, obra anónima, acaso del siglo xix.

De las esculturas que esta sencilla ermita pudo albergar anteriormente, poco o nada se sabe. Espinalt y García relaciona, no sabemos si con rigor histórico, cómo en el siglo xvii se colocó en esta ermita y sobre la pila del agua bautismal una imagen de piedra de Nuestra Señora que procedía de un templo de católicos (?) de antes de la invasión de los moros (54).

Giménez Rubio —más cronista que historiador— menciona un hecho acaecido durante el siglo xviii en esta ermita: "Al finar el año 1787 y principios de 1788, hubo empeño en el cura párroco, de acuerdo con el gobernador vicario general encargado de la diócesis, en trasladar a la parroquia de la Asunción las imágenes de San Roque y San Sebastián, dejando abandonada la ermita, por suponerse ruinosas, y llevando los ornamentos de culto, etc. El ayuntamiento se opuso decididamente, mediando sobre ello comunicaciones muy curiosas, que no se insertan por su mucha extensión, pero pueden consultarse por los curiosos que gusten hacerlo, empezando por la sesión de 6 de diciembre de 1787, y continuando por la del 17 de enero de 1788 y documentos que le siguen". (55). Este hecho que podemos considerar como conflicto religioso es detallado más minuciosamente por el historiador local Ortuño Palao (56).

La presencia de lo musulmán a partir del siglo xiii en la Murcia reconquistada por Jaime I es manifiesto y constante, quedando arraigada su impronta en múltiples actividades artísticas, destacables las artesanas; hecho que va a quedar patente a través de las posteriores centurias hasta próximo el siglo xvii mediante sus manifestaciones cerámicas, arte de la madera, cuchillería, vidrio y sobre todo —y la más sobresaliente— las alfombras, destacando los talleres ya en el siglo xv, de Chinchilla, Lietor y Letur (series Almirante y Holbein), y de menor importancia, Alcazar, La Roda, La Gineta, Hellín, Jorquera, Jumilla y Cieza (tipos de coronas o de ruedas). Sin embargo, es de destacar en los antiguos reinos de Valencia y Murcia la tradición existente entre el amplio porcentaje de población morisca y la escasa huella monumental dejada a lo largo y ancho de su geografía, en comparación con Aragón, Castilla o Andalucía.

Y del mismo modo hay que hacer una salvedad acerca de la historiografía murciana de siglos anteriores. Torres Fontes ha apuntado cómo en el siglo xvii —y nosotros creemos que también sobre el xviii y parte del xix— los escritores, literatos e historiadores ofrecen engañosas imágenes de prosperidad, riqueza y abundante producción en la totalidad de las tierras y pueblos del reino de Murcia. Así, Pedro de Medina en 1595, veinte años más tarde Cascales y lo mismo los locales historiadores en pública pugna por enaltecer glorias pretéritas y en elogiar hasta límites difícilmente aceptables paradisíacos huertos, ubérrimos campos, antigüedad de su nobleza o monumentalidad de sus construcciones, siendo la realidad bien distinta" (57).

Yecla, la que fue antes villa, antigua y vieja, legendaria y literaria, mítica y poética, pese a su escaso carácter monumental aún conserva obras de arte de cierto interés que ya hemos estudiado en anteriores trabajos de investigación (58), y la ermita de San Roque es una de ellas acentuada en su artesanada techumbre mudéjar. Pocos son los ejemplares de este tipo de construcciones conservados en el antiguo reino de Murcia, y ellas son obras que hay que conservar y preservar; conservar restaurando de acuerdo a su época, y preservar, deteniendo su deterioro. Obras que son y constituyen entidad, obras que son y forman parte del patrimonio histórico-artístico español. Son páginas inmortales del antaño del reino de Murcia, un legado cuya huella quedó hendida y sellada sobre la faz de esa tierra a través de sus venerables y venerandas piedras centenarias, piedras envejecidas que saben mucho de su pasado, de sus costumbres y tradiciones. Y ellas crearon, forjaron su propia personalidad. Entidad máxima de esa tierra donde en otros tiempos convergieron caminos y civilizaciones; tierra fronteriza entre reinos, de donde emanaron cual resto testigo de su ayer, fundidas y conjugadas, expresión de su gran vitalidad, proyección máxima de la cultura, culminación histórica de la humanidad.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ

(54) ESPINALT Y GARCIA, B.: *Atlante Español o Descripción General de todo el Reino de España*. Tomo I. Reino de Murcia, Madrid, 1778, pág. 164.

(55) GIMENEZ RUBIO, P.: Op. cit., págs. 289-290.

(56) ORTUÑO PALAO, M.: *La vida de Yecla en el siglo XVIII*, Murcia, 1979, págs. 80-81.

(57) TORRES FONTES, J.: *Murcia. Introducción histórica*, Madrid, 1976, Fundación Juan March, págs. 81-82.

(58) Vide DELICADO MARTINEZ, F. J.: "La iglesia vieja de Yecla", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1982; "La iglesia nueva de Yecla entre el arte y la historia", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1983; "Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginación de la iglesia de San Francisco, de Yecla", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1984.

INFLUENCIAS DEL TRATADO DE CARAMUEL EN LA ARQUITECTURA DE LA COLEGIATA DE XATIVA

En el panorama de la arquitectura valenciana destaca como monumento especialmente significativo la Colegiata de Xàtiva. Este templo, obra maestra del manierismo, ha merecido desde siempre abundantes elogios (1); sin embargo, rara vez los historiadores han reparado en ciertas partes del edificio que, aún no perteneciendo a la línea estilística general de la construcción, tienen destacado interés por su magnificencia y singularidad. Nos referimos concretamente a las dos portadas gemelas de la nave del transepto, sin duda las piezas más notables de la arquitectura barroca oblicua del área valenciana.

El templo, como se sabe, se construyó lentamente: el célebre maestro Juan Pavía inició los trabajos en 1596 por la parte de la cabecera, que terminó de alzarse en el siglo XVII; hacia 1700 la obra llegaba al transepto con sus correspondientes fachadas —parte que nos interesa—, y a



Portada norte de la Colegiata de Xàtiva

lo largo de los siglos XVIII y XIX se prosiguieron los trabajos en las tres naves de los pies (2). Estilísticamente, en el transcurso del tiempo se guardó el máximo respeto por la obra primitiva —el ábside— así que, salvo en pequeños detalles decorativos, el templo presenta en su interior notable unidad. Esta homogeneidad formal sólo la rompen las dos puertas del transepto, la torre, la reconstruida cúpula y la muy claudicante fachada principal, obra de carácter historicista construida a principios del siglo XX: como vemos, se trata de partes constructivas correspondientes más bien al exterior del edificio (3).

Pasemos ya a la descripción de las portadas del transepto. Analizaremos la del lado Norte, totalmente aislada y en uso, pues la situada hacia el Sur —construida en 1700 (4)— está bloqueada por diversas dependencias y es difícil de ver. Consta básicamente de dos cuerpos: el inferior está formado por un vano rectangular (5) enmarcado por dos semicolumnas de orden dórico flanqueadas a su vez por dos pilastras cajeadas del mismo orden —con sus correspondientes retopilastras— y dobladas en ángulo de rincón. El entablamento, acodado sobre las medias columnas, se incurva al centro de manera muy acusada para dejar sitio a una hornacina situada sobre la puerta, presentando además un marcado abocinamiento. Sin embargo, el entablamento continúa fuera ya de la portada propiamente dicha, extendiéndose a ambos lados de ella siguiendo al principio un perfil mixtilíneo, en ese, para terminar de forma horizontal en los extremos del hastial, donde de nuevo hay pilastras dóricas, de esquina. Las superficies murales resultantes presentan como nota destacada un suave almohadillado. El segundo cuerpo de la portada consiste en un edículo de base curvada —adaptado al gran arco—, en cuyo centro campea en relieve el escudo de la ciudad, flanqueado por dos semicolumnas jónicas y dos semipilastras del mismo orden. Se corona por un entablamento acodado con su correspondiente frontón, siendo éste curvo, segmentado y avolutado. Pirámides y bolas, de base gallonada, se distribuyen en los remates de los dos cuerpos de la fachada, aunque las bolas del cuerpo inferior, por su peculiar superficie escamosa semejan más bien piñas. Entre ambos cuerpos discurre un pedestal o zócalo corrido que sigue el perfil sinuoso del entablamento principal. Otros detalles decorativos de interés son las volutas o aletones que, a modo de cartonerías de retablo, flanquean la hornacina y el edículo superior; también destacan las hermosas cartelas de marco foliáceo que se distribuyen en el eje de la composición.

(1) TORMO, E.: *Levante*, Madrid, 1923, pág. 209; BENITO, F., y BERCHEZ, J.: *Presència del Renaiximent a València*, Valencia, 1982, pág. 77.

(2) GONZÁLEZ BALDOVI, M.: "Xàtiva. Iglesia colegial basílica de Santa María, La Seu", *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II, Valencia, 1983, págs. 967 y s.

(3) TORMO, E.: *Op. cit.*, pág. 210.

(4) *Ibid.*, pág. 209; SARTHOU CARRERES, C.: *Las piedras seculares de Játiva y heráldica setabense. Los monumentos nacionales de Játiva*, Valencia, 1981, pág. 44.

(5) En él se sitúan los dos batientes de la puerta, revestidos con láminas de bronce repujado de bello dibujo, según es tradicional en el barroco valenciano.



Detalle de la portada: atributos de Santa Anastasia

Este análisis somero no finaliza aquí, puesto que es necesario estudiar el rasgo más importante y revelador de toda esta arquitectura: la mayor parte de los elementos estructurales, tales como pedestales, basas, capiteles y entablamentos, están tallados oblicuamente, lo que proporciona un énfasis verticalista al tramo central de la fachada de manera que ésta parece estallar hacia arriba a causa de la presión que ejerce la hornacina situada sobre la puerta. Este nicho —centro compositivo y simbólico— tiene sus jambas y arco oblicuos como si existiera un deseo expreso de engañar al espectador transmitiéndole la sensación de que aquel se halla a mayor altura de la real. Asimismo, el gran entablamento abocinado no lo es a la manera de los arcos de ciertas portadas renacentistas (6), sino que se nos muestra como abatido, buscando un similar efecto ilusorio. El ático, adaptado al empuje del cuerpo inferior, arquea todos sus miembros, aunque la curvatura es menor en su frontón, como si la fuerza centrífuga que ejerce la parte baja hubiera declinado. Por fin, los tramos laterales, almohadillados, no incurvan su entablamento por causa de un capricho del autor del diseño, sino que se estructuran así en absoluta correspondencia con los desniveles de los distintos tramos de la gran escalinata por la que se accede a esta parte del templo. La escalera, construida en 1753 por Juan Cuenca (7), es pieza clave para entender y descifrar la filiación de todo el conjunto arquitectónico: los tramos inclinados tienen sus correspondientes balaustres tallados en oblicuo, de manera que sus basas y remates son paralelos

a los pasamanos. El modelo de esta composición, tan anómala y a la vez tan racional, se encuentra en la lámina VI de un tratado capital en la teoría arquitectónica del barroco: la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua* (Vigevano, 1678), compuesto por Juan de Caramuel y Lobkowitz (8).

Teólogo y diplomático, además de arquitecto y tratadista, Caramuel es sin duda el paradigma de hombre universal del barroco. Famoso por sus polémicas con Bernini y Guarini, en su tratado la arquitectura oblicua no es el simple resultado de una curiosidad heterodoxa, sino que se trata de una ineludible necesidad, de una nueva rama de la matemática que, aplicada a la arquitectura, puede resolver todas las incoherencias que se habían planteado a los maestros de obras al actuar con planos inclinados paralelos (9). Nuestro autor, como justificación de sus teorías, se atreve a remontar el origen de la arquitectura oblicua a la obra de Dios, ya que éste: "Mandó en la tierra que obliquamente se erigiesen los montes; y obliquamente corriesen los ríos y arroyos, por sus valles...". En esta línea, también recoge la tradición de que las ventanas del Templo de Salomón habían sido fabricadas en oblicuo por Hiram, ingeniero mayor de Salomón (10). Sin embargo, no hace falta remontarse tanto en el tiempo para encontrar buena arquitectura oblicua; ya que en la misma Italia hay precedentes más modernos que sin duda debió conocer nuestro tratadista: baste mencionar la célebre portada de la casa de Santi di Tito (1580) en Florencia, e incluso ciertas estructuras diseñadas por Bernini, como las ventanas superiores del palacio Barberini (1629-1632), el monumento de la condesa Matilde de Canossa (1633-1637) y ciertos pormenores de la Columnata de San Pedro (1656-1667), todo ello en Roma (11).

A pesar de todo, el tratado de Caramuel es sumamente original en sus planteamientos y expresión gráfica, y así no resulta ilógico que muchas de sus láminas influyesen en las arquitecturas de los lugares más remotos. Por otra parte, no sólo los grabados de arquitecturas oblicuas fueron objeto de estudio e imitación, sino que hasta los propios modelos de órdenes clásicos —riquísimos— que Caramuel propone fueron llevados a la práctica. Así, por ejemplo, el bello orden dórico del primer cuerpo de nuestra portada, con sus metopas decoradas con rosetas y su cornisa con ovas, deriva de las láminas XXIII y LVI del tratado, al igual que el orden jónico superior, con capiteles muy decorados similares a los del Erecteión de Atenas, procede de las láminas XXVIII y XIV. De cualquier manera es lo heterodoxo lo que predomina y así los elementos distorsionados, tales como arcos y hornacina abatidos, tienen su origen en esa perspectiva natural tan cara a nuestro tratadista, basada en puntos de vista acelerados, que sobrepasa el estudio de las correcciones ópticas hasta llegar al de las anamorfosis (lámina XXXIII) (12).

(6) Recuérdense, entre otras, las portadas de las iglesias de Osuna, Útrera y Catedral de Palma.

(7) GONZALEZ BALDOVI, M.: Op. cit., pág. 971.

(8) Juan de Caramuel nació en Madrid en 1606 y murió en Vigevano —cuya sede episcopal ocupó— en 1682. Su biografía completa figura en A. Bonet Correa, "Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del barroco", estudio preliminar a la edición facsimilar de la *Arquitectura civil recta y oblicua*, vol. I, Madrid, 1984, págs. 7-38.

(9) BONET, A.: Op. cit., 29.

(10) JUAN DE CARAMUEL: *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano, 1678, tomo II, tratado VI, artículo II, pág. 3.

(11) Varios autores: *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio. La scena del principe*, Firenze, 1980, pág. 288; MAURIZIO Y MARCELLO FAGIOLO: *Bernini*, Roma, 1967, lám. 25-25, 111, fig. 72.

(12) Sin embargo, también existen otros elementos en la fachada de la Colegiata que no derivan de Caramuel estrictamente. Nos referimos en concreto a las cartelas-florón introducidas entre las molduras escalonadas de los dinteles de la puerta y cuerpo superior. Este recurso, de origen canesco, fue muy utilizado por el célebre arquitecto Pérez Castiel, de quien sin duda procede. En la obra de este maestro hay que buscar los modelos para las bolas y pirá-

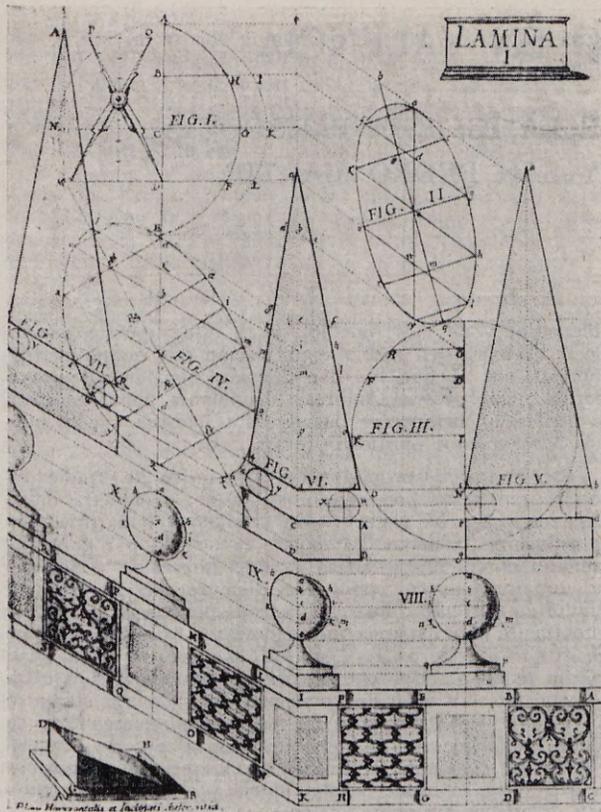


Lámina del tratado de Caramuel

En la parte superior del hastial, y ya fuera de la portada propiamente dicha, destaca una extraordinaria ventana. Es singular por su recercado de perfil anillado, cuyas jambas quedan flanqueadas por dos pilastras corintias de capiteles oblicuos (láminas IX-XII y XVII-XXI), adaptados al curvado entablamento —en arco escarzano— que las corona. Dicho entablamento, que se acoda en el centro y en los extremos, aparece rematado por bolas y pirámides similares a las descritas y también oblicuas. Son de destacar las guardamalletas —de origen berninesco— y cartoneñas prorrocó que completan la decoración exterior del vano. Réplicas exactas de esta ventana existen en las fachadas del palacio de Mergelina y Casa Consistorial de Villena (13) y en la portada del convento de Monjas Agustinas, en Almansa (14). Todas estas obras son coetáneas, y si acaso no son obra del anónimo arquitecto de nuestra portada, al menos manifiestan su influencia.

La portada del lado Sur de la Colegiata es idéntica a la ya descrita, por lo que obviamos su estudio. Sin embargo, junto a aquella se extienden diversas construcciones de enorme interés: la Sacristía y la Sala Capitular. Son relevantes en su aspecto exterior, pues presentan un uniforme entablamento con su correspondiente pretil decorado con bolas y pináculos, todo ello oblicuo. El modelo se encuentra en la lámina I del tratado tantas veces mencionado. En principio, el efecto que produce la contemplación de esta arquitectura es sorprendente, pues parece que nuestra visión falla, sin embargo, todo ello responde al expreso deseo del arquitecto de dar relevancia y altura a una construcción que carece por entero de ellas; desgraciadamente, la materialización de dicho deseo ha resultado un tanto ingenua y

el artificio es claramente perceptible, aunque no por ello deja de ser interesante.

Antes de poner fin a nuestro estudio, es necesario explicar de manera sucinta el contenido iconográfico de la portada Norte, tan interesante como lo es su ya expuesta formulación arquitectónica. La fachada está dedicada a Santa Anastasia, virgen y mártir, según reza en la cartela situada sobre la puerta: ANASTASIA V M. El origen de esta advocación viene dado por el hecho de que en antiguas fuentes literarias, tales como el falso cronicón de Dextro, se recoge que Santa Anastasia y Santa Basilisa —a la que sin duda se dedicaría la portada gemela— nacieron en la Saetabis romana, hijas de ilustres progenitores. Convertidas al cristianismo por el apóstol Pablo cuando estuvo en esta antigua ciudad, lo siguieron hasta Roma como discípulas, recibiendo martirio durante la persecución de Nerón (15). Debido a esta falsa tradición, la iconografía desplegada en la portada es la propia de otra Santa Anastasia, martirizada en el siglo III bajo el imperio de Valentiniano, con la que sin duda se ha procurado identificar a la supuesta mártir setabense. Los elementos parlantes, escasos debido a la mala conservación de la piedra, consisten en una guirnalda que enmarca una mano cortada —varias veces repetida en los casetones del gran arco—, y en una cartela sobre la hornacina en la que figura, a modo de divisa, dos orejas y una lengua o nariz cercenada por un cuchillo. Son los atributos propios de la mártir del siglo III, a la que, por no abjurar del cristianismo, le fueron cortados pechos, dientes, lengua, manos, pies y cabeza (16). La hornacina, hoy vacía, contendría con toda seguridad una imagen de la santa, con sus correspondientes atributos (17). Completa la decoración emblemática de la portada un escudo de la ciudad, situado en el recuadro del segundo cuerpo (18).

Concluimos diciendo que esta fachada, modelo de arquitectura oblicua, por su calidad y heterodoxia, merece parangonarse con otra obra coetánea igualmente significativa de nuestro barroco: la Puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia. Estilísticamente, sin embargo, se sitúan ambas en polos opuestos, pues mientras en la primera la gramática de los órdenes ha sido totalmente subvertida, aunque sin incidir para nada en la buscada planitud de su estructura, la segunda, en cambio, apenas si es anticlástica en la utilización de los órdenes, y sí lo es, y en grado extremo, en su configuración espacial, pues se ha forzado hasta el máximo el desarrollo de un volumen cóncavo-convexo, llevando hasta el límite los postulados borrominescos (19). Aquí reside la grandeza de estas arquitecturas, pues en ambas, a pesar de su acusada distancia en lo formal, existe un espíritu común, manifestado en un deseo irrefrenable de novedad y ruptura con la tradición arquitectónica anterior.

DAVID VILAPLANA ZURITA

mides gallonadas que decoran la portada y el remate del hastial. Sobre el estilo peculiar de J. B. Pérez Castiel, véase nuestra tesis de licenciatura inédita *Arquitectura e iconografía de la Catedral de Valencia. Siglos XVII-XVIII*, págs. 89-109.

(13) VARELA, S.: "Villena. Sector antiguo de la ciudad", *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Volúmen II, Valencia, 1985, pág. 868. BENITO, F.: "Villena. Palacio municipal", *Catálogo...*, vol. II, Valencia, 1985, pág. 888.

(14) TORMO, E.: Op. cit., pág. 316.

(15) "Sanctae faeminae Basilisa et Anasthasia Hispanae ex urbe Saetabi in Edetanis secutae sunt S. Apostolum Paulum cuius et Petro corpora curantes a Nerone Caesare huius rei gratia praeclaram coronam obtinent." Véase SARTHOU, C.: *Datos para la historia de Játiva*, vol. I, Játiva, 1933-1935, pág. 34; BOIX, V.: *Xàtiva, memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad*, Xàtiva, 1857, pág. 32.

(16) *Año Cristiano*, Madrid, 1774, octubre, págs. 570-578.

(17) En el tabernáculo de Ventura Rodríguez, situado en el presbiterio de la Colegiata, existen dos imágenes talladas por Esteve Bonnet que representan a las santas Basilisa y Anastasia.

(18) Consiste el escudo de Xàtiva en las cuatro barras de Aragón —surmontadas por la corona real abierta— sobre el castillo o doble fortaleza de la ciudad.

(19) Véase nuestra tesis de licenciatura, págs. 181-210.

ANTONIO PALOMINO EN VALENCIA

EL PROGRAMA ICONOGRAFICO DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN NICOLAS OBISPO Y SAN PEDRO MARTIR

II

En la bóveda del presbiterio se representa a los dos titulares del templo en apoteosis gloriosa. Palomino dice: "En el pavimento superior, o bóveda del presbitero de dicha iglesia se pintó la Gloria que es el premio, que se da como corona a los que legítimamente pelean en la milicia de este mundo, como lo dice el Apóstol: *Legitime certantibus*; cuyo texto está escrito en las dos tarjetas, colocadas en el remate de los dos del altar mayor, y los dos gloriosos santos suben a la gloria conducidos de espíritus angélicos, cada cual con las insignias de sus triunfos. San Pedro Mártir con dos ángeles, el uno con una segur y un puñal y el otro con una palma y la aureola de mártir. San Nicolás con el libro de los Evangelios y las tres manzanas de oro y un ángel con el báculo pastoral y otro con la mitra" (50).

San Nicolás ha sido uno de los santos favoritos de la Edad Media por sus milagros (51). Nacido en Patera, en Licia (Asia Menor hacia el 270), pronto fue famoso por sus dotes de piedad y caridad. Las tres bolas de oro hacen referencia a su intervención para salvar del deshonor a tres jóvenes hijas de un hombre caído en la más grande miseria, dejando en la ventana de sus casas tres bolas llenas de oro. Elegido obispo de Mira, la actual ciudad turca de Dembre, operó grandes milagros (52). En un *Passionarium*, en la época de Gregorio Magno (590-604), se narra cómo Nicolás sufrió prisión por la fe que confesó con gran coraje en el tiempo de la persecución de Diocleciano hasta el edicto de Constantino. En el 325 intervino en el Concilio Euménico de Nicea, en el que con la condena de Arrio viene definido el dogma del Verbo Divino y su consustancialidad con el Padre, si bien el nombre del obispo de Mira no figura en el elenco de los participantes del primer Concilio de Nicea. Muerto el 6 de diciembre entre el 345 y el 352, transportado a Bari.

Patrono de los marineros y de artesanos, de viajeros y de prisioneros, de los siervos esclavos y de los oprimidos de cuantos en una palabra trabajan y sufren. Socorrista de todos, el gran taumaturgo de Mira es invocado en las tempestades marinas, en las pestes y en la carestía, a él se refieren los inocentes contra las injusticias padecidas, y las víctimas de robos contra los ladrones. Protector ideal de la familia y de la tranquilidad doméstica. San Nicolás es el patrón de la infancia y protector de todas las mujeres casaderas cristianas, por el noble acto de la provisión de "las tres limosnas de oro" (53).

Según dice Santiago de la Voragine en la "Leyenda dorada": "Etimológicamente, Nicolás puede derivar de nikos (victoria) y de laos (pueblo). Si fuese así, Nicolás significaría vencedor de los vicios populares, es decir, de las viles lacras que suelen abundar entre el pueblo, y con mayor propiedad, vencedor del pueblo, en cuanto que con su doctrina enseñó a muchas personas a triunfar de sus vicios y pecados. También podrá derivar de nikos (victoria) y de laus (alabanza), en cuyo caso equivaldría a alabanza victoriosa. Cabe una tercera hipótesis: que provenga de nitor

(blancura) y de laos (pueblo), y en este supuesto querría decir blancura del pueblo, significación que encaja perfectamente con lo que fue San Nicolás: blancura y pureza; porque como observa Ambrosio, la palabra divina purifica, la confesión purifica, las buenas obras purifican y los buenos pensamientos purifican" (54).

San Pedro Mártir perteneció a la orden de Predicadores, se representa con una túnica blanca recubierta de la capa con capucha negra y con el signo del martirio, con la palma en la mano. La muerte le ocurrió por golpe de cuchillo curvo en la cabeza y otros golpes de puñal. En las representaciones vemos casi siempre una herida sangrante en la frente o una cuchilla que penetra en el cráneo, mientras el puñal aparece en el corazón o en el tórax, según el artista (55). De padres "cátaros", herejes que en la Edad Media renovaron las doctrinas de los maniqueos. Los cátaros que infestaban en los comienzos del siglo XIII el centro y el norte de Italia eran los mismos albigenses que ya Santo Domingo estaba combatiendo en el Sur de Francia. No se sabe cómo surgieron estos herejes, se extendieron por el Mediterráneo hasta Constantinopla y el cercano Oriente. Los dominicos los redujeron con sus mismas armas: la pobreza y la polémica. Su familia, aunque maniquea, no hallando maestro de su secta en Verona, consiente en que la educación del niño corra a cargo de un maestro católico. Teniendo cerca la Universidad de Bolonia, en ella estaba ya anciano Santo Domingo. Su otro paso será el convento de predicadores y alcanza la gracia de vestir el hábito blanco de las manos de Santo Domingo. Acaba su formación escolástica, recibe la ordenación sacerdotal y es nombrado, joven y fogoso, predicador contra los herejes.

Bolonia, la Romaña, la Toscana y el Milanesado conocen sus andanzas apostólicas. A un joven que dio una patada a su anciana madre le recordó el consejo evangélico: "Si tu pie sirve para pecar, córtatelo", el penitente conmovido lo tomó al pie de la letra y se cortó el pie. Pero la intervención de Pedro, trazando la señal de la cruz sobre la extremidad mutilada devolvió el pie a su lugar. Pedro ataca el vicio y el error y obtiene conversiones en Roma, Florencia, Milán y Bolonia. Inocencio IV, en 1245, confirmó a Pedro de Verona en su cargo de inquisidor general

(50) PALOMINO, A.: ob. cit., pág. 683.

(51) MÁLE: ob. cit., pág. 368.

(52) CELLETTI, M.^a Ch.: *Biblioteca Santorum*, Roma, 1967, col. 923.

Cfr. INTERIAN DE AYALA: ob. cit., pág. 454.

(53) NICOLO DE RE: *Biblioteca Santorum*, Roma, 1967, t. IX, col. 924-939.

Cfr. FALCONIUS, N. C.: *S. Nicolai... nota primigenia*, Napoli, 1751.

Cfr. AURICH, C.: *Hagios Nikolaos: der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche* (texte und Untersuchungen, 2) Leipzig - Berlin, 1913-1917 (edición completa de los textos hagiográficos griegos sobre San Nicolás).

(54) DE LA VORAGINE, S.: ob. cit., pág. 37.

(55) *Biblioteca Santorum*: ob. cit., tomo X, col. 754.

Cfr. *Acta SS. Aprilis III Anversa* 1675, págs. 686-719.

Cfr. ALCE: *Memoria Domenicana* LXIX, 1952 (págs. 100-114, 150-168, iconografía de San Pietro di Verona).

para el que había sido nombrado en 1232 por Gregorio IX. En 1251 fue encargado de convocar un sínodo en Cremona que trabajase la extirpación de la herejía. Los herejes organizan una conjuración para darle muerte al precio de 40 libras milanesas depositadas en manos de Tomás de Guisano. Los que realizaron el crimen son Piero Balsamón, apodado "Carino" y Auberto Porro. El santo ya sabía esto y señala que hará más muerte a los maniqueos muerto. Salíó de Milán para ir a Como, de cuyo convento era prior, el sábado de la 8.^a de Pascua, 6 de abril, cuando el santo retornaba a Milán salió Carino en su persecución (56).

La figura de Pedro Mártir aparece oscurecida en los siglos posteriores y especialmente en el tiempo de la Contrarreforma: no se veía en él más que al combatiente contra la herejía y al duro inquisidor. La leyenda del santo contribuyó a estor argumentos, pero fueron especialmente los inquisidores de los siglos sucesivos los que reclamaron su patrocinio, exaltando en él a su protector celeste, adoptando la fisonomía espiritual del inquisidor ideal de su tiempo. No es de extrañar el encontrar afirmaciones parciales y falsas del santo, por su adecuación a la persecución a los herejes y quemarlos. Pedro fue inquisidor por algunos meses y no hay un solo documento que plantee algún proceso inquisitorial contra los errantes de la fe (57).

Rodeando la escena de la "Gloria" de los dos santos titulares se representan los Padres de la Iglesia. Palomino dice en su "Idea": "Lo restante se adorna de arquitectura fingiendo una media naranja con seis lunetos; y en cada uno de ellos está pintado uno de los sagrados doctores de la Santa Iglesia Romana. En los cuatro del frontis San Agustín, San Gregorio, San Ambrosio y San Jerónimo, y en los otros los dos modernos, Santo Tomás hacia el lado de las historias de San Pedro Mártir y San Buenaventura hacia las de San Nicolás, y repartido en las tarjetas, que tienen a los pies el texto del Evangelio de San Mateo, cap. 5: *Vos ostis sal terrae, vos estis lux mundi*, por ser este sitio donde se frecuentan los divinos oficios, a que contribuyeron tanto estos sagrados doctores" (58). La frase se traduce: "Vosotros sois la sal de la tierra. Mas si la sal se desvirtúa, ¿con qué se la salará? Ya no sirve para nada más que para ser tirada afuera y pisoteada por los hombres. Vosotros sois la luz del mundo. No puede ocultarse una ciudad situada en la cima de un monte. Ni tampoco se enciende una lámpara y la ponen debajo del celémín, sino sobre el candelero, para que alumbré a todos los que están en la casa. Brille así vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras buenas obras y glorifiquen a vuestro padre que está en los cielos."

De izquierda a derecha el primero de los sagrados doctores representado en Santo Tomás. Representado corpulento, sin asomo de idealización con toda su madurez física y espiritual. Con el hábito de los doctores dominicanos. Sobre el pecho se pinta una luz radiada. Sentado en un trono (59). El segundo es San Agustín, representado como obispo de Hipona, con los atributos episcopales de la mitra y el pastoral (60). A partir del siglo xv aparece junto a un niño con una concha o cuchara, alusión a la notoria leyenda según la cual Jesús Niño o un ángel se le aparece a San Agustín mientras meditaba sobre el misterio de la Santísima Trinidad y le demuestra que el esfuerzo de comprender este misterio es vano como recoger toda el agua del mar en una pequeña fosa excavada en la playa (61). El tercer doctor eclesiástico representado es San Gregorio que aparece sin barba y con la paloma del Espíritu Santo (62). El cuarto es San Ambrosio que aparece con un libro y con los atributos de obispo de Milán y con un azote (63). El quinto es San Jerónimo representado sin inspirarse en los caracteres populares de la leyenda, con solemne aspecto, impropriamente vestido con traje cardenalicio, con barba canosa. No se representa decrépito, en el

desierto, con el león al que quitó una espina de la zarpa, iconografía asimilable a la de San Marcos (64). El sexto es San Buenaventura, representado con las insignias de su orden o de su dignidad, el simple sayo franciscano de color ceniza, también con atributos de cardenal (65).

A los pies de la iglesia, en los dos extremos del muro, arriba de la puerta principal, se pintan dos parejas de personajes a derecha e izquierda. En un lado, Antonio Palomino y su discípulo Dionisio Vidal, autor de las pinturas. Detrás de éstos se pinta al evangelista San Lucas fingiendo ser estatua de bronce, para dar mayor realismo a los retratados. Al otro lado otros dos personajes, uno con indumentaria de canónigo y el otro con hábito de dominico. Al fondo el evangelista San Marcos. Estos últimos los identificamos con las lógicas reservas con el canónigo Vicente Victoria, nacido en Denia en el año 1630, amigo personal y muy apreciado de Antonio Palomino (66), que trazó el complicado programa pintado por este último en la iglesia parroquial de San Juan del Mercado. El otro retratado bien pudiera ser el dominico mudo y director de la Academia de Santo Domingo, fray Antonio Fenollet, de todos ellos ya hemos hablado anteriormente, resaltando su vinculación con Antonio Palomino (67).

El fondo circular que se encuentra hoy en la puerta de madera a los pies del templo se representa, como dice Palomino, a Calixto III, que fue rector de esta parroquial, siendo posteriormente elegido Papa. El mismo día de su elección, antes de dejar el cónclave, hizo voto de reconquistar Constantinopla, aunque le costase su sangre. Antes de un mes publicó la bula "Ad summi pontificatus apicem", llamando a cruzada. Para esto envió legados, recogió limosnas, vendió joyas, etc. Desde septiembre de 1455 envió refuerzos al mar Egeo, pero era necesaria una escuadra. Estimuló la construcción de galeras y en mayo de 1456 tenía en Ostia dieciséis. Partieron el 6 de agosto, pues el rey Alfonso el Magnánimo no envió las treinta prometidas, la flota libró las islas de Samotracia y Tasos; dejó guarniciones y se estableció en Rodas. Como había dificultades publicó una bula (1486). En esta bula pedía oraciones por la lucha, el Papa concedía cien días de indulgencia a todos los cristianos que recitaran "entre Nona y Vísperas al tocar las campanas", como se hacía ya al ángelus de la tarde, tres Padrenuestros y tres Avemarías. Esta recitación, junto a las que ya había en uso en la Iglesia de las Avemarías de la mañana y de la tarde, también a son de campana, ha contribuido mucho a extender la práctica del ángelus. En cuanto al escudo se describe: En campo de oro, un buey, pasante de gules, terrosado de sinople, bordura de gules con ocho haces de oro (68).

En la parte superior de cada luneto se pinta una frase latina, que completa el sentido de las escenas de los dos santos titulares, ensalzando las cualidades de su santidad. Palomino en este texto no cita la fuente que las haya podido inspirar, aunque en su tratado, en la bibliografía general

(56) SANCHEZ ALISEDA, C.: *Año Cristiano*, BAC, Madrid, 1959, pág. 22.

(57) KOUDDELKA, V.: *Biblioteca Santorum*, Roma, 1967, t. X, col. 752.

(58) PALOMINO, A.: *ob. cit.*, págs. 683-684.

(59) CELLETTI, M.^a CH.: *Biblioteca Santorum*, tomo I, colección 600.

(60) CROCCE, E.: *Biblioteca Santorum*, tomo I, col. 600.

(61) *Biblioteca Santorum*: *ob. cit.*, tomo I, col. 599.

(62) CANNATA, P.: *Biblioteca Santorum*, tomo VII, col. 287.

(63) APRILE, R.: *Biblioteca Santorum*, tomo I, col. 990.

(64) CASANOVA, M.^a L.: *Biblioteca Santorum*, tomo VI, colección 1.134.

(65) PIETRANGELI PAPINI, F.: *Biblioteca Santorum*, tomo III, col. 283.

(66) PALOMINO, A.: *ob. cit.*, pág. 1.135.

(67) ORELLANA, M. A.: *ob. cit.*, pág. 271.

(68) *Dictionnaire d'Histoire Ecclesiastique*, t. XI, págs. 438-444.

de consulta para "el artista", cita aquellos libros fundamentales para componer los asuntos de sus obras, entre los que se encuentra el libro de *Empresas Sacras*, del padre jesuita Francisco Núñez de Cepeda (69). Libró de muy común utilización en el siglo xvii, su lectura nos ha permitido asimilar el sentido de las empresas pintadas en San Nicolás, con el de algunas de las confeccionadas por este autor. No es extraño que un pintor de la condición de Antonio Palomino conociera este texto y lo aplicara en la confección de sus programas pictóricos, pero aún es menos extraño que un erudito latinista, auténtico humanista de su época, como el canónigo Victoria, lo conociera a fondo.

El libro de Núñez de Cepeda tiene una edición hecha en Valencia por Vicente Cabrera en el año 1685. Su título es *Idea del buen pastor, copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras, con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un Príncipe Eclesiástico* (70). Esta edición valenciana se dedicó al arzobispo de Valencia Juan Tomás de Rocaberti, según texto de Francisco Duarte. Muchas de las circunstancias que concurren en la vida del arzobispo coinciden con las de las vidas de San Nicolás y San Pedro Mártir, según lo representado en la decoración de los techos de la parroquia. Un santo confesor y obispo y un santo inquisidor y dominico, el mismo hábito y las mismas funciones desempeñadas por el arzobispo Rocaberti desde 1676. También fue nombrado Virrey y Capitán General de Valencia por Carlos II de 1678 a 1679 y en 1683. Celebró sínodo en Valencia los días 22 a 25 de junio de 1687, y el Papa Inocencio XII le confirmó en el cargo de Inquisidor General de España el 17 de julio de 1695, siendo ésta la causa de que resignara el gobierno de la Iglesia valentina, dejando hondas huellas de su celo apostólico y de su fecundo pontificado.

La relación establecida entre las "empresas" del padre Núñez de Cepeda con las frases latinas que presiden cada una de las escenas de San Nicolás y San Pedro Mártir, nos ha inducido a pensar en cierto paralelismo programático en relación con la problemática de la Iglesia valenciana en el siglo xvii. Bajo estas suposiciones nos preguntamos si a lo largo de este siglo se produjo algún acontecimiento religioso en Valencia que provocara la necesidad de ensalzar las virtudes del "Príncipe de la Iglesia".

Nuevamente el texto de Antonio Palomino da respuesta a estas suposiciones. Este describe que arriba de la puerta principal del templo se debió pintar (hoy no existe), una alegoría de la "Iglesia triunfante", que a los pies tiene por trofeos las sectas de los herejes mahometanos.

La posible trascendencia de este conjunto programático nos llevó a interesarnos directamente por la piedad valenciana del siglo xvii, intentando conocer aquellos factores externos que pudieron motivar o influir en el ánimo de los parroquianos de San Nicolás o en el de los propios promotores, inspiradores y creadores de la obra. En este tiempo Valencia y todo el Reino participaron en el desarrollo y condenación de un movimiento herético que comienza a tener repercusiones sociales con la muerte del padre Francisco Jerónimo Simó, beneficiado de la iglesia de San Andrés de la ciudad de Valencia, que llevó una vida contemplativa y piadosa como ha estudiado Robres Lluch (71): "Un piadoso ejercicio de su preferencia consistía en recorrer las calles de la ciudad, por donde los malhechores eran llevados a ajusticiar... Y dicen que un día sintió junto a la parroquia de San Nicolás una trompeta tan dolorosa y triste que casi le desmayó y que se mostró Jesucristo Nuestro Señor cuando iba entre sayones con la cruz al suelo al calvario". Este personaje fue aclamado desde el día de su muerte, en 1612, por el clero secular y pueblo de Valencia para conseguir que se alcanzara un Decreto Pontificio de

Beatificación. Por esta causa los enfrentamientos entre los dominicos y el Cabildo fueron numerosos. La Inquisición promulgó un edicto para vetar todas las imágenes de Simó, dicho edicto se tenía que leer en la Catedral y San Nicolás, no se pudo llevar a cabo porque la muchedumbre lo impidió y las iras se dirigieron contra dominicos, franciscanos y el arzobispo, también dominico, fray Isidoro Aliaga.

En el ámbito oficial, la cuestión quedó zanjada cuando la Inquisición romana en 1625, con un decreto, refuta el proceso de beatificación. El problema, sin embargo, tiene hondas raíces en una nueva piedad de carácter herético. Como señala Robres Lluch, muchos de aquellos que pertenecieron y ensalzaron la figura de Simó dan muestras de una piedad de rasgos quietistas. Miguel de Molinos, también beneficiado de la iglesia de San Andrés de Valencia, estuvo relacionado con estos círculos y su nueva piedad, siendo encargado de llevar ante Roma, cumplido el plazo de los cincuenta años de la muerte de Simó, la reactivación del proceso de su beatificación. La doctrina de Molinos no sólo se extendió por toda Europa, sino que tuvo focos en Valencia y su Reino, y parece ser que fue combatida en Valencia antes de ser condenada por Roma, donde murió Molinos en 1697.

La iglesia de San Nicolás ampara en su bóveda un programa fiel a la doctrina de la Iglesia y su autoridad. Parte señalando la herejía y abre un camino doctrinal como enseñanza para sus fieles. En primer lugar la exaltación de los santos, San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, como ejemplos de vida santa y fiel, obispo e inquisidor, respectivamente, que lucharon por la pureza de la fe, ambos combatieron la herejía en su época y mantuvieron la tradición de la doctrina. Después, los Santos Padres, allí representados como pilares, fuentes de la doctrina, como explica el venerable Agustín Antonio Pascual en uno de sus sermones cuando combatía el quietismo: "Predica el venerable en las pláticas que hacía en su convento domingos y fiestas por las tardes, provocando con doctrinas de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia; ser muy necesarias las consideraciones en la oración, para el aprovechamiento espiritual de las almas y cómo por ellas se encaminaron los mayores santos y siguieron este camino cuantos hoy son venerados por venerados maestros del espíritu, para enseñar con sus escritos el más alto grado de perfección espiritual" (72).

La narración de todas las acciones milagrosas de los santos están apoyadas en las virtudes del auténtico cristiano, demostrando una espiritualidad activa, de acuerdo con la defendida por San Ignacio de Loyola, en contra del planteamiento contemplativo que propugnaba el quietismo. Igualmente se sitúa a los ángeles mensajeros de Dios con símbolos apocalípticos, los que anuncian el Juicio de Cristo. Es esta doctrina, que permitía la salvación de las almas y la vida eterna, la que llevó a los santos (titulares) de la iglesia a su glorificación.

Los fieles tienen que acoger como ejemplo de vida la de los santos mártires, reconocidos por la Iglesia desde siempre, que como los ángeles están al lado de Cristo, ya que el testimonio de su fe hasta el final de su vida, les ha dado este gran nombre y el acceso a la Jerusalén Celestial.

(69) PALOMINO, A.: ob. cit., pág. 651.

(70) NÚÑEZ DE CEPEDA, F.: *Idea de el Buen Pastor, captada por los SS Doctores, representada en Empresas Sacras, con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un Príncipe Eclesiástico*, 2.ª impresión, Valencia, 1685.

(71) ROBRES LLUCH, R.: *En torno a Miguel de Molinos y los orígenes de su doctrina. Aspectos de la piedad barroca en Valencia (1578-1691)*, Anthologica Annuaria, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1971, núm. 18, págs. 353-465.

(72) Ob. cit., pág. 434.

La lectura del programa continúa. En las claves de cada luneto, como ya dijimos, hay una frase que coincide con la explicación de las empresas de Núñez de Cepeda que dedica al Príncipe de la Iglesia. Publicado su libro en 1685 en Valencia, fue dedicado al arzobispo don Juan Tomás de Rocaberti, dominico, que accedió a su cargo en 1676, o Inquisidor General de España desde 1695. Como sabemos, siempre luchó por la pureza de la doctrina católica, contra el galicanismo, o igualmente en Valencia siempre demostró su celo por las cuestiones doctrinales, celebrando sínodo en 1687.

Si nos remontamos unos años atrás en la historia, recordamos el papel de los dominicos y del también arzobispo de Valencia, fray Isidoro Aliaga, que tanto lucharon contra las manifestaciones simoníacas en Valencia. En 1687 fue condenado Molinos y con él la causa de Simó permaneció en el olvido.

No es difícil por lo tanto unir las distintas coincidencias: la iglesia de San Nicolás, como ya sabemos, está ligada en sus orígenes a los dominicos, en ella se tenía que leer el edicto en contra de Simó y desde antiguo encon-

tramos a un santo dominico inquisidor, San Pedro Mártir, y a un obispo, San Nicolás, como titulares de la parroquia, cuyas funciones coinciden con el también dominico Juan Tomás de Rocaberti. Su muerte en 1699 coincide aproximadamente con las fechas de la ejecución de las pinturas. Por lo tanto, no es extraño que un hombre tan vinculado a Valencia que entregó su vida totalmente a la Iglesia y a la pureza de su doctrina se le exalten sus valores, incluidos en un mensaje en el que los fieles descubrieron la auténtica espiritualidad de la Iglesia Católica que en estos tiempos tan gravemente se vio amenazada.

Así, pues, a través del estudio pormenorizado del programa trazado por Antonio Palomino para la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia, se desvela toda una problemática religiosa y social que acontece en esta ciudad a lo largo del siglo xvii. Y al mismo tiempo sirve para perfilar una personalidad siempre receptiva a los acontecimientos de la época, como fue la de Antonio Palomino de Castro y Velasco.

JUAN VICENTE LLORENS MONTORO

NUESTRA SEÑORA DE LOS ANGELES DE RUZAFÁ, CONVENTO DE ORIGEN BARROCO

APROXIMACION A SU HISTORIA Y ARTE



Interior de la iglesia del Convento de Nuestra Señora de los Angeles de Ruzafa (Valencia)

En el lugar que antaño sentara sus reales el ejército sitiador de Don Jaime el Conquistador, y no lejos de la parroquial de San Valero, se levanta el convento de Nuestra Señora de los Angeles rodeado de estructuras urbanas que en otro tiempo fueron espacios entornos.

Fundado en 1661 por el entonces Arzobispo de Valencia, don Martín López de Ontiveros, sobre lo que fuera en su origen lugar de esparcimiento y finca de recreo de Abal Allāh al Balansi († - 823), cual la que edificara su padre Abd - al - Rahmān I

en las cercanías de Córdoba, pasaría más tarde, en 1877, a integrarse en el municipio valenciano. A pesar de la ulterior transformación de este lugar de Russafa donde el campo sucumbió al asfalto y la agricultura al comercio, todavía se conserva un cierto aire de tipismo antiguo que hace de este barrio uno de los más entrañables de la ciudad de Valencia.

Casi ahogado por las ajenas arquitecturas el convento de los Angeles muestra aún la iglesia antigua con su airosa cúpula de teja árabe y su gracioso campanario de suave línea. El minúsculo huerto sirve de pulmón al conjunto del moderno edificio, con aires pseudobarrocos, que se enmarca en la rigidez del alineamiento urbano.

El Padre Berlanga, en el manuscrito que se conserva en dicho convento (1), narra la fundación "fuera de los muros" por el Arzobispo López de Ontiveros y sor María del Santísimo Sacramento, monja profesa del convento de Jerusalén, que partió de éste con seis religiosas para el nuevo cenobio.

El autor, en su entusiasta defensa de la vida encarnada por las franciscanas recoletas, contraponen su santidad a la figura del heresiarca Miguel de Molinos, y a sor María del Santísimo Sacramento como lumbrera frente a la herejía. Asimismo encomia al Arzobispo de Valencia cuya caridad "le hizo fundar el religioso convento de Monjas Descalzas de Nuestra Señora de los Angeles de Ruzafa... a fin de establecer renta suficiente para admitir y sustentar doncellas nobles y virtuosas a quien por su pobreza faltase dote para tomar estado", mas habiéndole sobrevenido la muerte, ocuparon algunas plazas "doncellas de calidad".

Según el propio Padre Berlanga el terreno de Ruzafa era "campo fatal de batallas: teatro de odios, rencores, enemistades, venganzas y muertes con total ruina de varias familias poderosas, entre sí opuestas, encontradas y divididas en vandos, donde reynaba el furor... sin que les pudiese componer

(1) "Historia de la Fundación del Convento de Ruzafa. Vidas de sus fundadores". La escribió el P. Berlanga de la Compañía de Jesús de esta ciudad de Valencia, siendo abadesa la Rda. Madre Sor María del Nacimiento.

la suave persuasión de personas de virtud y autoridad, ni los executivos rigores de la Justicia reprimir". La constatación de tales desmanes se vio confirmada al abrir las zanjas e igualar los pavimentos del convento e iglesia en el lugar, algo elevado, donde había tenido casa propia uno de los cabecillas de los bandos y hombre principal, encontrándose "muchos huesos de cuerpo humano y varios esqueletos de los que allí avían sepultado y uno en particular con señas manifiestas de ser de una muger de pocos años".

Comprada la casa por Don Martín López de Ontiveros, así como otros sitios contiguos, se daba comienzo a la fábrica del convento el 11 de enero de 1661, instalándose de forma provisional el 2 de agosto de ese mismo año, festividad de la Virgen de los Angeles, las seis monjas que salieron del convento de Jerusalén, extramuros de Valencia, prosiguiéndose al mismo tiempo la fábrica de la nueva fundación. Al poco tiempo, el 5 de septiembre de 1662, moría la Venerable Sor María del Santísimo Sacramento y unos años después, el 8 de septiembre de 1666, el Sr. Arzobispo, estando la obra todavía muy atrasada, lo que obligó a las religiosas a reducir el número de plazas, todo lo cual se vería agravado por la "calamidad de los tiempos". En 1669 se concluía la iglesia, convirtiéndose el convento en lugar de paz y sosiego, y según el testimonio del propio Padre Berlanga, se extinguieron los bandos, viviendo tras el hecho "los vecinos de aquel pueblo con suma paz, unión y conformidad".

El fundador quiso ser enterrado en la iglesia del convento, ordenando que en la losa, todavía hoy conservada con su severidad de negro brillo y sin otro fausto ni adorno, se insculpiesen estas palabras: "Hic jacet Martinus de Ontiveros indignus Archiepiscopus Valentinus. Filii Orate pro me".

Tras la contienda civil española se colocaron en esta sepultura los restos de las religiosas fallecidas antes de la guerra, según consta en esta inscripción que hoy se lee: "HIC IACET MARTINVS / INDIGNVS ARCHIEPIS. / COPVS VALENTINVS / ORATE PRO ME FILIJ / OBIJT DIES MENSIS / SEPTEMBRIS ANNO 1666 / AETATIS SVAE 71 - HIC REQUIESCUNT CINERA SORORUM QUAE / EX HOC COENOBIO IN COELUM MIGRARUNT / A FUNDATIONE USQUE AD ANNUM GRATIAE 1936."

De entre las venerables monjas de este convento, aparte de su fundadora, destacan sor María de Santa Clara, sor María de los Angeles y sor María de Santo Tomás de Villanueva, cuyas virtudes reflejaron sus escritos, así como las oraciones fúnebres a su muerte pronunciadas (2).

Nos interesan particularmente los grabados de Vicente López en el sermón fúnebre pronunciado por Fr. Joaquín Llansol en las exequias de sor María de Santa Clara (3) y en un tratado ascético moral escrito por sor María de Santo Tomás de Villanueva (4).

Representa el primero el matrimonio espiritual de la venerable con Jesucristo en el que la monja, arrodillada, recibe del Señor el anillo esponsal, mientras se posa sobre su cabeza el Espíritu Santo bajo la simbólica paloma y en lo alto el Padre Eterno, rodeado de seráficas cabecitas y una figura angélica la bendice. La leyenda que acompaña al grabado da cumplida cuenta de los fenómenos místicos con que Dios regaló a sor María de Santa Clara (5).

El segundo es un interesante retrato de la madre sor María de Santo Tomás de Villanueva, género en el que López fue maestro, donde aparece la Venerable, de medio cuerpo y ya entrada en años, portando una pluma suspendida en el aire, al modo

(2) Destacamos "La muerte de la muerta y publicación de la escondida". ORACION FUNEBRE en las exequias de la Ven. Madre Sor María de los Angeles, Religiosa, y por dos veces Presidenta en el de Recoletas Franciscanas de Rusafa, Reforma de Santa Coleta. / Celebradas día 11 de Setiembre de 1790 en dicho convento, dedicado a Nuestra Señora de los Angeles extramuros de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid. / Díxola DON JUAN THOMAS BOIL Presbítero, Maestro en Artes, Colegial Theólogo que fue en el Real de Corpus Christi, Capellán Mayor de la Real Casa y Hospital de Nuestra Señora del Milagro, Delegado del Excelentísimo Sr. Arzobispo de Valencia en la Visita y Administración de las Casas de San Gregorio, y Visitador General de su Arzobispado. / En Valencia: en la Oficina de don Benito Monfort. MDCCLXXX.

(3) SERMON FUNEBRE en las solemnes exequias de la Venerable Sor María de Santa Clara religiosa clarisa del Convento de N. Señora de los Angeles del lugar de Ruzafa, extramuros de Valencia. / Predicado en dicho convento día 21 de febrero de 1805. Por el R. P. Fr. JOAQUIN LLANSOL, lector jubilado, ex-definidor de la Santa Recolectión de la Provincia observante de S. Francisco, y examinador synodal del Arzobispado de Valencia. / Sale a luz a expensas de una persona afecta a la venerable. / En Valencia y oficina de D. Benito Monfort. Año 1805.

(4) SALVADOR SOL DIVINO de alta contemplación, que a ella con sus rayos eleva la alma cristiana. TRATADO ascético-moral escrito por la Madre Sor María de Santo Tomás de Villanueva, Religiosa del Padre S. Francisco en el Recolecto de Nuestra Señora de los Angeles de Valencia. / En Valencia: por Josef Estevan, plaza de S. Agustín. Año 1800.

(5) Dice así la leyenda: "La V. Sor María de Sa Clara, Religa de la Obeda del Monast. de Rusafa del Orden de Sta Clara, representada en el acto del Matrimonio espiritual q'contraxo con Jesuchristo a presencia del Padre eterno y asistencia del Espiritu Sto siendo de edad de 33 años, y descubierto el corazón en la forma q'Jesuchto se lo manifestó para darla a entender cómo se conservaba Sacramdo en él, de una a otra Comon. Murió día 20 de Enero de 1784 de edad de 55 años.

como es corriente en la iconografía de Teresa de Avila, y en la izquierda un papel que reza: "Salvador Sol Divino". La efigie está enmarcada en un doble óvalo, en cuya parte inferior se lee: "L.M.S^a Ma. DE Sto. TOMAS DE VILLANVA, EN EL SIGLO Da. NARCISA CAICEDO Y ALDAGO Psa. DEL P. Sn. FRANCISCO. EN EL RECTO. DE Ntra. Sra. DE LOS ANGELES. DE VALA. / López lo pintó y dib. / Capilla la g."

El monasterio, erigido bajo la observancia de la Primera Regla de Santa Clara según las Constituciones de la reforma de Santa Coleta, conserva la sencillez de su origen, lo que es bien patente en el actual edificio que, salvo la restaurada iglesia, data de 1947. Es un cuadrilátero irregular que abraza el templo, con fachadas exteriores de ladrillo visto en las que los vanos se ornan con resabios barrocos y frontón partido, y los remates con bolas y pirámides que no desentonan de la fábrica barroca de la iglesia. Esta se conserva casi intacta en su estructura de orden jónico con cornisa corrida, planta de cruz latina y graciosa cúpula sobre pechinas; no ocurre así con su altar mayor, desaparecido, que era de madera dorada con dos cuerpos de orden corintio y decoración churrigueresca, ni con el resto de los altares del crucero y de las capillas laterales, de orden compuesto y columnas salomónicas, que estaban recargados de malos adornos, al decir del Marqués de Cruilles (6), y que desaparecieron igualmente.

La cruz latina inscrita en un rectángulo es de armónicas proporciones, dejando a ambos lados del presbiterio sendos espacios cuadrangulares destinados a sacristía y coro bajo. Tanto los brazos del crucero como del presbiterio se cubren con bóvedas de cañón, siendo en el tramo restante de la nave central y en el coro alto de cañón con lunetos. A aquélla se abren dos capillas laterales dedicadas respectivamente a San Antonio de Padua y a la Dormición de la Virgen, pequeña imagen que se guarda en urna de estilo rococó, a cuya época podrían pertenecer ambas. En los extremos del crucero se venera a la Virgen de los Desamparados y a San José que artísticamente no tienen relevancia como tampoco el Santo de Padua.

Tras la guerra civil española el pintor Cardells ornó con pinturas el altar mayor, simulando arquitecturas barrocas de oros y columnas salomónicas, de escasa fortuna, restaurando asimismo la cúpula que luce bellos esgrafiados sobre fondo azul. Una hornacina colocada en el centro del altar mayor sirve de cobijo al tema de la Porciúncula con las tallas de Cristo, María y San Francisco de Asís, realizadas por Ponsoda.

Todo el frontis del presbiterio obedece a un programa claramente vinculado al monasterio, cen-

trando la composición la efigie de María en la versión iconográfica de la Inmaculada que, rodeada de ángeles y acompañada de la Santísima Trinidad, imita las pinturas barrocas celestes de etéreos vuelos. Debajo la Porciúncula de Ponsoda que recoge el tema de la tentación de lujuria vencida por San Francisco, también conocido por el milagro de las rosas en memoria de las que brotaron rojas de la sangre del santo arrojado a unas zarzas y que él depositó como exvoto sobre el altar de la Porciúncula. Aunque la leyenda data del siglo XIV, sólo sería fuente de inspiración artística a partir de la Contrarreforma, aquí tan poco felizmente interpretada.

A uno y otro lado del grupo escultórico las imágenes de Santa Clara y Santa Coleta destacan sobre dorados fondos de roleos barrocos y debajo sendas efigies de los Santos Pedro y Pablo completan las pinturas de Cardells. La Santa de Asís lleva su atributo habitual de la custodia eucarística con la que pusiera en fuga a los sarracenos y Santa Coleta el báculo como reformadora de las clarisas, aunque sus atributos suelen ser un cordero, una alondra o un corazón con tres flechas.

La parte más interesante de la iglesia es, sin duda, la que corresponde a las pinturas de las bóvedas y pechinas, nueve en total, así como el zócalo de azulejos del siglo XVII que presentan bellos motivos florales en los que se combinan graciosamente los verdes, azules, violetas, amarillos y naranjas. Tan sólo los del presbiterio son modernos ya que han sido realizados, a imitación de aquéllos, por Ramón Castelló hace pocos años.

Ardua tarea la de desentrañar la autoría de los frescos que lucen en las cuatro pechinas de la cúpula, así como en las bóvedas de cañón de la iglesia. El atento estudio de su composición y colorido tiene un eco de la belleza y las figuras de Luca Giordano, el pintor de la gran escalera de El Escorial a finales del siglo XVII, que sería admirado por otros artistas, entre ellos Palomino, que hacia 1698 realizaba la bóveda de San Juan del Mercado de Valencia.

Ya en el XVIII José Camarón, al igual que Vergara, dominó tanto el fresco como el óleo prestando gran vivacidad a los tipos populares en sus composiciones religiosas. Sin embargo, los brillos y toques de nuestras pinturas tienen un aire "goyesco" y la vegetación recuerda tanto a Bayeu como a Goya. Sabemos documentalmente que Goya estuvo en Valencia en 1790 y que entre sus amigos y seguidores figuraban valencianos como Agustín Esteve y

(6) "Guía urbana de Valencia Antigua y Moderna". Valencia, 1876. Tomo I, pág. 332.

Ascensio Juliá "el Peixcadoret", que posiblemente le ayudó en la decoración de San Antonio de la Florida en el último lustro del siglo XVIII; en esa línea adivinamos también huellas de lo goyesco decimonónico en nuestras pinturas: así los árboles del fondo del "Entierro de la sardina" preludian la vegetación de la escena de Rut o Judit y la "Celestina y su hija" anticipan con sus toques impresionistas los brillantes amarillos de las mujeres bíblicas del convento valenciano.

Un paso más nos acerca a Vicente López, discípulo de Goya del que tiene atisbos no desdeñables, a pesar de las distancias, de su maestro. No es extraño que hallemos semejanzas entre los cortinajes de la escena de Jael y los de "Los Reyes Católicos recibiendo a los embajadores de Fez" (Academia de San Fernando) de López o entre la columna lisa de dicha escena bíblica y la que aparece en la "Creación de la Orden de Carlos III" (techo del Palacio Real de Madrid) del mismo López. Igualmente las mujeres bíblicas del convento franciscano reflejan la importancia que el artista valenciano daba a las telas, joyas y encajes. Esto, según el Marqués de Lozoya, lo habría tomado López de Mengs y como afirma Gaya Nuño "se diría que alguna herencia hebraica le obligaba a fascinarle ante todo cuanto pareciera ser clave de riqueza, de lujo, de óptima posición".

Es posible que nos hallemos en la pista para dar con el autor de los frescos del convento de Ruzafa si tenemos además presente que el propio López, como gran decorador y defensor de la tradición barroca de los siglos XVII y XVIII, acentuó la brillantez en sus composiciones cual refleja el fresco de la casa Vestuario de Valencia. Otro punto de referencia bastante seguro lo tenemos en las pinturas murales de la iglesia del Salvador de la misma ciudad, de las cuales las de la Capilla de la Comunión, que representan la Asunción de la Virgen y los Cuatro Doctores de la Iglesia Latina, son de su estilo o acaso de Vicente Castelló su discípulo, y los medallones de la nave central, según autorizado testimonio del Marqués de Lozoya, de este último (7).

Estamos quizá ante el último eslabón de la cadena. En efecto, el estudio comparativo nos hace pensar, a falta de documentos en el convento de los Angeles, que las pinturas de las bóvedas y pechinas de la iglesia debieron ser realizadas por Vicente Castelló y Amat, fresquista en la región valenciana, así como autor de cuadros de historia, retratos y bodegones, que aprendió del maestro la pujanza colorista de su primera época. Según el propio Marqués de Lozoya "pintó techos y composiciones al fresco para muchas iglesias y palacios del reino de Valencia y grandes lienzos de asunto reli-

gioso para retablos de la región". Benezit en su famoso Diccionario lo cita como "uno de los pintores más interesantes de la Escuela de Valencia en el siglo XIX", llegando a ser director de la Academia de San Fernando.

Nacido en 1787 en Valencia y muerto en la misma ciudad en 1860 presenta una clara vinculación al López moralista destacando en sus pinturas de la iglesia del Salvador una escenografía barroca, solemnidad y fuertes escorzos con notable utilización del claroscuro y colores vivos que tanto recuerdan las del convento de los Angeles, en particular las figuras de Gedeón y de Moisés.

Es evidente que las pinturas del techo del convento franciscano responden a un programa iconográfico unitario en relación con su titular y con la vida contemplativa de sus religiosas. Así el medallón de la bóveda del presbiterio representa a Nuestra Señora de los Angeles sentada sobre nubes y rodeada de los celestes personajes, en una gama de azules y dorados sabiamente utilizados que tan bien se adecúan al tema; como en la Asunción del Greco no falta el detalle de las rosas, portadas esta vez por un ángel.

En las bóvedas de la nave principal se representa el tema de la zarza ardiendo (Exodo 3, 1-14) y la escala de Jacob (Génesis 28, 12). El primero más espectacular por la figura de Yahvé que aparece rodeada de resplandores, cual un Zeus olímpico o un Júpiter romano, dirigiéndose a Moisés que, sentado, se quita las sandalias. La zarza arde con vivos colores; el rebaño padece ajeno a la visión.

En relación con el culto mariano la zarza ardiendo sin consumirse es imagen de la maternidad virginal de María que permanece virgen tras el alumbramiento de su Hijo; las sandalias que Moisés se quita son las ataduras terrestres que debe dejar el alma para llegar a la unión con Dios.

La escala de Jacob por la que suben y bajan los ángeles es símbolo de la vida contemplativa y la activa; como Rafael en las Logias del Vaticano, el autor ha sustituido la escalera vulgar por una escala monumental. Jacob, apoyado sobre la piedra, recuerda a Juan que reclinó su cabeza sobre Jesús y que, según una versión errónea, se durmió viendo los secretos del cielo.

(7) Fernando Benito, en su artículo "Unos frescos olvidados de Vicente López" (ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1980, págs. 75-76), considera a Vicente Castelló autor de las pinturas de los cinco tramos de la bóveda mayor y a Francisco Llácer de la bóveda del presbiterio; respecto a la Capilla de la Comunión no duda en reconocer la autoría de Vicente López, lo cual viene confirmado por un "inventario con justiprecio" de los objetos existentes en su casa tras la muerte de su mujer en 1814.

Los temas de las dos bóvedas del crucero insisten en el simbolismo mariano y en el encuentro con Dios. El primero representado por el vellocino de Gedeón (Jueces 6, 36-40) que pide a Dios una prueba y que aquí, como en la zarza ardiendo, es signo de la maternidad virginal de María que, cual rocío, recibe a Jesús en su seno por obra del Espíritu Santo. Artísticamente la composición es vigorosa, mostrando a Gedeón genuflexo con el vellocino extendido al aire, implorando la señal celeste.

En el otro medallón del crucero Elías en el monte Horeb sale al encuentro con Dios (1 Reyes, 19, 9-19); según el relato bíblico, al oír una brisa suave cubre su rostro con el manto y se coloca a la entrada de la cueva; aquí el artista sustituye el manto por las manos en un gesto más dramático, mientras el susurro de la suave brisa le envuelve como símbolo de la espiritualidad de Dios y de la intimidad de su trato.

El lujo y gusto por la riqueza y calidad de los ropajes en Vicente López fue heredado sin duda por Vicente Castelló, cual se demuestra claramente en las cuatro mujeres bíblicas de las pechinas de la cúpula que representan a Jael, Rut, Judit y la hija de Jefté que, salvo la primera, aparecen sobre fondos de paisajes. La gama cromática combina con acierto los azules con los dorados y rojos tenues; todas muestran actitudes movidas y de exaltación como auténticas heroínas que parecen prefigurar a la Virgen, aunque podrían también personificar las cuatro virtudes cardinales; en todo caso las nueve pinturas constituyen una especie de tratado ascético-místico para las monjas enclaustradas, más explícito, si cabe, en las cuatro mujeres.

Rut simboliza la prudencia y prefigura a María que se fía plenamente de Yahvé; Judit sería símbolo de la justicia, aunque en el Renacimiento personifica la fortaleza y, a la vez, la castidad y la humildad; su victoria sobre Holofernes significa la victoria de la Virgen sobre el demonio. También Jael traspasando con un clavo las sienas de Sísara (Jueces 4, 17) comparte con Judit el símbolo de la fortaleza y prelude a María triunfante sobre el diablo.

La hija de Jefté, saliendo al encuentro de su padre danzando al son de un tamboril (Jueces 11, 34-36), prefigura a la Virgen consagrada a Dios en el templo y en este sentido es adecuado signo de la templanza, aunque la realidad histórica parece indicar que la doncella sí fue sacrificada en cumplimiento del voto de Jefté.

Este magnífico y coherente programa de la iconografía del convento de los Angeles halla un interesante complemento artístico en otras piezas distribuidas en distintas estancias. Citemos en primer lugar por su antigüedad y valor la magnífica hornacina barroca del siglo xvii situada en el coro alto, con pintura al fresco y bellísimo marco en relieve, que cobija una imagen de Nuestra Señora. Esta, a pesar de su modernidad, armoniza adecuadamente con el conjunto. En el mismo coro se halla una Purísima coronada de estrellas sobre una peana-relicario que fue regalo del fundador.

En el techo del coro bajo una pintura de Cardells, fechada en 1947, representa a San Miguel, San Vicente y San Valero, siendo del mismo artista dos óleos sobre tabla de los fundadores y la restauración de la talla de un Cristo que formaba parte de un Descendimiento.

La sala capitular conserva un curioso grabado de las tres órdenes franciscanas, diseñado y grabado en 1901 y compuesto en Roma por Bianchi Andrea; pero el interés se centra sobre todo en dos buenas tallas policromadas, de mediano tamaño, que representan a San Joaquín y Santa Ana, probablemente datables de la época de la fundación. Dos figuras del Niño Jesús de Praga, una con aire rococó, y un tríptico relicario adornado con flores, ambos en estancia contigua a la sala capitular; constituyen objetos dignos de mención a los que se suman otro Niño Jesús con la cruz, de tamaño natural, que recuerda la imaginería del siglo xvii y el busto de un Ecce Homo, pequeño, que conserva sólo auténtica la cabeza y cuyo estilo barroco no es de gran calidad.

De los tiempos del origen del convento se conservan también bellos azulejos en alguna parte del pavimento, así como una de las tres campanas que tañen desde el airoso campanario y que durante más de trescientos años han puesto una nota de alegría en este castizo barrio de Ruzafa.

Monumento "recoleta" por sus monjas y por su tipismo, en una Valencia mora que un día despertó cristiana, el convento de Nuestra Señora de los Angeles merece nuestra atención por su entrañable historia, de la que hablan todavía unas vetustas piedras y la sobria sencillez de sus moradoras.

ASUNCION ALEJOS MORAN

NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE ORRENTE Y SU TALLER: UNA REPLICA DE "ABRAHAM Y MELQUISEDEC" DEL MUSEO DE CERRALBO

En colección privada de Madrid existe una interesante réplica, de notable tamaño, repetición casi literal, del "Abraham y Melquisedec" del Museo Cerralbo, catalogada como obra de taller de Pedro Orrente, motivo por el que nos parece interesante darla a conocer (figura 2). El asunto tratado es el encuentro de Abraham y Melquisedec, después de liberar a su sobrino Lot y a su pueblo. El Sumo Sacerdote ofrece a Abraham, general victorioso, pan y vino: "Y Melquisedec, rey de Salem, sacando pan y vino, como era Sacerdote del Dios Altísimo, bendijo a Abraham diciendo: Bendito Abraham del Dios Altísimo, el dueño de cielos y tierra. Y bendito el Dios Altísimo que ha puesto a tus enemigos en tus manos. Y le dio Abraham el diezmo de todo." (Génesis, 14, 18-21.) El general, arrodillado ante el Sumo Sacerdote, recoge los panes. En torno a las dos figuras principales hay una serie de personajes, donde se mezclan los soldados y los lugareños. El fondo es de paisaje con restos de arquitectura romana.



Abraham y Melquisedec. Colección privada. Madrid.

Nos encontramos ante una obra, que pensamos sea de taller o de un seguidor muy cercano a Pedro Orrente, de quien Pacheco nos dice que su estilo "ha sido provechoso no sólo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias usando valientes países a lo italiano y muy naturales" (1). En el estilo reconocemos claramente la influencia de los Bassano, mejor que en la composición y formas, en el tratamiento del tema y de algunos personajes bíblicos. En el grupo de la derecha, la influencia en el colorido es fácil de notar en el uso de los ocre y rojos de fondo y las vibraciones de luz en los paños. El pintor utiliza modelos de canon corto y le gusta marcar la anatomía. Los rostros de las figuras principales tienen rasgos más nobles y ponderados, en contraste con el naturalismo, casi vulgar,



Abraham y Melquisedec. Museo Cerralbo. Madrid.

del resto, lo que se refleja no sólo por los modelos en sí mismos, sino por la despreocupación en las actitudes cotidianas de cuño naturalista. Todo lo cual hace que el asunto principal pierda algo del aire de solemnidad requerido.

La obra que nos ocupa es una repetición del mismo tema que existe en el Museo de Cerralbo de Madrid (2), siendo para nosotros la base más sólida para la atribución propuesta (figura 1). J. Cabré, en 1928, la cita junto con un "Abraham y Lot" compañero, al describir las pinturas del mencionado Museo (3). Mayer la agrupa con otras obras, bajo la denominación de "Historias bíblicas" (4). Sólo hay pequeñas diferencias entre el lienzo del Museo de Cerralbo y el de esta colección privada. Lo más sobresaliente en este sentido, es el tratamiento del fondo de paisaje y la arquitectura. En el pequeño del Museo de Cerralbo, la arquitectura es más clásica y los montes y el cielo son más claros y uniformes. En la réplica de la colección de Madrid, esta parte del paisaje se llena de celajes oscuros, contrastados con parciales rompimientos de luz.

La composición no es original. El pintor pudo haber tomado sugerencias a través de grabados nórdicos, como el grabado de madera, de tamaño de un sello postal, de la

(1) PACHECO: "Arte de la pintura, ed. 1956, II, pág. 134.

(2) L. 0'44 X 0'60 cm. D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez: "Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII", 1972, págs. 249 y 264, lám. 276. Considerada como obra de discípulos o colaboradores, de "factura esponjosa y deshecha" muy bassanesca, al igual que los tipos que parecen tomados directamente de los modelos venecianos, más que del propio Orrente.

(3) CABRÉ, J.: "El Museo de Cerralbo", B. S. E. Ex. 1928, pág. 106. El cuadro, con el compañero, estaba situado en una galería y lo recoge dentro de las pinturas de Escuela española, atribuidas a Orrente.

(4) MAYER, A. L.: "Historia de la pintura española", Madrid, 1947, pág. 306. La considera obra de discípulo o taller.

conocida Biblia de León de Bernard Salomón (5), aunque según Benito Arias Montano este libro u otro con las mismas figuras se vetó en España por las "muy indecentes imágenes" que contenía (6). Otra estampa que pudo haber manejado conjuntamente el pintor, es la del mismo tema de Abraham y Melquisedec, de Martín de Vos (7). Del grabado de Bernard Salomón tomaría el fondo y el mulo del primer término, aunque el pintor español, quizá debido a la importancia del tema, lo transcribe en un espléndido caballo blanco. La estampa de Martín de Vos le proporcionaría, más directamente, los personajes de Abraham y Melquisedec, aunque aquí con los rostros más avejentados y, además, las figuras secundarias de la derecha, interpretadas no como soldados, sino como lugareños comunes, incluso con un acento local, donde el pintor se libera de la sumisión al grabado para ofrecer modelos propios. Muy típico es el joven que lleva una amplia gorra, repetida en la producción de Orrente y su taller.

La composición es menos retórica que la de los grabados, obteniendo ese tono cotidiano e intimista, propio de su estilo naturalista. Lo que más fielmente copia es la ofrenda del pan, pues los modelos y el lugar de los odres de vino y las arcas, es diferente. Estos grabados fueron utilizados también por Rubens, como símbolo de la Sagrada Comunión (8) y por Velázquez en la "Rendición de

Breda" (9). Hemos de añadir el ingrediente de elementos flamencos que ha tenido presentes el pintor, como podemos ver las dos figuras a caballo del fondo y en la manera de sujetar el odre el sirviente de espaldas, en primer término.

La calidad de la pintura no nos parece lo suficientemente buena, y es muy posible adscribirla al mismo discípulo de Orrente que hizo la reducción del Museo de Cerralbo.

ANGELINA TORNE POYATOS

(5) JAMOT, P.: "Shakespeare et Velázquez", *Gazette des Beaux Arts*, 1934, págs. 122-123. En este artículo, Jamot propuso como modelo principal de la "Rendición de Breda" este grabado, que se había publicado en 1553, en Lyon en una obra titulada "Quadrins historiques de la Bible", y aunque aparece sin autor, sin embargo éste es conocido por otras obras del mismo género; se trata del caónigo Claude Paradín.

(6) SANCHEZ CANTON, F. J.: "Fuentes literarias para la historia del Arte español", Madrid, 1941, pág. 345.

(7) Se publicó en el "Thesaurus sacrarum historiarum", de Gérard Jode, Amberes, 1579.

(8) Rubens pintó el asunto para las Descalzas Reales en 1628, existiendo versiones en el Museo del Prado (Cat. número 1.696) y en el Museo de Cambridge, en Inglaterra.

(9) SORIA, M. S.: "Las lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", A. E. A., 1954, pág. 93, lám. I.

NUEVAS REFERENCIAS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE FRANCISCO VERGARA EL MAYOR (1681-1753) Y SU FAMILIA (II)

EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE BIENES DE IGNACIO VERGARA Y XIMENO (1715-1776)

Hace ahora justo tres años en el número LXIII correspondiente al año 1982 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, publicamos un artículo con un título igual al que encabeza el presente que en este momento suscribimos y que pretendemos ser su continuación (1). Esto se debe a que, por razones fundamentales de espacio, aquél resultó incompleto.

Efectivamente, allí dimos a conocer, entre otros documentos inéditos referentes a la familia de artistas valencianos Vergara, los testamentos de Francisco el Mayor, el inventario y justiprecio de sus bienes, así como un convenio firmado entre Ignacio y José Vergara sobre la partición de todos los bienes que recayeron en las herencias de sus padres. Pero se nos quedó en el tintero la documentación que ya poseíamos respecto de Ignacio Vergara. A saber, como su progenitor, su testamento y el inventario de sus bienes. De José Vergara, el pintor, no disponemos por el momento de más documentación que la expuesta en el trabajo de 1982. Su última voluntad no aparecerá desafortunadamente nunca, ya que, según parece, murió *ab intestato*.

Pero centrémonos ya en la figura que motiva nuestro estudio: Ignacio Vergara y Ximeno. Con este objeto, haremos un recorrido cronológico por su vida —sirviéndonos en parte de las noticias publicadas en el artículo "La Familia Vergara. Nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio, y del pintor José", publicado en el número segundo de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO — (2), comentando los documentos que presentamos como novedad, y valoraremos algo de su quehacer profesional, aunque sea parcialmente en base a datos ya más o menos conocidos.

Vida

1715, febrero, 6.—Nace en la ciudad de Valencia Ignacio Vergara y Ximeno, hijo de Francisco Vergara el Mayor, escultor, pintor y arquitecto (1681-1753) y de Agustina Ximeno.

Fue el segundo hijo de un total de siete hermanos, aunque algunos murieron prematuramente como el primogénito del matrimonio Francisco —que alcanzó no obstante a cultivar por poco tiempo la escultura— nacido sólo tres años antes que su hermano y muerto catorce años después en 1729.

Al tiempo de su nacimiento, los padres vivían en la colación de San Andrés en el *Carrer del Sagrari (fora de Peixcadors)* (3), —zona donde moraban carpinteros, *meistres d'aixa* (carpinteros de ribera) y escultores—; así, pues, el archivo de esta parroquia consignó el acta de bautismo de nuestro artista, acontecimiento que tuvo lugar a los tres días de su venida al mundo, en estos términos:

"Disapte a nou de febrer mil setsens y quinze, yo el Dr. Thomas Mur, Vicari, Bategi, segons ritu de la santa Mare la sglesia, un fill legitim y natural de Francisco Bergara, escultor, y de Agostina Eximeno, coniuges. Tingue noms: Inacio, Joseph, Agosti, Macia. Foren padrins: Mn. Pere Fabra, Pbre., y Rosa Juan y de Capus. Naixque a sis dels dits.—El Dr. Thomas Mur, Vicari" (4).

1718, enero, 8 y 10.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, de su hermana Agustina María Vergara y Ximeno.

1721, enero, 20 y 27.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, de su hermana Josefa María Vergara y Ximeno.

1723, noviembre, 22 y 24.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, de su hermano Agustín, que debió morir prematuramente, pues para nada se le menciona en el testamento de Francisco de 1751 (1).

1726, junio, 2 y 6.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, de su hermano, el pintor, José Vergara y Ximeno.

1729, febrero, 9 y 10.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, de su hermana Mariana Vergara y Ximeno.

1729, agosto 11.—Entierro de su hermano mayor Francisco, de profesión también escultor.

1751, agosto, 16.—Efectúan su testamento ante el notario Juan Bautista Escutia sus padres Francisco Vergara el Mayor y Agustina Ximeno, designando ambos a Ignacio, entre otros de su familia, albacea, heredero universal y curador de sus hermanos José y Mariana, a la sazón menores de veinticinco años (1).

1753, agosto, 6.—Tiene lugar la inhumación de los restos de su padre Francisco en el cementerio de la parroquia de San Martín, por propio deseo del finado. Desde 1745, por lo menos, aquél se declaró feligrés de dicha parroquia, residiendo desde por entonces en su demarcación territorial. Al tiempo de su muerte, Francisco tenía su residencia en la plaza de *Caixers* (5).

1753, noviembre, 2.—Ignacio Vergara confecciona inventario de los bienes que recayeron en la herencia de su difunto padre Francisco con la ayuda de "peritos expertos", entre otros: Francisco Bru, escultor, y Francisco Esteve, escultor y arquitecto (1).

1754.—A primeros de año fallece su madre Agustina Ximeno. En 26 de mayo, Ignacio realiza, también con el asesoramiento de especialistas, inventario y justiprecio de sus bienes. En 2 de octubre, el escultor y su hermano José firman un convenio sobre la partición de todos los bienes que recayeron en las herencias de sus padres. Ese mismo año, fallecía también la hermana de ambos, Mariana, quien a su vez había expresado su última voluntad en 15 de junio (1).

(1) PINGARRON SECO, F.: *Nuevas referencias documentales sobre la vida y obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia* (I). A. A. V., 1982, págs. 54-65.

(2) Este excelente artículo publicado, como hemos indicado en el texto, en el número segundo de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (VII-XII, 1917; págs. 146-152) va firmado por L., que debe corresponder a la identidad de Luis Tramoyeres Blasco.

(3) La antigua calle *Forá de Peixcadors* o *Pexcadors*, se correspondía con parte de la actual denominada de *Roger de Lauria*. El cambio de designación se produjo en el siglo XIX por iniciativa del entonces cronista de la ciudad Vicente Boix. Ver BOIX, V.: *Valencia histórica y topográfica*, Valencia, 1862-63, t. I, pág. 309. Y ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1923-24, t. II, pág. 28.

(4) Entresacado este dato del antiguo archivo parroquial de San Andrés, Valencia (el cual resultó casi totalmente destruido en 1936). Libro de *Bautismos*, núm. 26 (años 1708 a 1822), fol. 117 vto., recogido en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

(5) Placita ya desaparecida, formada por un ensanchamiento de la antigua bajada de San Francisco en su entronque con la calle de San Vicente Mártir. Ver al respecto: ORELLANA: *Valencia antigua* (...), Opus cit., I, 387-388. BOIX: *Valencia histórica* (...), Opus cit., I, 192.



1755, octubre, 15.—Dos años después de la muerte de su padre, Ignacio contrae matrimonio a los 40 años con Josefa María Vidal, nacida en la demarcación de Santos Juanes y residente en aquel momento en la de San Martín. He aquí su certificado de matrimonio:

“Dimecres a quinze de Octubre de mil setsens cinquanta cinch de Licencia del Sr. D. Pere Albornos, official, refrendada en huit dels corrents, Precehint una Monicio *faetum ita ex causa dispensatum* en les Parroquials de S. Andreu, de S. Juan, y en la present, y no constant de impediment, Yo el Dr. Joseph Moreno, Vicari, Desposi per paraules de present y legitimes y en continet Reberen les bendicions nubsials Ignacio Vergara, Escultor, natural de la de Sn. Andreu, fill de Francisco Vergara y Agostina Ximeno, conjuges, *ex una*, Y a Josepa Maria Vidal, natural de la de Sn. Juan y habitadora en la present, filla de Francisco Vidal y de Mariana Palop, conjuges, *ex alia*, els dos Batejats en esta de Sn. Martin: Havent explorat y tengut son mutu consentiment. Testimonis foren: Pau Landete, Joseph Oller i Altres.=Dr. Ioseph Moreno, Vicari” (6).

1760, abril, 17 y 18.—Nacimiento y bautizo, respectivamente, del matrimonio: Josefa María Gracia Ramona Vergara y Vidal. Esta fue su partida de bautismo entresacada del antiguo archivo de San Martín:

“Divendres a dihuit de Abril de mil setsens sixanta, Yo el Dr. Juan B. Borrás, vicari, bategi, segons ritu de la santa mare Iglesia, una filla de Ignacio Vergara y de Josepa Maria Vidal, conjuges. Foren padrins Joseph Vergara y Maria Agustina Vergara y de Lores. Hague noms: Josepha, María Gracia, Ramona, Agustina, Ignacia, Vicenta, Francisca, Martina, Tadea. Naixque en deset de dits.=Dr. Juan Borrás, Vicari” (7).

1760, agosto, 9.—Ignacio Vergara compraba la que sería su residencia habitual y principal en la ciudad de Valencia, en la plaza de San Francisco (8).

La transacción se efectuó ante el notario Miguel de la Orden entre Vicente Marqués, corredor de lonja, y su consorte María Luisa Torralba —previa la licencia concedida a éstos por Fray Alexandro de Torres, prior del sacro convento de Montesa y rector de la parroquial de Moncada, el día anterior como propietario o señor directo que era de dicha vivienda— por precio de 1.400 libras, suma que el escultor pudo afrontar merced al dinero de la herencia de su suegro Francisco Vidal (9).

Dicha casa iba cargada con un censo anual a favor del párroco de Moncada, que su nuevo propietario se vería obligado a pagar a razón de nueve sueldos el día de San Miguel.

La localización que se hace de este inmueble en la mencionada escritura es la siguiente:

“(…) una Casa de morada sita en el Poblado de esta dicha Ciudad, Parroquia de San Martín, en la Plaza intitulada de San Francisco, que linda por un lado, y por las espaldas, con casa de Don Pedro Verges, por otro lado con Casa del Convento de Religiosos de la Santissima Trinidad llamado del Remedio, extramuros de esta Ciudad, y por delante con el Patio, y Plaza del Convento de San Francisco (…).”

Por el inventario de los bienes muebles de Ignacio Vergara de 1776, sabemos también que dicha morada se ubicaba en la manzana nueve y en el número doce de dicha plaza de San Francisco, y que su valor había aumentado

considerablemente, pues fue tasada en 3.500 libras (ver documento II).

1761, junio, 4.—Entierro en el convento de San Agustín de su esposa Josefa María Vidal, casi seis años después de su enlace matrimonial:

“Dichous a quatre de Juny de 1761. Font soterrat en lo Convent de St. Agusti el Cos de Josepa Vidal, Muller de Ignacio Vergara, Escultor, general de Residents 54 Pbres. + 5 capes, 2 Acolits, Organiste, 4 Veles, Vespres de difunts, y una diada de Misses rezades y Letanias. Plasa de St. Frances” (10).

Su inhumación debió tener lugar en la sepultura de la cofradía de Nuestra Señora de la Correa de dicho cenobio, donde yacía enterrada la propia madre de Ignacio y en donde lo sería este mismo en 1776, como veremos (ver documento I).

1764, diciembre, 1.—En esta fecha, Ignacio Vergara, seguramente con el objeto de disponer de mayor espacio habitable junto a su casa de residencia de la plaza de San Francisco adquirida en 1760, se posesionaba de otra contigua mediante el canje o permuta de las dos viviendas que el escultor regía en la calle de San Vicente (11).

La escritura de intercambio tuvo lugar entre nuestro maestro y los religiosos trinitarios calzados del convento de El Remedio de Valencia —como administradores de la herencia y legado pío de la difunta Magdalena Badía en virtud de su testamento de 23 de abril de 1702—, Ignacio tendría que asumir el pago del censo anual con el que iba cargada dicha segunda morada de nueve sueldos el día de San Miguel de septiembre a favor del cabildo de la Metropolitana de Valencia, en quien recaía el dominio directo de la misma, pero ya no la suma de 40 libras anuales de arrendamiento.

(6) Tomado del desaparecido archivo de San Martín, Valencia, Libro de *Matrimonios*, núm. 109. Años 1754 a 69. Tomo 13, fol. 25. Recogido en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

(7) Tomado del desaparecido archivo de San Martín, Valencia, Tomo 19 de *Bautismos*, años 1754 a 1763, fol. 246. Recogido en el artículo de 1917 (ver nota 2).

(8) Plaza de forma triangular que se abría a un costado del desaparecido convento de San Francisco, cuyo espacio corresponde hoy a parte de la actual plaza del Ayuntamiento. La casa de nuestro Ignacio se hallaba próxima adonde actualmente se ubica el Ate neo Mercantil.

(ORELLANA: *Valencia antigua* (...), Opus cit., II, 62-67. BOIX: *Valencia histórica* (...), Opus cit., I, 323-325).

(9) ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI (PATRIARCA) DE VALENCIA (en lo sucesivo A. P. V.): Protocolos del notario MIGUEL DE LA ORDEN. Signatura: 102. Tomo correspondiente al año 1760 (VIII-9), fols. 99 vto.-101.

(10) Tomado del desaparecido archivo de San Martín, Valencia, Libro *Racional* de 1761, fol.307. Recogido en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

(11) Estas casas, valoradas en aquel momento en 1.100 libras, se describían en la escritura de intercambio de esta forma:

“(…) dos casas contiguas baxa, y escalerilla, sitas en la referida Ciudad de Valencia en la misma Parroquia de San Martín, y Calle llamada de San Vicente, sugetas al dominio mayor, y directo del Clero, y Obreros mayores de dicha Parroquia de San Martín á censos annuos el uno de diez sueldos que pertenece al Clero, y el otro de diez y ocho Sueldos, que toca á los Obreros mayores (...), que lindan por un lado con casa del Ylustre Marques de la Scala, por otro lado, y espaldas con casa de Joseph Sentmarti, y por delante con casas de Miguel Pérez y de los herederos de Onofre Sallés, Boticario, dicha calle de San Vicente en medio. (...)”

En la permuta, la administración de la difunta Magdalena Badía, regida por los religiosos trinitarios de El Remedio, sería obligada sólo a seguir pagando los referidos censos a la parroquia de San Martín, pero ya no la cantidad de su arrendamiento que había sido hasta aquella fecha de 70 libras.

(A. P. V.: Protocolos del notario: Francisco Luis Symian. Sign.: 343. Tomo correspondiente al año 1764 (XII-1), fols. 863 v.-869).

La descripción de esta casa —emplazada en el número once de dicha plaza de San Francisco y que ya fue tasada en 700 libras; es decir, con su mismo valor que en el inventario de 1776 (doc. II)— se efectúa en el documento con estas palabras:

“(…) una casa de morada, sita en dicha Ciudad de Valencia, Parroquia de San Martín obispo, en la Plaza nombrada comunmente de San Francisco, sujeta al dominio mayor, y directo del Yllustre Cabildo de la Santa Metropolitana Yglesia de la misma Ciudad (...) à censo annuo de nueve Sueldos pagadores en el día de San Miguel de Setiembre en una paga con los derechos de luismo, fadiga, y demas emphiteuticos, que al presente linda por un lado con casa de la herencia de Thomas Olaria, por otro lado y espaldas con casa del dicho Ygnacio Vergara, y por delante con las paredes del Atrio, ò descubierto por donde se entra a la Yglesia, y Convento de San Francisco, dicha Plaza en medio (...)”

1766, agosto, 20.—El escultor es elegido por la parroquia de San Martín con otros feligreses para representarla en la formación del padrón de vecinos de dicha parroquia el citado año. En el referido registro municipal de aquel año consta nuestro personaje residiendo en su mencionada vivienda del número doce de la plaza de San Francisco (12), adquirida, como sabemos, en 1760, y no lejos del lugar donde residió su familia en la plaza de *Caixers* al tiempo de la muerte de Francisco el Mayor.

1774, agosto, 5.—En esta fecha efectúa su testamento ante el notario de Valencia José Zacarés, documento que presentamos como inédito (13) (documento I).

Por esta su postrera voluntad, algo más parca en información que la de su padre de 1751 (1), sabemos, entre otras cosas, que Ignacio Vergara se encontraba en aquel momento en *Cama de grave enfermedad Corporal*, —hasta el extremo de que ni siquiera pudo firmar el documento— e intuía el fin de su existencia (14).

Concretaba su entierro no en el cementerio de la parroquia de San Martín —a la que estuvo tan unido y en cuya demarcación vivía (15)—, sino en la capilla y sepultura propia de la cofradía de Nuestra Señora de la Correa en el convento de San Agustín de Valencia por ser cofrade de la misma y tener también una gran vinculación con este cenobio, incluso en lo que respecta a su *albaceazgo*, como veremos seguidamente (16). Lugar en el que, por otra parte, ya reposaban los restos de su madre Agustina —que también había pertenecido a dicha hermandad—, su hermana Mariana y su mujer Josefa María Vidal. En este sentido, confiaba a su hija y heredera el cumplimiento de haber de costear anualmente el importe de una misa cantada en la capilla de su entierro el día cinco del mes de agosto, *à más de entregar todos los años perpetuamente a su Reverenda Comunidad cinco libras (...) para que (...) se convirtan en celebración de Misas el día de Todos Santos (...)* por su alma y la de los suyos.

Esta pequeña desatención con su parroquia la subsanó en la suma que se asignaba para el bien y sufragio de su alma —nada menos que 200 libras, a diferencia de las sólo 40 que se señaló su padre (1)— de las que tenían que salir —a más de los gastos de entierro y funeral— el pago de 40 misas rezadas en dicha iglesia de cinco sueldos cada una, *las que dexo, y lego à su Reverendo Clero, y Capellanes por todos los derechos de quarta, y demas que en esta mi Pia disposicion puedan tener y pretender (...)*.

Como solía ser costumbre, y al igual que su progenitor, legaba una cierta suma para contribuir al sostenimiento de instituciones benéficas tan típicamente valencianas como el

Santo Hospital General, la Casa de la Misericordia y el Colegio de niños huérfanos de San Vicente Ferrer, así como también para la Casa Santa de Jerusalem y el socorro de pobres cautivos cristianos.

El escultor designó en albaceas a su hermano José Vergara, a un reverendo que respondía el nombre de Domingo Morico y a un religioso agustino de su convento valenciano llamado fray Felipe Alfonso.

En cuanto a su hacienda, el grueso de toda ella iba destinada a su legítima heredera: su única hija habida del matrimonio con la difunta Josefa María Vidal: Josefa María Gracia Ramona Vergara y Vidal, a la cual, por ser a la sazón menor de 25 años (sólo tenía 14) —y, por tanto, según las leyes de la época, inhábil para regir su persona y bienes— le señala en curador testamentario a su tío José.

También se acordó el artista en esta su última voluntad de sus dos fieles sirvientes. Una de ellas, Blasa Xicón o Xixón —toda una veterana, ya que había servido en casa de sus padres— ya nos es conocida por haber figurado en el testamento de Mariana Vergara de 15 de junio de 1754, y en la escritura de convenio entre Ignacio y José Vergara de 2 de octubre de 1754 (1).

Finalmente, confiaba a su hermano la confección de inventario de todos sus bienes de manera extrajudicial; es decir, sin intervención de justicia alguna, por cuanto su herederos acataban fielmente su última disposición.

1776, abril, 13 y 14.—Obito, en su casa de la plaza de San Francisco, y entierro, respectivamente, de Ignacio Vergara. Contaba 61 años de edad. Fue inhumado, según

(12) Dato extraído del archivo municipal de Valencia: *Padrón* de 1766, parroquia de San Martín. Dato recogido también en el mencionado artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

(13) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en lo sucesivo: A. R. V.): Protocolo núm. 8.283, fols. 417 vto.-421 vto. (1774, VIII-5). Notario: José Zacarés (documento I).

(14) ORELLANA nos refiere que al escultor “se le advirtió alguna debilidad de nervios, y que su potencia se le iba entorpeciendo, lo que se manifestó luego, pues le dio un insulto apoplético, en cuyo infeliz estado permaneció como dos años hasta que asaltado de otro superior, le quitó la vida el día 13 de abril de 1776 (...)”, por lo que, seguramente, la fecha de este testamento fue inmediata a su primer ataque.

(ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, pág. 601.)

(15) Como ya expresamos en nuestro artículo de 1982 (ver nota núm. 1) al hablar de Francisco el Mayor, Ignacio Vergara, al igual que su progenitor, estuvo muy vinculado a la parroquia y clero de San Martín. Ambos habían participado en las obras de renovación de este templo, efectuadas entre 1739 y 1755. Ignacio lo hizo ideando las dos portadas laterales (septentrional y meridional) y, materialmente, en la ejecución del relieve del medallón ovalado de San Antonio Abad de una de ellas; la llamada de los Vicarios o de la Abadía. Fue también responsable de la traza y ejecución del púlpito y de las dos imágenes de estuco de San José y San Joaquín sobre la cornisa de la nave que recae en el muro del imafronte.

(Ver: PINGARRON, F.: *La iglesia parroquial de San Martín obispo y San Antonio Abad de Valencia* (s. XIII-XV). Tesis de Licenciatura, inédita, Valencia, 1984. T. I, pág. 128. ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 422.)

(16) Ignacio contaba con la amistad de algunos padres agustinos en el convento valenciano, entre el que se hallaba fray Felipe Alfonso, uno de sus albaceas. Era miembro, como hemos dicho, de la referida hermandad de Nuestra Señora de la Correa (advocación mariana tan vinculada, como es sabido, a la religión agustina), al igual que su madre Agustina y su hermana Mariana, en cuya capilla —decorada pictóricamente por su maestro Evaristo Muñoz— y sepultura sería enterrado su cuerpo el 14 de abril de 1776. Y, finalmente, no olvidemos que, tanto nuestro Ignacio como su padre Francisco y su hermano José, fueron los responsables de la decoración pictórico-escultórica de la capilla de Nuestra Señora de Gracia de dicho cenobio, así como en otros puntos del mismo.

(PINGARRON: *Nuevas referencias documentales* (...), Opus cit. (ver nota núm. 1). ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 382, 423, 427 y 596. PONZ, A.: *Viage de España*, Madrid, ed. facsimil, 1972. T. IV, carta V, núm. 37, pág. 121. CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, ed. facsimil, 1965. T. V, págs. 18^o, 190 y 194. CRULLES, M. de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876. T. I, pág. 164.)

su expreso deseo, en el convento de San Agustín en la capilla de Nuestra Señora de la Correa. Alcahalí refiere que tuvo un suntuoso entierro, siéndolo, como también expresa Orellana, a hombros de sus discípulos (17).

Estas fueron sus actas de defunción:

"Dimecres a catorce Abril mil setsents setanta y sis, fon soterrat en lo Convent de Sn. Agusti, lo cos de Ignacio Bergara, Escultor, Viudo de Jcha. Vidal, ab 43 pbres., general de Residents, + 5 capes, 2 acolits y orgte. Plaza de San Frances, paga Jph. Vergara."

"Diumenge 14 Abril 1776, foren convocats a la Parroquia de San Marti 25 Pbres., Creu, tres capes, infantillos, zarpasers y cantors pera el soterrar del *quondam* D. Ignacio Vergara, Escultor, y se li digue Misa de cos present de *Requiem* ab cantoria. Font soterrat lo dit cadaver en lo convent de Sn. Agosti en la capella de Ntra. Sra. de la Corecha de dit convent" (18).

1776, abril, 15.—El notario José Zacarés, efectúa copia de su testamento, redactado en 1774. Por este dato sabemos de la autenticidad del referido documento con independencia a que el escultor pudiera haber testado con anterioridad al año de su otorgamiento (13) (doc. I).

1776, mayo 10.—José Vergara, siguiendo el mandato de su hermano, inicia el inventario de sus bienes (19) (documento II). Se comienza por los inmuebles o raíces que comprendían todas sus fincas urbanas y rústicas que alcanzaron la nada despreciable suma de 18.731 libras. Para el justiprecio de las primeras el pintor contó con el asesoramiento de los arquitectos José Gascó y Lorenzo Martínez (20), y para las segundas al labrador de Godella Luis Estellés de Feliciano.

En la propia ciudad de Valencia recaían en la herencia de Ignacio trece casas repartidas en distintos puntos del ámbito urbano. Entre éstas, las dos de la plaza de San Francisco, núms. 11 y 12, de las que ya se ha hablado, que servían al escultor de residencia habitual la adquirida en 1760, y de expansión la conseguida mediante permuta en 1764, las que fueron justipreciadas en 3.500 y 700 libras, respectivamente. Las once restantes se hallaban arrendadas a diversos particulares.

También disponía la herencia de otra casa en la localidad de Godella, situada en la calle Mayor, frente a la iglesia de esa población, la que, según se desprende de la relación de los bienes muebles del finado, había servido de asueto y descanso a nuestro artista habitándola a temporadas, preferentemente en época estival. Fue tasada en 700 libras.

Por último, también se contabilizaron entre los bienes raíces cinco hanegadas de tierra huerta en el término de Godella, quince hanegadas de tierra de secano en el término de Burjasot y dos cahizadas de tierra campa en la baronía de Cheste; valoradas respectivamente en 750, 40 y 191 libras.

1776, julio, 8.—José Vergara prosigue el inventario de su hermano (21) (documento III). Ahora le tocaba el turno a todos los bienes muebles. Para esta ocasión el pintor contó a la hora de la tasación de las piezas con la ayuda de los siguientes expertos: Victoriano Puig, corredor público de almonedas, se ocuparía del mobiliario y menaje de casa; Félix Lorente, pintor (22), y Francisco Bru, escultor y pintor (23) —ambos designados especialmente por la Academia de San Carlos para este trabajo— de la pintura y escultura, respectivamente. Bru ya nos es conocido también por haber intervenido en el inventario de Francisco Vergara de 1753 (1). José Belmont y Agustín Cros, plateros, se encargarían de lo tocante a joyas; Luis Arnau,

carpintero, de las herramientas de carpintería, y José Roda, ~~sastre~~, de la *ropa de color de uso* del difunto escultor. El valor total de todo lo tasado en esta segunda parte del inventario, fue sensiblemente menor al de la primera, y alcanzó la suma de 3.879 libras, 12 sueldos y 7 dineros.

En cuanto a las obras de arte propiamente dichas, se refieren cierto número de lienzos, láminas, bajorrelieves, modelos de barro, grabados, dibujos y trazas, etc., algunos de los cuales formaban parte de las piezas de los distintos obradores del finado. En todas ellas se relaciona el justiprecio de su valor mediante su tasación monetaria (24)

(17) ALCAHALI, B. de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 402. ORELLANA: *Biografía pictórica*, Opus cit., pág. 601.

(18) Datos extraídos del archivo de San Martín (Libro *Racional* fol. 278) y del de San Pedro (Libro *Racional*, núm. 1.469). Recogidos en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

(19) A. R. V.: Protocolo núm. 8.285, fols. 228 vto 232 vto (1776, V-10). Notario: José Zacarés (documento II).

(20) Por este documento sabemos que José Gascó contaba a la sazón con 63 años, y Lorenzo Martínez con 47, nacidos, por tanto, en 1713 y 1729, respectivamente (documento II).

(21) A. R. V.: Protocolo núm. 8.285, fols. 355 vto.-370 (1776, VII-8). Notario: José Zacarés (documento III).

Este inventario, algo más extenso que el de su padre de 1753 (ver nota núm. 1), carce, sin embargo, de un apartado tan importante como el de aquél, sobre las obras que tenía principiadas Francisco al momento de su muerte y restaban parte de su pago.

(22) Félix Lorente, pintor, nació en Valencia en 1712, y murió en la misma ciudad en 1787. Fue discípulo de Evaristo Muñoz, y se dedicó fundamentalmente al retrato. En 1777 fue académico de mérito de San Carlos.

Al tiempo de la escritura de inventario de Ignacio Vergara, un año antes de su óbito, contaba con 64 años (documento III).

Orellana cita a este pintor como condiscípulo de nuestro Ignacio, cuando, a instancias de su padre Francisco, le acompañaba para distraerlo de la carga de su excesivo trabajo.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...). Opus cit., págs. 397-398 y 419. CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico* (...). Opus cit., III, 51. BENEZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, librairie Gründ, 1966 (T. V, pág. 632).

(23) FRANCISCO BRU, pintor y escultor, fue discípulo precisamente de Ignacio y José Vergara. Llegó a ser académico de mérito de escultura y teniente director honorario en la misma disciplina en San Carlos. También fue académico de mérito por la pintura en la misma academia. Participó en la confección de los inventarios de bienes de Francisco Vergara el Mayor, de 1753 (ver nota núm. 1) y de Ignacio Vergara y Ximeno, de 1776. Contaba en la última fecha con 43 años, por lo que nació en 1733. Murió en nuestra ciudad en 1803.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...). Opus cit., págs. 582-583. BENEZIT: *Dictionnaire* (...). Opus cit., II, 164. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...). Opus cit., pág. 77).

(24) Dará algo de idea del valor de este dinero la propia lectura de los inventarios de Ignacio Vergara (docs. II y III) con la tasación de cada una de las piezas allí reseñadas. Así vemos que el valor de una casa en Valencia podría oscilar en aquella fecha entre 450 y 3.500 libras, según sus dimensiones, ubicación, etc.; un espejo con marco dorado podía costar 7 libras; tres sábanas nuevas 10 libras; doce servilletas de hilo y algodón 3 libras; dos toallas 5 libras, etc., etc. Valga también de ejemplo el siguiente dato: en 1779, tres años después de la muerte de Ignacio Vergara, el organista de la parroquia de San Martín de Valencia ganaba 60 libras al año (PINGARRON: *La iglesia parroquial de San Martín* (...). Opus cit., t. I, pág. 628).

Para completar esta información sobre el dinero valenciano de la época, transcribimos este significativo texto de un contemporáneo, el referido erudito Orellana (*Biografía pictórica* (...). Opus cit., p. 132), que es del tenor siguiente:

"(...) la Libra valenciana (moneda imaginaria) siempre fue y se compone de veinte sueldos (también moneda imaginaria), que se estiman de dos maneras, o bien en menudos, ó vellón, ó bien en plata, que se nombra también de buena moneda. El sueldo en menudos, ó vellón, vale 12 dineros, y cada dinero (moneda efectiva) un ochavo; cuya forma la libra en menudos vale 240 dineros, que son 480 maravedises, que hacen 14 reales vellón y dos maravedises de Castilla. Empero si la Libra se cuenta (como comunmente se estima) en plata, ó buena moneda, se compone de 20 sueldos en plata, ó buena moneda (que así decimos) y en tal caso el sueldo es (...) 12 dineros vellón y 4 quintos; y a este respecto la Libra de moneda corriente ó en plata vale en vellón 21 sueldos y 4 dineros, que hacen 256 dineros en vellón, ó 512 maravedises, que componen 15 reales vellón y 2 maravedises, de que se compone la Libra de Valencia comunmente, con que nunca vale 15 reales de vellón justos. (...)"

—que, pese a ser precisada por expertos la época, no necesariamente tendría que estar en consonancia con su calidad artística— y su temática iconográfica. En menor grado se puntualiza la procedencia artística o la identidad de los artifices de estos objetos.

En este sentido merecen destacarse el *círculo, con Nuestra Señora, un Niño, el Bautista y San Joseph*, que se dice copia de Carlo Maratti (25) (pieza núm. 21); el *Relieve de alabastro, con una Virgen*, que se señala original de Olivieri (26) (pieza núm. 195); el *Niño sobre una Peaña* (pieza núm. 204); las dos *Peñas obliquas* (pieza núm. 229); y los dos *Niños de piedra* (pieza núm. 238), todos ellos atribuidos a Rodolfo (27); y las 32 estampas de Pasión, de mano de Gregorio Huguet (28) (pieza núm. 263).

Otra pieza digna de atención es la señalada con el número 55 y que se refiere a una lámina representando el *Sacrificio de Abraham*, que debe corresponder, muy probablemente, al *sacrificio de Isach sobre tabla prolongada de como un palmo y medio, cosa muy excelente* que Orellana sitúa en la casa de nuestro Ignacio de la plaza de San Francisco como de mano del pintor y grabador Hipólito Rovira y Brocandel (1693-1765) (29).

De entre las piezas de los distintos obradores, sobresalen los diez modelos de barro señalados en el documento con el número 196 y valorados en 18 libras —representando respectivamente a San Miguel, San José, San Agustín, San Pedro de Alcántara, San Vicente mártir arrodillado, Santo Tomás de Villanueva, a dos San Lorenzo, uno con parrilla y otro sin ella, y a San Vicente Ferrer arrodillado; todos santos muy reproducidos por nuestro artista—; la porción de dibujos de *figuras de academia* (30) (pieza número 217); y la de *estampas de arquitectura* (pieza núm. 213); así como también todo el grupo correspondiente a dibujos de trazas de arquitectura y escultura, ejemplificados por los tres diseños de *Tabernáculos de arquitectura* (pieza número 208), y los 18 correspondientes a retablos, sagrarios, púlpito y órgano (pieza núm. 212), que testimonian la actividad ejercida por Ignacio en este tipo de trabajos.

Los objetos que alcanzaron mayor valor fueron los pertenecientes al apartado de *plata*. Así, descuellan la *Cruz y, desaliños de oro con diamantes* (pieza núm. 175); y el par de *Brazaletes de perlas finas, con muelles de diamantes* (pieza núm. 182) valorizados por los plateros Belmont y Cros en 375 y 346 libras, respectivamente.

También merece resaltarse el capítulo dedicado al *Dinero efectivo* de la herencia, que hacía la suma de 888 libras, 36 sueldos y 17 dineros.

De esta cantidad, 354 libras, 1 sueldo y 11 dineros correspondían a *dinero existente* en poder de José Vergara, y el resto proveniente de ciertas deudas de las que era acreedora la herencia. Así, se contabilizaban por el valor de la porción de madera vendida al escultor Francisco Sanchiz (31); por el precio del arriendo de las casas propias de la herencia; por la prorrata del salario de que disfrutaba el escultor en la Real Academia de San Carlos, y por el valor de un San José de *masonería* que de orden de Juan Bautista Lorente, presbítero, había trabajado el difunto Ignacio, y que fue estimado en la importante cifra de 210 libras por el referido Bru y por el escultor José Puchol, a la sazón director de la propia Real de San Carlos (32).

1776, agosto, 14.—A petición seguramente de José Vergara, el notario José Zacarés, otorga copia de ambos inventarios de 10 de mayo y 8 de julio (docs. II y III).

Obra

No pretendemos analizar sistemáticamente la obra de nuestro maestro, lo que merecería toda una extensa publica-

ción todavía por diseñar, sino dar unas simples pinceladas sobre la misma a fin de completar y situar en su contexto los datos inéditos que ofrecemos en este trabajo y que constituyen por sí solos su verdadero móvil.

Ignacio Vergara debió tener en su padre Francisco su principal maestro ya desde muy niño, tanto en el dibujo (entiéndase también diseños arquitectónicos y escultóricos) como en la imaginaria, sus dos actividades principales. No obstante, Orellana lo enlaza artísticamente a su progenitor sólo en la última disciplina, pues en la primera lo hace

(25) CARLO CAVALIERE MARATTI o MARATTA, pintor de historia y de retratos y grabados, nacido en Camerano el 15 de mayo de 1625 y muerto en Roma el 15 de diciembre de 1713. (BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., V, 762-763).

(26) JUAN DOMINGO OLIVIERI: escultor, nacido en Carrara el 12 de febrero de 1708, y muerto en Madrid el 15 de marzo de 1762. En torno a 1740 ya se encontraba en España. Trabajó en las cortes de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, y colaboró en la decoración del Palacio Real de Madrid. Fue caballero de la orden de San Miguel y director general de la Real Academia de San Fernando, de cuya junta preparatoria había formado parte.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 342, 555 y 599. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico* (...), Opus cit., III, 248-270. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), VI, 423. SANCHEZ CANTON, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Tomo XVII de ARS HISPANIAE. Madrid, 1965, págs. 120, 121, 131, 144, 147, 259 y 263).

(27) Naturalmente se refiere a KONRAD RUDOLPH, conocido en España como CONRADO RODOLFO, escultor y arquitecto, de nación alemán según Orellana. Realizó estudios en París y Roma, permaneciendo bastante tiempo en España. Fue el iniciador y el principal responsable de la portada barroca de la catedral de Valencia, iniciada en 1703, cuya obra —que abandonó en 1707 cuando sólo el piso bajo se había construido, siendo acabada por F. Stoff y por su discípulo en Valencia Francisco Vergara el Mayor hasta 1740— rompe verdaderamente con las tradiciones españolas de plañitud, estando en consonancia, con obras barrocas de tradición italiana, donde muros cóncavos y convexos entran en la composición. Trabajó también en Barcelona y Viena. Permaneció en Valencia de 1701 a 1707, y en Viena desde 1713, donde murió en 1732. Orellana nos da a conocer que Ignacio Vergara gustaba estudiar en las obras de Rodolfo, de las que era apasionado, y del que tenía, como sabemos, varias obras en su casa (doc. III).

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 598 y 601. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., VII, 419. KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Tomo XIV de ARS HISPANIAE. Madrid, 1957, págs. 165 y 317).

(28) No tenemos referencia alguna sobre este artífice.

(29) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 338.

(30) En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conservan actualmente tres dibujos de *Academia*, recientemente catalogados por Adela Espinós. Tal vez sean éstos algunos de los reseñados en el inventario de Ignacio Vergara de 1776 (doc. III).

(ESPINÓS DIAZ, A.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II* (s. XVIII). Tomo II, págs. 247-249).

(31) Ceán Bermúdez nos dice de este artífice que fue escultor y académico de San Carlos de Valencia en 1772, teniente director honorario de la misma en el 74, e individuo de mérito de la de San Fernando en el 79, falleciendo en Valencia "con crédito de buen profesor" el 8 de septiembre de 1791. Trabajó para la catedral de Valencia en 1777. La Academia de San Fernando de Madrid conserva de él una *Transfiguración de Cristo* y una *Alegoría de la escultura*.

(CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico* (...), Opus cit., IV, 342. ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 521. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., pág. 395. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., VII, 500.

(32) José Puchol aprendió el arte de la escultura de manos de Luis Domingo en Valencia y de Pascual de Mena en Madrid. Sus obras principales se plasmaron en un bajorrelieve en mármol para el altar de San Vicente Ferrer en el convento de Santo Domingo de Valencia, una imagen de *San Camilo de Lelis* para el convento de agonizantes de la misma ciudad, así como la estatuaría de la fachada de la cartuja de Porta-Coeli. Fue teniente director de la Academia de San Carlos en 1775, director en el 76 —año en el que interviene, junto a Francisco Bru, en el inventario de Ignacio Vergara para tasar un *San José de masonería* (doc. III)— y director general de la misma en el 91. Murió el 13 de junio de 1797. Tuvo un hijo también escultor: José Puchol y Padilla, nacido en 1774.

(CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico* (...), Opus cit., IV, 133-134. ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 498. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., págs. 392-393. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., VII, 48. SARTHOU CARRERES, C.: *Provincia de Valencia II*, en la GEOGRAFIA GENERAL DEL REINO DE VALENCIA, dirigida por F. CARRERAS Y CANDI, Barcelona, s. a.; pág. 797.)



«El Nombre de María», emblema en la fachada barroca de la Catedral de Valencia, obra de Ignacio Vergara

discípulo de Evaristo Muñoz (33). En este sentido, nuestro artífice perdió algo del carácter polifacético de su padre —que si bien destacó preferentemente en la escultura, no desmereció en la pintura y diseño arquitectónico (1)—, descuidando propiamente la pintura, faceta que cultivó exclusivamente José Vergara. Parece como si ambos hermanos, recibiendo la misma herencia artística paterna, hubieran decidido repartir sus actividades en las Bellas Artes en pos de alcanzar una mayor perfección.

Sus dos ocupaciones prioritarias, como ya hemos señalado, fueron la escultura e imaginaria (fue el escultor más importante de su centuria en Valencia, seguido de Esteve Bonet) y el diseño arquitectónico-escultórico, al que se dedicó con especial validad, pues un buen número de sus obras escultóricas están en función o sirven para ornar composiciones arquitectónicas ideadas por él mismo, sobre todo en portadas y retablos.

En la primera doble faceta destacó sobremedera trabajando con igual destreza el bulto y el relieve en todas sus vertientes, y en materiales tanto la piedra como la madera y el yeso. Ya hemos contemplado en el inventario de sus bienes la serie de modelos de barro que precedían a sus

obras ya concluidas, especialmente los de la serie de santos que tanto representó, señalados en el documento con el número 196 (doc. III).

Las características de sus obras se materializan en el acusado barroquismo de algunas de ellas, su buena factura, la destreza en el tratamiento de ropajes, el estudio psicológico de los rostros que revela era buen conocedor del natural, y los excelentes estudios perspectivos. Orellana le responsabiliza de ser el introductor en Valencia de la perfección en la escultura, a la que llegó gracias sobre todo al estudio del dibujo (34).

Según el mismo autor, el genio de nuestro artista no despuntó hasta la muerte de su hermano Francisco (†1729), fraguándose ya en su primera obra, realizada poco antes de los 17 años. Era un grupo de Santa Rita de Casia sostenida por cuatro ángeles. También nos cuenta el erudito que se entabló cierta rivalidad y emulación entre la carrera de nuestro artista y la de su primo y también escultor Francisco Vergara Bartual (1713-1760), ocasionada también por el carácter pacífico y moderado del primero y por el genio dominante del segundo, lo que fue una de las causas, sigue diciendo Orellana, de la partida del último de nuestra ciudad (35).

Entre sus producciones principales en piedra y al servicio de la arquitectura, destacan el grupo de ángeles y niños venerando el Nombre de María (36) de la portada barroca de la catedral valenciana, de gran escenografía barroca cuasirococó —el que le valió en 1762, habiendo presentado previamente un modelo en barro cocido, logrando los elogios del escultor Juan Domingo Olivieri (26), su título de académico de mérito de la Real de San Fernando—; el relieve de San Antonio Abad de la cartela de la portada meridional (1750-51) de la iglesia de San Martín de Valencia; las estatuas de Carlos III y virtudes alegóricas de La Prudencia y La Justicia coronando el centro de la fachada principal del antiguo palacio de la Aduana, y la imagen de la Virgen del Rosario en la portada del palacio del marqués de Dos Aguas; ambas últimas obras en la misma ciudad.

De sus obras de talla, en bulto, destacamos, por ser dato inédito y seguramente la última ejecución del escultor, el San José labrado por orden del presbítero Juan Bautista Lorente, tasado en 210 libras por Francisco Bru (23) y José Puchol (32), de cuya cantidad era acreedora la herencia en julio de 1776 (21) (doc. III).

En cuanto a los diseños de arquitectura, descuellan los de sus portadas. Vergara se mueve en éstas dentro de una estética ampliamente barroca, muy rococó en ocasiones (37). Se muestra perfecto conocedor del lenguaje arquitectónico

(33) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 418 y 601.

EVARISTO MUÑOZ: fue pintor valenciano nacido en 1684. Se dedicó fundamentalmente a la pintura de historia, y fundó una academia de dibujo. Murió en la misma ciudad que le vio nacer en 1737.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 379-383. CEAN BERMÚDEZ: *Diccionario histórico* (...), Opus cit., III, 211-213. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., págs. 221-222. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., VI, 275.)

(34) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 418 y 419.

(35) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 598 y 599.

(36) Dos dibujos preparatorios de esta obra, atribuidos a Ignacio Vergara por Adela Espinós y que difieren de la ejecución definitiva, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (ESPINÓS DIAZ: Opus cit., II, 247-249.)

(37) Sobre la estética artística de Ignacio Vergara creemos oportuno transcribir el siguiente texto de Orellana, que refleja cómo veía su estilo un contemporáneo:

«Tenía don Ignacio disposición para seguir cualquier estilo, aunque no tuvo la suerte de aver visto el precioso estudio de estatuas de la Antigüedad que hoy posee la Academia, estaba como enagenado cuando se le presentaba algún leve vestigio de los famosos griegos;



Imagen de la Virgen del Rosario, por Ignacio Vergara, en la portada del Palacio de Dos Aguas, Valencia

del estudio de los tratados, de las innovaciones y aportaciones estilísticas de su siglo y de la centuria precedente —manifiestas ya algunas en ciertos monumentos del ámbito valenciano—, y de la tradición local.

La ejecución de la portada del palacio del marqués de Dos Aguas —remodelado en 1740-44 por el pintor Hipólito Rovira y Brocandel, con esculturas de Luis Domingo y del mismo Ignacio— es de su mano, pero no la idea que es del referido Rovira. No obstante, parece que nuestro escultor modificó en algún grado el plan original a fines de 1744, pues Orellana —que consideraba dicha obra de juventud de nuestro artista, a punto de cumplir los 30 años— refiere que si esta portada no la hubiera acometido Vergara, quien supo despojarla de infinitas estrabagancias, *hubiera sido un aborto de confusiones* (38). Es esta de gusto muy rococó, presentando una decoración fastuosa a base de una proliferación de motivos de rocalla, fundiéndose con las representaciones figurativas y las sugerencias textiles de festoneadas guirnalda y ropajes de imágenes (39). El repetido Orellana expresa que esta obra admiró al entonces escultor de cámara del rey Fernando VI Juan Domingo Olivieri (26) —de quien, precisamente, Ignacio tenía una obra en su casa (doc. III)—, el cual creyó inicialmente era un estudio del genial Miguel Ángel (40).

Totalmente suyos son los dos diseños de las portadas norte y sur de la parroquial de San Martín de Valencia (1750-51) (41). La primera, de factura muy clásica, se corona por un frontón triangular, de contorno quebrado en la base, sustentado por dos ménsulas de volutas. En la segunda, mucho más interesante, Vergara recoge una serie de influencias de tradición barroca italiana junto a los influjos locales que presentan en nuestra ciudad la fachada barroca de la catedral (comenzada en 1703) y la portada lateral de la calle Vieja de la Paja de la iglesia de los Santos Juanes (1701-02). De este modo, describe una planta cóncava, con empleo de columnas de disposición biselada en el primer cuerpo, y un entablamento en el segundo de contorno quebrado y arqueado.

Otra vertiente de sus diseños arquitectónico-escultóricos, a más de sus portadas y retablos, lo constituyen sus proyectos sobre tabernáculos, sagrarios, púlpitos y cajas de órgano, todos dentro de una estética tardobarroca con empleo más o menos acusado de rocallas (42). Un buen número de estos dibujos fueron consignados entre las piezas de uno de sus obradores en su casa valenciana de la plaza de San Francisco, como ya sabemos (21) (doc. III).

Respecto de su carácter, además de su disposición moderada y pacífica ya referida, nos relata Orellana, fue hombre *muy circunspecto, pero tratable y de gran formalidad* y totalmente volcado hacia su trabajo (43). Hombre generoso, una de sus principales acciones fue la creación, en compañía de su hermano José, de la academia de Santa Bárbara —precedente de la de San Carlos—, de la que más tarde fue nombrado director, y a la que dedicó en mayo de 1754 un bajorrelieve de *Cain y Abel sacrificando al Dios verdadero* (44). Fue académico de mérito de la Real de San Fernando en 1762, como ya sabemos, y primer director de la de San Carlos de Valencia en 1768, y director general de la misma en 1773, un año antes de caer gravemente enfermo (14).

Respecto de la estima que merecía a sus contemporáneos Ignacio Vergara, son significativas las palabras de Orellana al calificarle *de admirable genio y muy naturalista en todo*, expresando que sus obras están a la altura de las de *Bernini () Pusin, Muños, y otros que han merecido celebrarse como milagros de la naturaleza* (45).

sin embargo de que en algunas de sus obras, aunque llenas de estudio, se reconoce demasiado fuego, el que adquirió en sus principios de Evaristo Muñoz, Pintor que fue su maestro en el Dibujo, y de estudiar en las obras de Rodulfo, a las que era apasionado; pero no por esto dejaba de hacer cosas tan sencillas y llenas de decoro y grandiosidad, como si su estudio se hubiera dedicado únicamente a este fin. Quando estaba de ejercicio en la Academia como otro de los Directores, era gusto ver las máximas y documentos de estudio que daba a los discípulos y del modo que les estimulaba al adelantamiento, procurando siempre apartarles de los estilos falaces y libertinos; haciéndoles ver por las mismas figuras que dibujaba lo que de voz les decía y aconsejaba.”

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 601.)

(38) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 578 y 599.

(39) KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (...), Opus cit., págs. 317-318.

(40) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 599.

(41) PINGARRON: *La iglesia parroquial de San Martín* (...), Opus cit., t. I, págs. 181-183 y 191-194.

(42) Ya hemos comentado en otra parte (ver nota núm. 15) que Ignacio Vergara diseñó y ejecutó el púlpito de la iglesia de San Martín, scmidestruido en 1936. En cuanto a sus proyectos de órgano, aunque no conocemos de momento ningún ejemplo concreto, recordemos que su padre Francisco había fabricado el de la parroquia de Santa Catalina de Valencia, poco antes de su muerte en 1753 (ver nota núm. 1).

(43) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 419, 599 y 601.

(44) ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., pág. 402.

(45) ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 418.



San Antonio Abad, altorrelieve; obra de Ignacio Vergara (1751) en la portada meridional de la iglesia de San Martín, de Valencia

No tuvo nuestro artífice ningún hijo varón, como hemos visto (doc. I) que pudiera haber heredado familiarmente la llama de su arte, mas no por ello dejó de tener destacados discípulos. Entre éstos —quizás algunos de los que lo llevaron a hombros a su última morada en el convento de San Agustín el 14 de abril de 1776—, se cuentan, según Orellana, el padre fray Vicente Candau, religioso agustino, que cultivó la arquitectura y la escultura (46); el fecundo escultor José Esteve Bonet (47); el grabador Joaquín Ballester (48); y el escultor y pintor Francisco Bru, muy vinculado a la familia, quien intervino, como sabemos, tanto en la confección del inventario de Francisco de 1753 como en el suyo propio de 1776 (23). Igualmente, fueran o no discípulos, Orellana señala que aprendieron con él dibujo: Fernando Selma, pintor y grabador (49); Vicente Marzo, arquitecto (50), y Joaquín Martínez, también arquitecto (51); y escultura: Pedro Juan Guisart, asimismo escultor y arquitecto (52).

En los protocolos del notario de Valencia José Zacarés, receptor tanto del testamento como del inventario de Ignacio Vergara (docs. I, II y III) (53), no hemos encontrado más documentación sobre la familia de nuestro escultor a excepción de la última voluntad de su sobrina Agustina

Lores y Vergara, documento fechado en 9 de diciembre de 1773 —consorte de Vicente Borrás, dorador, e hija de su ya difunta hermana en esa fecha Agustina María Vergara y del también dorador Francisco Lores (54)—. Remitimos en este sentido a nuestro artículo de 1982 (1).

Respecto de José Vergara —a quien tal vez dedicaremos un futuro trabajo monográfico—, no disponemos de momento, según ya se ha precisado, de más documentación que la expuesta en el trabajo de 1982 (1). El pintor sobrevivió 23 años a su hermano, muriendo en 1799, tal vez de repente, pues, según su acta de defunción (55) no hizo tes-

(46) Personaje peculiar, fray VICENTE CANDAU, religioso agustino, escultor y arquitecto, nació en Caudiel (Castellón) en 1733. Aprendió el arte de la escultura de Ignacio Vergara, de cuya escuela, expresa Orellana, consiguió salir también muy instruido en arquitectura. En 1771, marchó a Filipinas, donde pasó a desempeñar el empleo de carcelero en Manila.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 390-392.)

(47) Uno de los más célebres, y sin duda el más fecundo, de los escultores valencianos de la segunda mitad del siglo XVIII. Nació en la propia ciudad de Valencia en 1741 y murió en la misma en 1802.

(ORELLANA: *Biografía pictórica valentina* (...), Opus cit., págs. 394-396 y 587-589. VIÑAZA, conde de la: *Adiciones al Diccionario Histórico* (...) de (...) CEAN BERMUDEZ, Madrid, 1889-1894. T. II, págs. 170-183. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., págs. 366-370. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), III, 614. IGUAL UBEDA, A.: *José Esteve Bonet: imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971.)

(48) Grabador y retratista a buril, Joaquín Ballester nació en Valencia en 1741, y murió en 1795. Se dio a conocer con retratos de hombres ilustres, así como por las láminas que publicó para la edición de *El Quijote*, de la academia de Madrid. Reprodujo también láminas de cuadros de Alonso Cano y Murillo. Se trasladó a Madrid en 1766. En 1778 fue designado director honorario de San Carlos.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 476-477. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., págs. 56-57. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), I, 368.)

(49) FERNANDO SELMA: fue uno de los mejores grabadores españoles del siglo XVIII. Nació en Valencia en 1752 y murió en Madrid el 8 de enero de 1810. Fue pensionado por el rey Carlos IV. En 1783 es elegido académico de San Fernando, y posteriormente de San Carlos de Valencia el 7 de marzo de 1783. Su obra más conocida se plasmó en los grabados para el *Atlas marítimo de España*.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 438-441. VIÑAZA: *Adiciones* (...), Opus cit., III, 360-362. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., págs. 304-305. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., VII, 707.)

(50) VICENTE MARZO: activo en las dos últimas décadas del setecientos y en el primer cuarto del XIX, aprendió dibujo en la escuela de Ignacio Vergara. En 1799, llegó a ser teniente director de arquitectura de San Carlos. Sus obras principales fueron el proyecto para la reforma de la Colegiata de Gandía, el altar de Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia, y la obra del palacio del conde de Parcent en la misma ciudad.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 496. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., pág. 432.)

(51) Arquitecto valenciano del último cuarto del XVIII y principios del XIX. Aprendió dibujo de Ignacio Vergara y arquitectura de José Gascó. Llegó a ser director de arquitectura en 1791 en San Carlos y director general de dicha institución en 1793. Fueron obras suyas el retablo mayor de San Juan del Hospital, la obra nueva de la Universidad —ambas en Valencia—, y el puente del Júcar inmediato a Alberique.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., pág. 581. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., pág. 431.)

(52) PEDRO JUAN GUI Sart o GUI RART (Alcahalí), fue un escultor nacido en Bohemia, en torno a 1730, según unos, y alrededor de 1743, según otros. Murió en Murcia en 1803. Alumno de Ignacio Vergara en la escultura, en 1772 llegó a ser miembro de la Academia de San Carlos.

(ORELLANA: *Biografía pictórica* (...), Opus cit., págs. 563-564. ALCAHALI: *Diccionario biográfico* (...), Opus cit., pág. 379. BENEZIT: *Dictionnaire* (...), Opus cit., IV, 512.)

(53) Los protocolos del notario JOSE ZACARES, custodiados en el Archivo General del Reino de Valencia abarcan años desde 1759 a 1786 (Signaturas: desde 8.268 a 8.295).

(54) A. R. V.: Protocolo núm. 8.282, fols. 568-571 (1773, XII-9). Notario: José Zacarés.

(55) Dato extraído del destruido archivo de la parroquia de San Andrés, Valencia. Libro de *Bautismos*, 1799, fol. 26. Recogido en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2).

tamento —cosa poco frecuente en su época—; lo que significa también que probablemente no se efectuó inventario de sus bienes mediante escritura pública. José fue enterrado el primero de marzo del referido año en la iglesia de Santo Tomás de Valencia, antigua de la Congregación, en una sepultura habilitada *ex profeso* frente a la puerta principal de la misma, que fue cubierta con una lápida, ya desaparecida, con inscripción conmemorativa (56).

FERNANDO PINGARRON SECO

APENDICE DOCUMENTAL

I

TESTAMENTO DE IGNACIO VERGARA Y XIMENO.

1774, agosto, 5. Valencia.

A. R. V.: Protocolo núm. 8.283, fols. 417 vto.-421 vto.

Notario: José Zacarés.

* "Testamento de Ygnacio Vergara, y Ximeno, Escultor

En el Nombre de Dios Nuestro Señor todo Poderoso, y de la clementissima Reyna de los Angeles María Santíssima su madre, Amen. Sepase por esta Publica escritura de testamento, ultima, y posprimera voluntad mia como YO, YGNACIO VERGARA, Y XIMENO, Escultor, Vezino de esta Ciudad de Valencia, Hijo legitimo, y natural de Francisco Vergara, tambien escultor, y de Maria Agustina Ximeno, consortes, ya difuntos, Vezinos que fueron de esta dicha Ciudad, hallandome enfermo en Cama de grave enfermedad Corporal de la qual temo morir, empero en mi libre, y Sano Juhicio, memoria y entendimiento natural, y con disposicion tal de mis Potencias, y sentidos que segun parese al Escrivano, y testigos Ynfraescritos, invidudamente puedo disponer de mis Bienes, y arreglar mis cosas para el Sociego de mi Alma; Y creyendo como fiel, y firmemente creo en los Misterios de la Santissima Trinidad: Padre, Hijo, y Spiritu Santo, tres Personas distintas, y un solo Dios verdadero, en el de la Encarnacion del Verbo Divino en las Purissimas Entrañas de Maria Santissima, su Madre, quedando siempre virgen antes del Parto, en el Parto, y después del Parto, y en todo lo demas que tiene, crehe, y confiesa Nuestra Santa Madre Yglesia Catholica Romana, de quien me confieso humilde Hijo, y en cuya feé, y crehencia hé vivido, y protesto vivir, y morir como á Catholico, y fiel Christiano; Y deseando mi mayor acierto, y á este fin elijo en mis Patronos, Protectores, y Abogados, á la clementissima Reyna de los Angeles Maria Santissima con el Pio renombre de Madre de Desamparados, al Gloriosissimo Patriarca San Joseph, su Castissimo Esposo, al Principe, y Arcangel San Miguel, Santo Angel de mi Guarda, Santos de mi Nombre, Serafico Padre San Francisco de Assis, y Gran Padre, y Doctor de la Yglesia, San Agustín; con todos los demas Santos, y Santas de la Corte Celestial, con cuya proteccion, y amparo espero mi Salvacion, acierto de mis cosas, y ordeno mi testamento en la forma siguiente.

PRIMERAMENTE: Encomiendo mi Alma á Dios Nuestro Señor qu la Crió, y Redimió con el infinito valor de su preciosissima Sangre, por cuyos meritos, y de su Sagrada Pacion, y muerte, espero de su Divina Magestad la coloque en el Reyno de los Cielos para donde fué criada; Y el cuerpo mando á la tierra, de cuya materia fué formado.

OTROSI: Quiero, y es mi voluntad, que quando la de Dios Nuestro Señor sea servido llevarme de esta presente vida á la eterna mi Cuerpo sea Vestido con el Bendito Habito del Gran Padre, y Doctor de la Yglesia, San Agustín, tomado de su Real Convento de Religiosos de esta dicha Ciudad; y enterrado en la Sepultura de la Co-fadria de Nuestra Señora de la Correa, fundada en el mesmo Real Convento, de la que soy otro de sus Cofrades; Y que la forma de mi entierro sea á voluntad, y disposicion de los Albaceas que abaxo nombraré.

OTROSI: Asigno, y Señalo por sufragio, y bien de mi Alma, y demas fieles difuntos, la quantia de Doscientas Libras, moneda Corriente de este Reyno, de las quales quiero se satisfaga, y pague la limosna de Havito, entierro, y demas gastos funerales; Y assi mesmo quiero que se me digan, y Celebren en la Yglesia Parroquial de San Martín obispo de esta referida Ciudad, de la que scy Parroquiano, quarenta Misas resadas de Limosna de cinco Sueldos cada una, por una vez tan solamente, las que dexo, y lego á su Reverendo Clero, y Capellanes por todos los drenchos de quarta, y demas que en esta mi Pia disposicion puedan tener y pretender; y lo que sobre despues de satisfecho, y pagado todo lo que queda expresado, se deverá convertir en Missas de á cinco Sueldos cada una á voluntad de mis Albaceas.

OTROSI: Quiero, y es mi voluntad, que todas mis deudas, é Ynjurias sean satisfechas, y pagadas aquellas, empero á que constare estar yo tenido, y obligado por escrito, de Palabra, Vales, Escrituras Publicas, y otras legítimas cautelas, sobre lo qual encargo sus conciencias á mis Albaceas, y Heredera que expresaré.

OTROSI: Dexo, y lego por via de Limosna, y por una vez tan solamente al Santo Hospital Real, y General de esta Ciudad dies



El escultor Ignacio Vergara, por José Vergara.
Real Academia de San Carlos, Valencia

Libras; otras dies Libras á la Casa Hospicio de Pobres de Nuestra Señora de la Misericordia de la mesma; Cinco Libras al Colegio de Niños Huerfanos de San Vicnte Ferrer de la propia; dos libras para la Redemcion de Pobres Cautivos Christianos; y otras dos Libras para la Casa Santa de Jerusalem; cuyas respective Cantidades hán de set de moneda corriente, y se hán de satisfacer, y pagar de mis Bienes, y Herencia, á mas de las Doscientas Libras asignadas por sufragio, y Bien de mi Alma, y servirán para las Urgencias, y necesidades de las expresadas Casas.

OTROSI: Nombro por mis Albaceas testamentarios, y desta mi ultima voluntad dispostores á Joseph Vergara, Pintor, mi Hermano; al Padre Don Domingo Morico, y al Padre fray Phelipe Alfonso, Religioso Agustino, Residente en el sobredicho Real Convento de esta Ciudad, obtiniendo la licencia correspondiente de su Prelado, á quien suplico se la Conceda, á los tres juntos, y á cada uno de por sí, confiririéndoles los padres en derecho nesarios.

OTROSI: Dexo, y lego á Blasa Xicon, Doncella, Criada de mi casa, y Servicio, dos Sueldos de moneda corriente diarios durante su vida con un año de sobrevivencia; cuyo legado le hago, así por las buenas asistencias que de aquella hé tenido, como y tambien mis Padres, y consorte; Y en el caso de que dicha Blasa se saliese voluntariamente de la Casa, y compañía de mi Ynfraescrita Heredera, desde el instante que lo execute la privo de la percepcion de este legado, en tal manera como sino le hubiera sido dexado, y le encargo se acuerde encomndar mi Alma á Dios Nuestro Señor.—

(56) La inscripción de dicha lápida —desaparecida en los destrozos de esta iglesia de 1936— se reproduce en el artículo de 1917 (ver nota núm. 2) en letras capitales, y es del tenor siguiente:

AQUI YACE
DON JOSEPH VERGARA Y XIMENO
CELEBRE PROFESOR DE PINTURA
Y EN TODAS SUS PARTES EMINENTE
PROMOTOR Y UNO DE LOS FUNDADORES
DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS
DIRECTOR PERPETUO Y DOS VECES
DIRECTOR GENERAL DE LA MISMA
Y ACADEMICO DE MERITO DE LA
REAL DE S. FERNANDO. MURIO EN
VALENCIA SU PATRIA EL DIA 9 D. MARZO
DE 1799. A LOS 72 AÑOS 9 MESES Y 7
DIAS DE SU VIDA. RUEGUEN POR SU
ALMA.

OTROSI: Dexo, y lego por via de Legado, y por una vez tan solamente á Maria Cervera, Doncella, criada tambien de mi Casa, y servicio, diez libras de moneda corriente, para ayuda á tomar estado, encargandole se acuerde de encomendarme á Dios Nuestro Señor.

OTROSI: Quiero, y es mi voluntad, que mi Ynfraescrita Heredera, y los demas que en lo sucesivo poseherán mis Bienes, y Herencia, tengan obligacion de haver de Costear todos los años perpetuamente el Ymporte de una Misa Cantada que se me há de Celebrar en la Capilla de Nuestra Señora de la Correa de la Yglesia del referido Real Convento de San Agustín de esta Ciudad, en el día cinco del mes de Agosto de cada un año; Y á mas de entregar todos los años perpetuamente á su Reverenda Comunidad cinco libras de la predicha moneda, para que estas se conviertan en celebracion de Misas el día de Todos Santos por mi Alma, y las de los míos.—

OTROSI: En lo remanente de todos mis Bienes Muebles, y Rahises, derechos, y acciones que de presente tengo, y en adelante me podrán tocar, y pertenecer por qualquier causa, via, manera, ó razón, Ynstituyo y nombro en mi unica, universal, y aun general Heredera á Josepha Maria Gracia Vergara, y Vidal, mi Hija legitima, y natural, y de la difunta Josepha Maria Vidal, mi Consorte, para que haga, y disponga de ello á su voluntad, y *ad vitrio*, con la clausula de *exceptis clericis Locis Sanctis Militibus, et Personis Religiosis; et alijs qui de foro Valentiae non existunt; Nisi dicti clerici iuxta seriem, et thenorem fori nobi super hoc aediti bona ipsa ad vitam suam adquirerent, vel haverent*; Y baxo la pena de comiso segun el Thenor de los antiguos fueros, y Real Orden de su Magestad, de nueve de Julio Mil Settecientos treynta, y nueve.

OTROSI: Y ultimamente; Por quanto la expresada Josepha Maria Gracia Vergara, y Vidal, Doncella mi Hija, es menor de Veynte, y cinco años, nombro en Curador de esta al referido Joseph Vergara, mi Hermano, y su tio, dando y concediendole todos los Poderes en derecho nesesarios, y que á semejantes curadores se suelen, y acostumburan conferir; Y por la mucha satisfaccion y confiansa que del mencionado Curador tengo, y usando de las facultades que por derecho me son permitidas le exhimo, y exonero de hacer Ynventario judicial de los Bienes de mi Herencia, y quiero cumpla con executar lo extrajudicial ante escrivano Publico, y testigos, y assi me los Justiprecios, Almonedas, y demas que sea nesesario para la perfecta liquidacion de mis Bienes, y Herencia, y que se esté, y pase por lo que dicho Curador haga, diga, y declare; Previniendole, como le prevengo, que en qualquier caso que ocurra de dificultad, ó gravedad, deva el citado Curador consultarle para el mayor acierto á beneficio de mi menor, con los expresados Padres Don Domingo Morico, y fray Phelipe Alfonso, en atención á que estos están enterados de las cosas de mi Casa, por haverseles yo comunicado diferentes veces; Y así durante la menor edad de la sobredicha mi Hija falta e alguno de los nominados Padres Don Domingo, ó fray Phelipe, deberá consultar la especie que se ofresca, y ocurra, con el Reverendo Padre Prior que fuere en dicho caso del relacionado Real Convento de San Agustín, por assi mi expresa, y determinada voluntad.

Este es mi ultimo testamento, ultima, y posprimera voluntad mia, el qual quiero que valga por via de testamento, codicilo, ó en aquella mejor forma que en derecho haya lugar, y por el presente Revoco, y anulo todos, y qualesquiera otros testamentos, ó codicilos que antes de este haya fecho, y otorgado en poder de qualesquiera escrivanos, ó Notarios por escrito, de Palabra, ó en otra qualquier forma, queriendo como quiero que solo el presente tenga la valididad, y firmeza de ultimo testamento, y ultima voluntad mia.—

En cuyo testimonio otorgo la presente en esta referida Ciudad de Valencia á los Cinco dias del mes de Agosto, año de Mil Settecientos Setenta, y quatro; Siendo presentes por testigos el Doctor en Medicina Vicente Balaguer, Juan Andreu, oficial Zirujano, y Mariano Vañuls, escultor, de esta dicha Ciudad de Valencia Vecinos, y moradores. Y el otorgante (á quien Yo el escrivano doy feé, conosco) no firmó por el gravamen de su enfermedad, por quien, y á sus Rucgos, lo executó un testigo.

El Dr. Vicente Balaguer (rúbrica)

Ante mi:

Joseph Zacaes (rúbrica)''

* Puesto en el margen izquierdo, al inicio del documento:

“Libré copia con Sello primero en quince del mes de Abril de mil Settecientos Setenta, y Seis, Zacaes. (rúbrica)”

II

INVENTARIO DE LOS BIENES INMUEBLES DE IGNACIO VERGARA Y XIMENO

1776, mayo, 10, Valencia.

A. R. V.: Protocolo núm. 8.285, fols. 228 vto.-232 vto.

Notario: José Zacaes.

* “Ynventario: Dn. Joseph Vergára, de los bienes de dn. Ygnacio, su hermano.—

En la Ciudad de Valencia á los diez dias del mes de Maio del año mil Setecientos setenta y Seis: Constituidos en presencia de mi

el escrivano y testigos infraescritos: Don Joseph Vergára, vecino de esta dha. Ciudad, en nombre de Curador testamentario de Josepha Maria Gracia Ramona Vergára, Doncella, su Sobrina, è hija, y unica heredera del difunto Don Ygnacio Vergára, segun de la Curadoria, y herencia consta por el ultimo testamento que éste otorgó (baxo cuiá disposicion falleció) ante el presente escrivano en el día cinco del mes de Agosto del año mil Setecientos Setenta y quatro, Dixo: Que por quanto el referido don Ygnacio Vergara en el citado su testamento, entre otras cosas instituyó por su unica, universal, y aun general heredera á la dha. Josepha Maria Gracia Ramona Vergara su hija, y de Josepha Maria Vidal, su difunta Consorte; y por hallarse en menor edad constituida, nombró en Curador de aquella al expresado Don Joseph, concediendole los poderes en Drecho. necesarios para la administracion, y régimen de diha. Curadoria; y por la mucha satisfaccion, y confiansa que del referido Curador tenia, le eximió, y exonero de hacer Ynventario judicial de los bienes de su herencia, queriendo cumpliese con egecutarlo extrajudicialmente ante Escrivano publico, y testigos, como igualmente los justiprecios, almonedas, y demas que fuese necesario para la perfecta liquidacion de sus bienes, y herencia. Y por quanto el dho. Don Ygnacio Vergara pasó de ésta á mejor vida en el día trece del mes de Abril proximo pasado, y por ello se concluye el mes en que, segun Drecho., debia principiarse los Ynventarios, y cumpliendo la voluntad del testador, desea inicialre de los bienes raices recaientes en la herencia de éste, para que en todos tiempos conste de ellos, y no querer quedar tenido dho. Curador, ni su Menor á mas de lo que abasten los bienes que en aquella recaigan.

Por tanto, de su buen grado, y cierta ciencia, en la mejor forma que haia lugar en Drecho., iniciativa dho. Ynventario, y anotacion de los bienes raices, que baxo se dirán, como á recaientes en la precitada Herencia; y para evitar costas quiso que se efectuase el justiprecio de ellos al mismo tiempo de la anotación, è Ynventario; para lo qual havia nombrado en Peritos, por lo tocante á las Casas situadas, así en esta Ciudad, como en el Lugar de Godella, á Joseph Gascó, y Lorenzo Martínez, Maestros Arquitectos, y vecinos de esa dha. Ciudad; y por lo perteneciente á las tierras, á Luis Estellés de Feliciano, Labrador del referido Lugar de Godella. Y hallandose presentes los expresados Joseph Gascó, Lorenzo Martínez, y Luis Estellés de Feliciano, aceptaron dhos. sus respective encargos, y juraron por Dios Nuestro Señor, y á una Señal de Cruz, que voluntaria, y separadamente hicieran en toda forma de Drecho, de portarse bien, y fielmente en ello; y mediante lo referido, el nominado Don Joseph Vergara igualmente juró por Dios Nuestro Señor, y á una Señal de Cruz, que Tambien hizo voluntariamente en forma de Drecho, prometiendo en su virtud, manifestar, sin ocultacion, ni fraude alguno, los bienes, efectos, y derechos, que tenga noticia recaen en la Herencia de dho. Don Ygnacio su hermano; en cuio modo principió la anotacion, è Ynventario por los raices que se expresarán; y los Peritos efectuaron el Justiprecio en la forma siguiente:

- Num. 1 PRIMERAMENTE: Manifestó dho. Don Joseph Vergára Otorgantc, pertenecer á la sobre dha. Herencia de Don Ygnacio su hermano, una Casa situada en el Poblado de esta Ciudad, Parroquia de San Martin obispo, en la Plaza de San Francisco, Manzana nueve, casa Numero doce, en virtud de la escritura de venta, que en nueve de Agosto del año mil, Setecientos y sesenta, autorizó Miguel de la Orden, escrivano de esta propia Ciudad; la que justipreciarón los nominados Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martínez en tres mil, y quinientas libras, moneda corriente de este Reino 3.500 L. S.
- N. 2 OTROSI: Tambien manifestó el citado Otorgante pertenecer á la referida Herencia otra casa unida á la antecedente, baxo el Numero once, segun escritura ante Luis Simian, escrivano de esta misma Ciudad en uno de Diciembre del año mil Setecientos sesenta y quatro, que valorarón los propios Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martínez en Setecientas libras de la predha. moneda 700 L. S.
- N. 3 OTROSI: Ygualmente manifestó el Otorgante pertenecer á dha. Herencia otra casa de habitacion, y morada, sita en el Poblado de esta expresada Ciudad, Parroquia de San Andres, en la Plaza de las Barcas, Manzana quarenta y quatro, casa Numero dos; que estimarón los mencionados Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martínez por mil, y ochocientas libras de la propia moneda 1.800 L. S.
- N. 4 OTROSI: Asimismo manifestó el Otorgante pertenecer á dha. Herencia otra Casa contigua á la antecedente, baxo el Numero tres, que justipreciarón los mismos Peritos en quinientas libras de dha. moneda 500 L. S.

N. 5	OTROSI: Tambien manifestó el Otorgante pertenecer à la propia herencia otra Casa junta à las dos antecedentes, baxo el Numero quatro, en virtud todas tres de la escritura de Venta, que autorizó Pasqual Cortés, escrivano de esta Ciudad, en el dia quatro de Enero del año mil Setecientos sesenta y dos; y está ultima la estimaròn los predhos. Peritos en precio de mil y quinientas libras de la referida moneda	1.500 L.	S.		
N. 6	OTROSI: Ygualmente manifestó el Otorgante pertenecer à dha. Herencia otra Casa, situada en el Poblado de esta Ciudad, Parroquia de San Martin obispo, en la calle de la Cequia podrida, Manzana doscientas quarenta y seis, Casa Numero quatro, según escritura, que en doce de Julio del año mil Setecientos sesenta, y uno, autorizó Joseph Ximenez, Escrivano de esta Ciudad; la que valoraròn los referidos Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez por quatrocientas, y cincuenta libras de dha. moneda	450 L.	S.		
N. 7	OTROSI: Manifestó el propio Otorgante pertenecer à la enunciada herencia, otra Casa, sita en el Poblado de esta dha. Ciudad, en la misma Parroquia de San Martin Obispo, Calle del Bany, Manzana doscientas quarenta, y ocho, casa Numero cinco, en virtud de escritura de Venta autorizada por Antonio Seguer, y Pertusa, escrivano de esta Ciudad, en veinte y quatro de Marzo del año mil Setecientos, y Sesenta, cuiu casa justipreciaròn los antedhos. Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en mil Seiscientas, y cincuenta libras de la explicada moneda	1.650 L.	S.		
N. 8	OTROSI: Tambien manifestó el Otorgante pertenecer à dha. Herencia otra Casa situada en esta misma Ciudad, y Parroquia de San Martin Obispo, en la Calle de la Cocina del Hospital, Manzana doscientas quarenta y tres, Casa Numero veinte y Seis, segun escritura de adjudicacion, que en diez y Seis de Junio de dho. año mil Setecientos, y sesenta, autorizó Agustin Bonet, escrivano de esta propia Ciudad; la que estimaròn dhos. Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez, en precio de ochocientas, y cincuenta libras de la referida moneda.	850 L.	S.		
N. 9	OTROSI: Manifestó igualmente el Otorgante recaer en dha. Herencia otra casa contigua à la antecedente sita en la propia Parroquia de San Martin, y Manzana doscientas quarenta y tres, Casa Numero veinte y siete, y en dha. Calle de la Cocina del Hospital, que las dos, al tiempo de la citada escritura de adjudicacion, era una sola, y se dividieron posteriormente; justipreciada esta ultima por dhos. Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en novecientas, y cincuenta libras de dha. moneda	950 L.	S.		
N. 10	OTROSI: Asimismo manifestó el Otorgante pertenecer à dha. Herencia, otra casa situada en el Poblado de esta referida Ciudad, y Parroquia de San Martin Obispo, Calle de la Sorolla, Manzana doscientas quarenta y quatro, Casa Numero doce, en virtud de escritura de adjudicacion autorizada por el referido Agustin Bonet en el dia diez, y seis de Junio de dho. año mil Setecientos, y sesenta; la que valoraròn los mencionados Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en mil, y ochocientas libras de la explicada moneda	1.800 L.	S.		
N. 11	OTROSI: Ygualmente pertenece à dha. herencia, segun lo manifestó el Otorgante, otra Casa sita en el Poblado de esta propia Ciudad, Parroquia de San Juan Bautista, y Evangelista, dha. del Mercado, en la Calle de la Figuereta, junto à los Escolapios, Manzana doscientas treinta y una, Casa Numero uno, en virtud de escritura autorizada por Francisco Corbino en treinta de Diciembre del año mil Setecientos cinquenta y qua-				
	tro; la que fué valorada por los nominados Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en dos mil libras de la antedha. moneda	2.000 L.	S.		
N. 12	OTROSI: Tambien pertenece à la citada herencia, conforme lo aseguró el Otorgante otra Casa situada en dho. Poblado de esta Ciudad, Parroquia de Santo Tomas Apostol, en la Calle de Cabilleros; Manzana Tres, Casa Numero treinta y ocho, segun la escritura de Venta, que en catorce de Agosto del año mil Setecientos sesenta y uno autorizó Vicente Acercós, escrivano de esta Ciudad; y la estimaròn dhos. Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en precio de Setecientas libras de la propia moneda	700 L.	S.		
N. 13	OTROSI: Manifestó dho. Otorgante pertenecer à la citada Herencia otra Casa, situada en el mismo Poblado de esta Ciudad, Parroquia de Santa Catalina Martir, en la Calle de la Tapineria, Manzana trescientas cinquenta y quatro, Casa Numero Catorce; en virtud de la escritura de Venta que autorizó Pasqual Cortés, escrivano de esta expresada Ciudad en veinte de Diciembre del año mil Setecientos Sesenta y uno; la que justipreciaròn los mencionados Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez en Seiscientas, y cincuenta libras de la predha. moneda	650 L.	S.		
N. 14	OTROSI: Tambien manifestó el Otorgante pertenecer à esta herencia otra Casa de habitacion, y morada, situada, en el referido Lugar de Godella; lindante por un lado con Casa de Vicente Estellés; por otro, con las de Tomas Aliaga; por las espaldas con el huerto nombrado del Marques de Boil, Callejon en medio; y por delante con la Yglesia antigua de dho. Lugar, Calle maior en medio; la que fué valorada por los sobre dhos. Peritos Joseph Gascó, y Lorenzo Martinez por Setecientas libras de dha. moneda	700 L.	S.		
N. 15	OTROSI: Del mismo modo manifestó el Otorgante pertenecer à la enunciada Herencia cinco hanegadas de tierra huerta, sita en el termino del propio Lugar de Godella, Partida del Roll del Pi; que sus lindes son por una parte tierras de Margarita Pardo; por otra, tierras de Manuel Cavaller; tierras de Cristoval Tarraza por otra, y con tierras de Don Nicolas Saboia por otra; cuias cinco hanegadas valoró el nominado Perito Luis Estellés de Feliciano por Setecientas, y cincuenta libras de la explicada moneda.	750 L.	S.		
N. 16	OTROSI: Ygualmente manifestó dho. otorgante recaer en dha. Herencia quince hanegadas de tierra secano, sitas en el termino del Lugar de Burjasot, que por dos partes lindan con tierras de Sebastian Giner; por otra, con las de Vicente Aliaga, camino en medio; y por otra con el termino del Lugar de Paterna; que justiprecio el propio Perito Luis Estellés por quarenta libras	40 L.	S.		
N. 17	Y ULTIMAMENTE: Manifestó el Otorgante pertenecer tambien à dha. Herencia dos Cahizadas de tierra campa, sita en el termino de la Baronía de Ch s te al campo, Partida de Serretilla, plantadas en parte con olivos, é higueras; y lindan con tierras de Vicente Tarin, escrivano, con las de Juan Rodrigo de Ysidro; con las de Vicente Tarin de Ysidro, y con Montes blancos, que estimó el Sobre dho. Perito Luis Estellés en precio de ciento noventa y una libras de la referida moneda	191 L.	S.		
		18.731 L.	S.		

Todos los cuales bienes sitios arriba insertos expresó el dho. Don Joseph Vergara ser los que hasta el presente han llegado à su noticia pertenecian, y recaian en la predha. Herencia del referido Don Ygnacio, su hermano; sobre que se reserva el drecho de adicionar los que acaso en adelante descubriese recaer en la propia de la referida especie; protestando, como protestó que para la continuacion

N. 18	PRIMERAMENTE: Manifestó dho. Don Joseph Vergara, Otorgante, pertenecer à la referida Herencia del citado Don Ygnacio Vergara, su Hermano, três Espejos, con sus marcos dorados, que los justipreció el nominado Victoriano Puig, en treinta y seis libras	36 L.	S.
N. 19	OTROSI: Quatro Laminas de los quatro Santos Angeles, con sus Cristales, y marcos corlados, que las tasarón los expresados Victoriano Puig, y Felix Lorente en doce libras	12 L.	S.
N. 20	OTROSI: Quatro círculos, con quatro Santos; à Saber: San Juan Bautista, San Geronimo, San Francisco de Asis, y Santa Ynes, todos con sus marcos corlados, que los estimarón los referidos Peritos Puig, y Lorente en ocho libras	8 L.	S.
N. 21	OTROSI: Un círculo, con Nuestra Señora, un Niño, el Bautista, y San Joseph, Copia de Carlo Marati, que justipreció el mencionado Perito Lorente por quatro libras	4 L.	S.
N. 22	OTROSI: Dos círculos de dos fruterias, con sus marcos corlados, que estimó el propio Lorente en dos libras	2 L.	S.
N. 23	OTROSI: Tres círculos pequeños, con unas floreras, marcos corlados, que justipreciarón los citados Puig, y Lorente en una libra	1 L.	S.
N. 24	OTROSI: Una Cabeza de San Antonio Abad, con su marco corlado que tasarón los referidos Peritos Puig, y Lorente en diez Sueldos	L. 10	S.
N. 25	OTROSI: Una Papelera de nogal, que es sobre la qual está San Antonio, que valoró el nominado Puig, en diez y ocho libras	18 L.	S.
N. 26	OTROSI: Un adornato de talla Corlado; y una Ymagen de San Antonio de Padua, cabeza, y manos, con un vestido de Seda; y al lado de dho. adornato, dos modelos, el uno de San Felipe; y el otro de San Ygnacio, que todo se justipreció por los nominados Puig, Lorente y Francisco Brú por quarenta libras	40 L.	S.
N. 27	OTROSI: Un Camon, con quatro colchones poblados de lana, y telas de azul, y blanco, que estimó dho. Puig en treinta y dos libras	32 L.	S.
N. 28	OTROSI: Unas Cortinas de Damasco carmesi con su varilla, que valoró el citado Puig, en veinte y una libras	21 L.	S.
N. 29	OTROSI: Una Gotera en la puerta de dha. Galeria con varilla, y vela de Osuna, que justipreció el Propio Puig por dos libras, y diez y seis Sueldos	2 L. 16 S.	
N. 30	OTROSI: Una Vela de Barraca que está en la misma Galeria, la tasó el expresado Puig en dos libras, y diez Sueldos.	2 L. 10 S.	
N. 31	OTROSI: Siete Banquillos de nogal, con fundas de Damasco carmesi, que estimó dho. Puig en cinco libras, y diez Sueldos	5 L. 10 S.	
N. 32	OTROSI: Seis Sillas azules francesas con sus cabos corlados que las valoró el nominado Victoriano Puig por tres libras.	3 L.	S.
N. 33	OTROSI: Una Mesa de Nogal, forrada de paño verde, que la justipreció el mencionado Perito Victoriano Puig en tres libras	3 L.	S.

En la Sala que cae à la Plaza

N. 34	PRIMERAMENTE: Un espejo, con marco dorado, que lo valoró dho. Puig en Siete libras	7 L.	S.
N. 35	OTROSI: Un Quadro de la Concepcion, con su marco corlado, que tasarón los nominados Puig, y Lorente por diez libras	10 L.	S.

de dho. Ynventario, en orden à los bienes muebles, alajas, y demas que en aquella recaigan, tiempo alguno no le corra. Y los nominados Joseph Gasco, Lorenzo Martinez, y Luis Estellés de Feliciano, Perito, digeron haver hecho sus respective justiprecios bien, y fielmente, segun Dios, y sus conciencias, leal saber, y entender, y por la practica, y experiencia que en ello tienen; y que son de edad, à saber: Gasco, de Sesenta y tres años; Martinez, de quarenta y siete; y Estellés de quarenta, digo: de cincuenta y dos años, poco más, ò menos.

De todos los quales bienes sitios se constituyó por Depositario el referido Don Joseph Vergara, y se dió por entregado de ellos à toda su voluntad, con renunciacion de las Leies de la entrega; prueba, y demas del caso; y en su virtud, prometió tenerlas en su poder de pronto manifiesto, y entregarlas en ser à la expresada Josepha Maria Gracia Vergara, su sobrina, siempre que llegare el caso de verseles entregar, ò que por Juez competente se le mandare, à ley de Depositario Real, y baxo la pena de tal; para cuyo cumplimiento obligó su Persona, y bienes havidos, y por haver: Y dió poder à los Jueces, y Justicias de su Magestad, y en especial à los de esta dha. Ciudad de Valencia, para que le apremien à su cumplimiento como por Sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, sobre que renunció las leies, y fueros de su favor; y la de si *convenit de jurisdictione omnium Judicium*, la ultima Pragmatica de las Sumisiones, y la general del Drecho en forma.

En cuyo testimonio, así lo otorgó ante el presente escrivano en esta dha. Ciudad de Valencia à los día; mes, y año precalendados: Siendo presentes por testigos Vicente Caldés, Pintor, y Felix Guillem, Maestro Sastre, de esta misma Ciudad, y moradores. Y el otorgante, y Peritos (à quienes Yo el escrivano doy fè, conozco) lo firmaron. =

Joseph Vergara (rúbrica)
Joseph Gasco (rúbrica)
Luis Estelles (rúbrica)

Lorenzo Martinez (rúbrica)
Ante mi:
Joseph Zacaes (rúbrica)"

* Puesto en el margen izquicrdo al inicio del documento.

"Libre copia con sello tercero en catorze de Agosto año de su otorgamiento. Zacaes. (rúbrica)"

III

INVENTARIO DE LOS BIENES MUEBLES DE IGNACIO VERGARA Y XIMENO

1776, julio, 8. Valencia.

A. R. V.: Protocolo nº 8.285; fols.: 355 Vto. - 370.

Notario: José Zacaes.

"Prosecucion de Ynventario: Dn. Joseph Vergara.

En la Ciudad de Valencia à los ocho días del mes de Julio del año mil Setecientos Setenta y Seis: Constituido ante mi el escrivano, y testigos infraescritos Don Joseph Vergara, vecino de esta dha. Ciudad, en nombre de Curador de testamentario de Josepha Maria Gracia Ramona Vergara, Doncella, su Sobrina, è hija, y unica heredera del difunto Don Ygnacio Vergara, segun de la Curadoria, y herencia, consta por el ultimo testamento que este otorgó (baxo cuja disposicion falleció) ante el presente escrivano en el dia cinco del mes de Agosto del año mil Setecientos Setenta y quatro, Dixo: Que por quanto con escritura que atoricé Yo el presente escrivano en el dia diez de Maic pasado de este corriente año, havia iniciado el Ynventario de los bienes raices recaientes en la Herencia del predho. Don Ygnacio, su hermano; y en cumplimiento de su obligacion, y encargo, deseava continuarle de los muebles, alajas de oro, y plata, y demas recaiente en aquella; y que para evitar costas, tenia resuelto el que al mismo tiempo de la anotacion, se hiciese el justiprecio; para lo qual, nombró en Peritos, por lo que mira à los muebles, y menage de casa, à Victoriano Puig, Corredor publico de Almonedas: Por lo que toca à pinturas, à Felix Lorente: Por lo que mira à escultura, à Francisco Brú, ambos Peritos nombrados para ello por la Real Academia de San Carlos de esta Ciudad: Por lo tocante à las alajas de Oro, plata, perlas, y diamantes, à Joseph Benllmont, y à Agustin Crós, ambos Maestros Plateros: Por lo que mira à la madera, y herramientas de carpinteria, à Luis Arnau, Maestro Carpintero: Y por lo que respecta à la ropa de color del uso del referido difunto Don Ygnacio Vergara, à Joseph Roda, Maestro Sastre, vecinos todos de esta dha. Ciudad; y hallandose presentes los expresados Victoriano Puig, Felix Lorente, Francisco Brú, Joseph Bellmont, Agustin Crós, Luis Arnau, y Joseph Roda, aceptaron dhos. sus respective encargos; y voluntariamente juraron por Dios Nuestro Señor, y à una Señal de Cruz que separadamente hicieron en toda forma de Drecho, de portarse bien, y fielmente en ellos: Y mediante lo referido, el expresado Don Joseph Vergara, baxo el juramento que en la precitada escritura de Ynventario tenia prestado, y en quanto menester fuese, haciendolo de nuevo, prometió igualmente proseguir la manifestacion de los demas bienes, alajas, y efectos, que se dirán, como à recaientes en la Sobre dha. Herencia; y los nominados Peritos efectuarón el justiprecio en el modo, y forma siguiente:

N. 36	OTROSI: Otro Quadro que representa el martirio de cierto Santo, con su marco corlado, lo justipreciarón los expresados Puig, y Lorente en quatro libras ...	4 L.	S.		
N. 37	OTROSI: Otro Quadro de San Joseph con el Niño durmiendo en brazos, de medio cuerpo, con su marco corlado, que valorarán dhos. Puig, y Lorente por tres libras ...	3 L.	S.		
N. 38	OTROSI: Otro Quadro de San Ygnacio, con su marco corlado, que estimarán los referidos Puig, y Lorente en cinco libras ...	5 L.	S.		
N. 39	OTROSI: Otro Quadro de Santa Maria Egipciaca de Sobrepuerta, con su marco corlado, que lo justipreciarón los citados Puig, y Lorente por dos libras ...	2 L.	S.		
N. 40	OTROSI: Una Cabeza de San Juan Bautista de Sobrepuerta, con su marco corlado que tasarón dhos. Puig, y Lorente por una libra ...	1 L.	S.		
N. 41	OTROSI: Dos floreras apaisadas, con sus marcos corlados, que estimarán los sobre dhos. Puig, y Lorente en dos libras, y diez Sueldos ...	2 L.	10 S.		
N. 42	OTROSI: Un circulo de Sobrepuerta, con una frutera de un melon, marco corlado, que justipreciarón dhos. Puig, y Lorente por quince Sueldos ...	L.	15 S.		
N. 43	OTROSI: Una Mesa de talla, corlada, con su piedra jaspe, y un pomo en el crucero de obra de Alcora, que valoró el mencionado Puig por ocho libras ...	8 L.	S.		
N. 44	OTROSI: Una Gotera corlada, con sus cortinas de cotonada, y su varilla, de la puerta que divide la Quadra de la Sala presente, que justipreció el expresado Puig por tres libras, y diez Sueldos ...	3 L.	10 S.		
N. 45	OTROSI: Otra Gotera, varilla, y cortinas con las mismas circunstancias, de la puerta que se entra à otra Quadra, lo estimó todo dho. Puig por tres libras.	3 L.	S.		
N. 46	OTROSI: Otra Gotera corlada sobre la puerta de la escalera que tasó dho. Puig en diez Sueldos ...	L.	10 S.		
N. 47	OTROSI: Un reloj ordinario, con su pilar de madera de pino que valoró el expresado Puig, por diez libras ...	10 L.	S.		
N. 48	OTROSI: Diez Sillas à la francesa, grandes, azules, y pomos corlados, que estimó el referido Puig en cinco libras ...	5 L.	S.		
N. 49	OTROSI: Dos Goteras, con sus varillas, y velas de Osuna en los Balcones que caen à la Plaza, las valoró dho. Puig en cinco libras ...	5 L.	S.		
<i>Quadra que cae à la Plaza</i>					
N. 50	PRIMERAMENTE: Un Espejo, con su marco corlado, que justipreció el nominado Puig en Siete libras ...	7 L.	S.		
N. 51	OTROSI: Dos Lienzos medios cuerpos de Jesus, y Maria, con sus marcos corlados, que estimarán los sobredhos. Puig, y Lorente en diez libras ...	10 L.	S.		
N. 52	OTROSI: Otro Lienzo de medio cuerpo de San Agustin, con marco corlado, que valorarán dhos. Puig, y Lorente por tres libras ...	3 L.	S.		
N. 53	OTROSI: Otro Lienzo compañero del antecedente, de San Geronimo, con su marco corlado, que los mismos Puig, y Lorente justipreciarón por tres libras ...	3 L.	S.		
N. 54	OTROSI: Una Lamina con el Martirio de San Lorenzo de miniatura, con su cristal, y nominados Puig, y Lorente por veinte y cinco libras ...	25 L.	S.		
N. 55	OTROSI: Otra Lamina con el Sacrificio de Abraham, marco de talla corlado que los mismos Puig, y Lorente tasarón en cinco libras ...	5 L.	S.		
N. 56	OTROSI: Otra lamina de la Coronacion de Nuestra Señora, con su guarnicion de talla corlada que justipreciarón los Sobredhos. Puig, y Lorente por dos libras ...	2 L.	S.		
N. 57	OTROSI: Otra Lamina de San Francisco Xavier, con la misma guarnicion corlada de talla, que estimarán los propios Puig, y Lorente en dos libras ...	2 L.	S.		
N. 58	OTROSI: Tres fruteras en círculos, con sus marcos corlados, que tasarón los mencionados Puig, y Lorente por dos libras, y ocho sueldos ...	2 L.	8 S.		
N. 59	OTROSI: Dos círculos con dos Pinturas, la una de la Virgen, un Niño, y San Miguel; y la otra de San Joseph, y Santa Teresa, que valorarán dhos. Puig, y Lorente por dos libras ...	2 L.	S.		
N. 60	OTROSI: Una Mesa de talla corlada, con su piedra jaspe, y crucera con pomo de obra de Alcora, que justipreció el expresado Puig en ocho libras ...	8 L.	S.		
N. 61	OTROSI: Una Urna corlada con tres cristales y en ella colocada una Virgen del Rosario de escultura, encarnada, que valorarán los nominados Puig, Lorente, y Brú por cincuenta libras ...	50 L.	S.		
N. 62	OTROSI: Doce Sillas grandes, y quatro pequeñas à la francesa, dadas de azul, con pomos corlados, que tasó dho. Puig por cinco libras, y doce Sueldos ...	5 L.	12 S.		
N. 63	OTROSI: En dos Balcones, dos Goteras corladas, con sus varillas, y velas de Osuna, que valoró el mencionado Puig en cinco libras ...	5 L.	S.		
N. 64	OTROSI: Una papelera de Nogal, con sus herramientas de laton, que el referido Puig justipreció por catorce libras ...	14 L.	S.		
N. 65	OTROSI: Unas Cortinas de Damasco carmesí de boca de alcova, que estimó el propio Puig en diez y ocho libras ...	18 L.	S.		
N. 66	OTROSI: Un Camon, con dos Colchones pequeños que todo lo tasó el mismo Puig en catorce libras ...	14 L.	S.		
<i>En el Quarto entre la Alcova de la Quadra, y el Comedor</i>					
N. 67	OTROSI: Dos Camas de dos Criadas, con sus bancos verdes, y un colchon en cada cama poblados de lana, con telas de azul, y blanco, que justipreció el mencionado Puig por quatro libras, y diez Sueldos ...	4 L.	10 S.		
<i>Comedor</i>					
N. 68	PRIMERAMENTE: Seis floreras antiguas, con sus marcos corlados, que tasarón los sobre dhos. Puig, y Lorente en tres libras ...	3 L.	S.		
N. 69	OTROSI: Un lienzo de Nuestra Señora del Consuelo, con su marco corlado, que valorarán los enunciados Puig, y Lorente en diez Sueldos ...	L.	10 S.		
N. 70	OTROSI: Otro Lienzo de una Santa penitente que, con su marco corlado, estimarán los referidos Puig, y Lorente en una libra ...	1 L.	S.		
N. 71	OTROSI: Quatro fruteras; dos en circulo, y las otras dos ovadas, con sus marcos corlados, que las justipreciarón los mencionados Puig, y Lorente por tres libras ...	3 L.	S.		
N. 72	OTROSI: Dos Mesitas, con dos escritorios pequeños, que las valoró el citado Puig por Seis libras ...	6 L.	S.		
N. 73	OTROSI: Una Mesa ovada de pino, para comer, dada de azul, que tasó el nominado Puig en diez, y ocho Sueldos.	L.	18 S.		
N. 74	OTROSI: Doce Sillas usadas, de diferentes tamaños, que estimó el enunciado Puig en una libra, y diez y seis Sueldos.	1 L.	16 S.		
N. 75	OTROSI: Un aguamanil, con su grifo de bronce, y Palancana, esta, y aquel obra de Alcora, que valoró el citado Puig por una libra, y quatro Sueldos ...	1 L.	4 S.		
N. 76	OTROSI: Una Gotera, con su varilla, y vela blanca, del Balcon que cae al descubierto, justipreciada por dho. Puig en dos libras, y diez Sueldos ...	2 L.	10 S.		

En la Cocina

N. 77	PRIMERAMENTE: Dos Candeleros metal, uno grande, y otro mediano, que tasó el propio Puig en quatro libras ...	4 L.	S.
N. 78	OTROSI: Dos Chocolateras de cobre, que estimó el referido Puig en una libra, y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 79	OTROSI: Un Jarro, y pozal pequenito de lo mismo, que valoró el mencionado Puig por catorce Sueldos ...	L.	14 S.
N. 80	OTROSI: Un Pozal de cobre mediano que justipreció el citado Puig por una libra, y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 81	OTROSI: Tres Palmatorias, y unos tres pies para la mesa, de laton, que estimó el enunciado Puig en una libra, y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 82	OTROSI: Dos Velones de bronce, que tasó el propio Puig en tres libras, y diez Sueldos ...	3 L.	10 S.
N. 83	OTROSI: Dos Sartenes, y unas parrillas de hierro, usadas, que las valoró dho. Puig por diez Sueldos ...	L.	10 S.
N. 84	OTROSI: Un Mortero de piedra que el referido Puig estimó en quatro Sueldos.	L.	4 S.
N. 85	OTROSI: Una porción de vidrio de Alcora, y Cristal, en una Alacena, que el propio Puig justipreció en cinco libras.	5 L.	S.
N. 86	OTROSI: Otra porcion, como cosa de Seis docenas de vidrio de todas clases, que valoró el mencionado Puig por una libra, y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 87	OTROSI: Tres resfriadores, uno mediano, y dos pequeños, que valoró dho. Puig por diez y Seis Sueldos ...	L.	16 S.
N. 88	OTROSI: Una copa de laton para la lumbre, que tasó dho. Puig en ocho libras.	8 L.	S.
N. 89	OTROSI: Una Conquita de cobre para la lumbre, que la estimó el citado Puig en una libra ...	1 L.	S.

Ropa

N. 90	PRIMERAMENTE: Trece Sabanas nuevas de lienzo casero, que valoró dho. Puig en veinte y tres libras y diez Sueldos ...	23 L.	10 S.
N. 91	OTROSI: Una Sabana; tohalla, y quatro fundas de Almohada de Cambray nuevo, guarnecido con encage, que justipreció todo el mencionado Perito Puig por diez y ocho libras ...	18 L.	S.
N. 92	OTROSI: Una Sabana nueva antigua, con encage que el propio Puig estimó en quatro libras, y diez y seis Sueldos ...	4 L.	16 S.
N. 93	OTROSI: Diez y Seis Sabanas de lienzo casero, las seis mui viejas, y las otras usadas, que las tasó el sobre dho. Puig en trece libras, y diez Sueldos ...	13 L.	10 S.
N. 94	OTROSI: Tres Sabanas de Costanza, nuevas, que las valoró el mismo Puig por diez libras ...	10 L.	S.
N. 95	OTROSI: Quatro manteles para la mesa nuevos, estimados por dho. Puig en tres libras ...	3 L.	S.
N. 96	OTROSI: Quatro Sabanas delgadas usadas; que las justipreció el expresado Puig por Seis libras, y diez Sueldos ...	6 L.	10 S.
N. 97	OTROSI: Diez y Siete Servilletas alamanDESCAS valoradas por dho. Puig (fá usadas) en tres libras ...	3 L.	S.
N. 98	OTROSI: Doce Servilletas alamanDESCAS nuevas, estimadas por el enunciado Puig en tres libras, y doce Sueldos ...	3 L.	12 S.
N. 99	OTROSI: Doce Servilletas de hilo, y algodon, nuevas, que las tasó el predho. Puig en tres libras ...	3 L.	S.
N. 100	OTROSI: Dos Tohallas de manos nuevas de hilo, y algodon que las justipreció el nominado Puig por cinco libras ...	5 L.	S.
N. 101	OTROSI: Nueve Servilletas usadas de hilo, y algodon, que las valoró dho. Puig por una libra y cinco Sueldos ...	1 L.	5 S.

N. 102	OTROSI: Cinco Servilletas usadas de hilo, estimadas por el mismo Puig en diez Sueldos ...	L.	10 S.
N. 103	OTROSI: Diez y siete calzoncillos blancos mui usados, justipreciados, por el relacionado Puig, en cinco libras, y diez Sueldos ...	5 L.	10 S.
N. 104	OTROSI: Siete fundas de almohada usadas de diferentes calidades, que las valoró el mencionado Puig en una libra.	1 L.	S.
N. 105	OTROSI: Once fundas de almohada pequeñas, que las tasó dho. Puig en catorce Sueldos ...	L.	14 S.
N. 106	OTROSI: Siete manteles para la mesa nuevos, de hilo, y algodon, que los valoró el propio Puig en quatro libras ...	4 L.	S.
N. 107	OTROSI: Dos tohallas grandes alamanDESCAS nuevas, que las estimó el referido Puig en cinco libras ...	5 L.	S.
N. 108	OTROSI: Dos Manteles alamanDESCOS usados que los justipreció el mismo Puig por dos libras, y diez Sueldos ...	2 L.	10 S.
N. 109	OTROSI: Otros dos Manteles para la mesa usados, que los tasó dho. Puig, en una libra ...	1 L.	S.
N. 110	OTROSI: Otros tres Manteles para la mesa, usados, de hilo, y algodon, valorados por el mencionado Puig en una libra y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 111	OTROSI: Quatro Tohallas de manos usadas que las valoró el enunciado Puig en una libra, y seis Sueldos ...	1 L.	6 S.
N. 112	OTROSI: Tres armillas usadas de lienzo, que las tasó dho. Puig en una libra, y diez Sueldos ...	1 L.	10 S.
N. 113	OTROSI: Quatro chupetines usados de lienzo, que los estimó el mencionado Puig en una libra ...	1 L.	S.
N. 114	OTROSI: Un Armador con mangas, usado, de hilo, y algodon, que lo justipreció el enunciado Puig por doce Sueldos.	L.	12 S.
N. 115	OTROSI: Once Camisas usadas de hombre, que las valoró el mismo Puig por nueve libras, y diez Sueldos ...	9 L.	10 S.
N. 116	OTROSI: Una Camisa, y Calzoncillos de Batistilla, usado, que lo justipreció el Sobre dho. Puig por cinco libras ...	5 L.	S.
N. 117	OTROSI: Once pares de calcetas usadas que las valoró dho. Puig en tres libras ...	3 L.	S.
N. 118	OTROSI: Diez fundas usadas de almohada, que las estimó el referido Puig en quince Sueldos ...	L.	15 S.
N. 119	OTROSI: Un Cobertor de Damasco carmesi, y ruedacama de lo mismo, que lo tasó el mencionado Puig en diez y Siete libras ...	17 L.	S.
N. 120	OTROSI: Dos colchas de Yndiana, una grande, y otra pequeña, que las estimó el citado Puig en Siete libras ...	7 L.	S.
N. 121	OTROSI: Tres Cobertores, uno de borlilla, y dos de Yndiana, justipreciados por el nominado Puig en trece libras ...	13 L.	S.
N. 122	OTROSI: Siete Camisas de hombre usadas, que las valoró el enunciado Puig en cinco libras ...	5 L.	S.
N. 123	OTROSI: Quatro Sabanas usadas de lienzo casero, que el citado Puig las tasó en tres libras, y diez Sueldos ...	3 L.	10 S.
N. 124	OTROSI: Tres Manteles para la mesa usados, que el nominado corredor Puig justipreció en una libra, y diez Sueldos.	1 L.	10 S.
N. 125	OTROSI: Otros dos Manteles para la mesa, los unos largos de hilo, y algodon, y los otros alamanDESCOS grandes, ambos usados, que los valoró dho. Puig en quatro libras ...	4 L.	S.
N. 126	OTROSI: Un Guardapiés de Espolin, campo blanco, forrado de tafetan color de nacar, con su casaca de lo mismo, que estimó el propio Puig en diez y ocho libras.	18 L.	S.

N. 127	OTROSI: Otro Guardapiés de espolín, campo verde, forrado de Ruan color de Rosa, con su Casaca de lo mismo, que tasó el mencionado Puig en doce libras.	12 L.	S.		
N. 128	OTROSI: Una Casaca, con peto, de terciopelo azul, guarnecido con puntilla de Oro, y agradable, que justipreció el enunciado Puig en Seis libras	6 L.	S.		
N. 129	OTROSI: Una Casaca de Nobleza negra à aguas, guarnecida con galon de plata, y valorada por el mencionado Puig, esta, y su Petillo, en quatro libras ...	4 L.	S.		
N. 130	OTROSI: Una Casaca de Tafetana à llamas, que la justipreció el ante dho. Puig en diez Sueldos	L.	10 S.		
N. 131	OTROSI: Una Casaca, chupa, y calzón de Paño del buf, color de rosa Seca, valorado por el mencionado Roda en veinte libras	20 L.	S.		
N. 132	OTROSI: Otra Casaca, chupa, y calzón de terciopelo negro, que el nominado Roda estimó en veinte y cinco libras ...	25 L.	S.		
N. 133	OTROSI: Otra Casaca, Chupa sin mangas, y calzón de Paño negro, justipreciado por el propio Roda en ocho libras.	8 L.	S.		
N. 134	OTROSI: Otra Casaca, y chupa de Nobleza negra, que lo tasó el mencionado Roda en quince libras	15 L.	S.		
N. 135	OTROSI: Otra Casaca, Chupa, y calzón de Paño del buf, color de violeta que el mencionado Roda valoró en ocho libras.	8 L.	S.		
N. 136	OTROSI: Una Chupa, y calzón de terciopelo negro, que tasó el referido Roda en diez libras	10 L.	S.		
N. 137	OTROSI: Una chupa de Rizo cortado azul, valorada por el mismo Roda en ocho libras	8 L.	S.		
N. 138	OTROSI: Una Casaca, Chupa, y calzón de Serafina, color de fuego, y negro, que justipreció el propio Roda en Seis libras	6 L.	S.		
N. 139	OTROSI: Otra Casaca, Chupa, y dos pares de calzones de canalé à aguas, color de plomo, que el mencionado Roda valoró en diez libras	10 L.	S.		
N. 140	OTROSI: Otra Casaca, chupa sin mangas, y dos pares de Calzones de nobleza negra mui usados, que lo tasó dho. Roda en Siete libras	7 L.	S.		
N. 141	OTROSI: Otra Casaca, chupa sin mangas, y calzones de Droguetillo, que valoró el enunciado Roda en ocho libras.	8 L.	S.		
N. 142	OTROSI: Un Vestido de Espinilla color azufrado, guarnecido con galones de plata, que estimó el dho. Roda en treinta libras	30 L.	S.		
N. 143	OTROSI: Una Capa de Paño fino, color de plata, con galon de Oro, y buelta de Terciopelo, que justipreció el ante dho. Roda en veinte libras	20 L.	S.		
N. 144	OTROSI: Otra Capa de Paño negro, con bueltas de terciopelo valorada por dho. Roda en doce libras	12 L.	S.		
N. 145	OTROSI: Otra Capa de Chamelote de buen uso, que el mencionado Roda tasó en cinco libras, y diez Sueldos	5 L.	10 S.		
N. 146	OTROSI: Unos Calzones de paño fino, color de matablanco, justipreciados por el enunciado Roda en una libra, y diez Sueldos	1 L.	10 S.		
N. 147	OTROSI: Otros Calzones, y un chupetin de Ante, que el Sobre dho. Corredor Puig valoró en Seis libras	6 L.	S.		
N. 148	OTROSI: Una Chupa de Espolín, que estimó el referido Roda en Seis libras.	6 L.	S.		
<i>Plata</i>					
N. 149	PRIMERAMENTE: Una Salvilla grande, de plata de Ley, con peso de treinta y ocho onzas, à catorce reales, y ocho dineros, que la justipreciaron cada onza los nominados Joseph Bellmont, y Agustín Cros Plateros, vale cincuenta y quatro libras, nueve Sueldos, y quatro dineros ...	54 L.	9 S.	4	
N. 150	OTROSI: Otra Salvilla de Plata de ley, mediana, con peso de veinte y ocho onzas, tres quartos, y tres adarmes, que la valoraron dhos. Bellmont y Cros à catorce reales y ocho dineros la onza, y à este respeto importa quarenta y una libras, nueve Sueldos, seis dineros	41 L.	9 S.	6	
N. 151	OTROSI: Veinte y dos cucharas de plata, que pesan treinta y cinco onzas, tres quartos, y dos adarmes: Las seis de plata de ley; y las diez y seis de plata de à once reales la onza, según el justiprecio hecho por los citados Bellmont, y Cros; à cuió respeto valen quarenta y dos libras, Siete Sueldos, y seis dineros ...	42 L.	7 S.	6	
N. 152	OTROSI: Quince tenedores de plata, con peso de diez y ocho onzas, tres quartos, y dos adarmes; los tres son de plata de ley, y los doce restantes de à once reales la onza, que según la estimación dada por los referidos Bellmont y Cros, es su total valor el de veinte y una libras, diez y nueve Sueldos, y seis dineros.	21 L.	19 S.	6	
N. 153	OTROSI: Un cucharón de plata, con peso de quatro onzas, y cinco adarmes, que la tasaron dhos. Bellmont, y Cros al respeto de trece reales la onza, y à esta razon vale cinco libras, doce Sueldos, y dos dineros	5 L.	12 S.	2	
N. 154	OTROSI: Quatro mangos de cuchillo de plata, con peso de nueve onzas, y media, que valoraron los citados Bellmont, y Cros à once reales la onza à cuió respeto es su valor diez libras, y nueve Sueldos	10 L.	9 S.		
N. 155	OTROSI: Una Palmatoria de plata, con peso de Siete onzas, acudillada, que la valoraron los mencionados Bellmont, y Cros à catorce reales, y ocho dineros la onza, à cuió respeto vale diez libras, y ocho dineros	10 L.	S.	8	
N. 156	OTROSI: Una estaladera grande de plata, con peso de cinco onzas, y un quarto, que la tasarón los referidos Bellmont, y Cros à diez reales de moneda corriente la onza, que à dho. respeto vale cinco libras, y cinco Sueldos	5 L.	5 S.		
N. 157	OTROSI: Quatro Bugías de plata, con peso de diez y ocho onzas, y tres adarmes, que la justipreciarón los ante dhos. Bellmont, y Cros à doce reales de moneda corriente la onza, y à esta razon valen veinte y una libras diez y seis Sueldos, y seis dineros	21 L.	16 S.	6	
N. 158	OTROSI: Un Salero grande de plata, con peso de Siete onzas, y media, que la estimaron los mencionados Bellmont, y Cros à once reales de dha. moneda la onza, à cuió respeto vale ocho libras, y cinco Sueldos	8 L.	5 S.		
N. 159	OTROSI: Una taza redonda aconchada de plata, con peso de tres onzas, y un adarme, que valoraron los referidos Bellmont, y Cros à once reales de dha. moneda la onza, importan tres libras, cinco Sueldos, digo, Siete Sueldos, y cinco dineros	3 L.	7 S.	5	
N. 160	OTROSI: Otra taza à modo de barco aconchada de plata con peso de tres onzas, tres quartos, y un adarme, que tasarón los nominados Bellmont, y Cros à trece reales de la predha. moneda la onza, importando à este respeto quatro libras, diez y nueve Sueldos, y un dinero	4 L.	19 S.	1	
N. 161	OTROSI: Una Bandexa mediana acodillada de plata con peso de doce onzas, tres quartos, y dos adarmes, que estimaron los enunciados Bellmont, y Cros à trece reales de la propia moneda la onza, que à este respeto vale diez y seis libras, catorce Sueldos, y nueve dineros	16 L.	14 S.	9	
N. 162	OTROSI: Otra Bandexa antigua mediana de Plata, con peso de quatro onzas y un quarto, que justipreciada por los ante dhos. Bellmont, y Cros à trece reales de la referida moneda la onza, vale cinco libras, diez Sueldos y seis dineros	5 L.	10 S.	6	

N. 163	OTROSI: Otra Bandegita antigua de plata, con peso de dos onzas, y un adarme, que valorada por los citados Bellmont, y Cros à trece reales de dha. moneda la onza, vale dos libras, trece Sueldos, y siete dineros	2 L.	13 S.	7	
N. 164	OTROSI: Un rotulo, y Diadema de plata de un San Vicente Ferrer, con peso de nueve onzas, dos quartos, y dos adarmes, que valorada por los enunciados Bellmont, y Cros à catorce reales, y ocho dineros de la propia moneda cada onza, importa trece libras, quince Sueldos, y seis dineros	13 L.	15 S.	6	
N. 165	OTROSI: Un espadin de plata gravado, que estimaron los antes dhos. Bellmont, y Cros en nueve libras	9 L.		S.	
N. 166	OTROSI: Una pillita de plata, con peso de quatro onzas, y dos adarmes, que justipreciada por los mencionados Bellmont, y Cros à once reales de dha. moneda la onza, vale quatro libras, diez Sueldos, y ocho dineros	4 L.	10 S.	8	
N. 167	OTROSI: Dos puños de plata para vengalas, que tasaron los propios Bellmont, y Cros en quatro libras	4 L.		S.	
N. 168	OTROSI: Seis cucharas, seis tenedores, y dos mangos de cuchillo de plata, que estaban en Godella, con peso de Veinte y Siete onzas, y dos adarmes que valoraron los nominados Bellmont, y Cros à trece reales de dha. moneda la onza, à cuio respecto importan treinta y cinco libras, cinco Sueldos, y ocho dineros ...	35 L.	5 S.	8	
N. 169	OTROSI: Una Caja de Similor, que justipreciaron los expresados Bellmont, y Cros en una libra	1 L.		S.	
N. 170	OTROSI: Un juego de evillas lisas de plata, valoradas por dhos. Bellmont, y Cros en quatro libras, y nueve Sueldos.	4 L.		9S.	
N. 171	OTROSI: Otros juego de evillas de plata, con unas molduras acodilladas, que estimaron los enunciados Bellmont, y Cros en dos libras, y diez Sueldos	2 L.	10 S.		
N. 172	OTROSI: Tres evillas de plata para corbatin, que justipreciaron los mismos Bellmont, y Cros por una libra, seis Sueldos, y siete dineros	1 L.	6 S.	7	
N. 173	OTROSI: Un reloj de faldriquera de plata que valoraron dhos. Bellmont, y Cros en once libras	11 L.		S.	
N. 174	OTROSI Dos sortijas con nueve diamantes tablas, que los nominados Bellmont, y Cros estimaron en Sesenta libras.	60 L.		S.	
N. 175	OTROSI: Una Cruz, y desaliños de oro con diamantes, lo tasaron los mencionados Bellmont, y Cros en trescientas setenta y cinco libras	375 L.		S.	
N. 176	OTROSI: Una Sortija de Oro, con una esmeralda, y seis diamantes pequeños, la estimaron los antedhos. Bellmont, y Cros en once libras	11 L.		S.	
N. 177	OTROSI: Dos Sortijas de Oro antiguas, con nueve diamantes cada una, que los mencionados Bellmont, y Cros tasaron en quarenta libras	40 L.		S.	
N. 178	OTROSI: Una Sortija de oro antigua, con Siete esmeraldas, valorada por los referidos Bellmont, y Cros en dos libras.	2 L.		S.	
N. 179	OTROSI: Otra Sortija de oro antigua con cinco amatistas, que estimaron los sobre dhos. Bellmont, y Cros en una libra.	1 L.		S.	
N. 180	OTROSI: Unos desaliños con candados de Oro, con siete esmeraldas, y tres perlas finas cada uno, que valoraron los ante dhos. Bellmont, y Cros en diez libras.	10 L.		S.	
N. 181	OTROSI: Un collar de dos rastros de perlas finas, que tasaron los citados Bellmont, y Cros en veinte libras	20 L.		S.	
N. 182	OTROSI: Un par de Brazaletes de perlas finas, con muelles de diamantes, que valoraron los enunciados Bellmont, y Cros en trescientas, y quarenta y seis libras.	346 L.		S.	
N. 183	OTROSI: Un Relicario de plata dorada de filigrana, con un Niño de marfil, que tasaron los referidos Bellmont, y Cros en ocho Sueldos				L. 8 S.
N. 184	OTROSI: Otro Relicario de plata de filigrana, con un San Joseph, y San Antonio, que estimaron los enunciados Bellmont, y Cros en una libra	1 L.		S.	
N. 185	OTROSI: Otro Relicario de Oro, con un Reloxito, que justipreciaron los mencionados Bellmont, y Cros en dos libras.	2 L.		S.	
N. 186	OTROSI: Unos desaliños con galleguitas, que los ante dhos. Bellmont, y Cros valoraron en dos libras	2 L.		S.	
<i>Obradores Segunda habitacion al subir de la Escalera</i>					
N. 187	PRIMERAMENTE: Una Papelera de nogal, con herramientas de laton, que justiprecio el mencionado Puig en doce libras	12 L.		S.	
N. 188	OTROSI: Un Canapé de nogal, forzado de cotonada que el mismo Pug valoró en Seis libras	6 L.		S.	
N. 189	OTROSI: Ocho Sillas francesas, dadas de azul, que estimó el mencionado Puig en dos libras, y diez Sueldos	2 L.	10 S.		
N. 190	OTROSI: Una Gotera, y varilla, con sus cortinas de cotonada, que justiprecio el referido Puig en quatro libras	4 L.		S.	
N. 191	OTROSI: Una Cabeza de un Ecce Homo, que tasó el mencionado Lorente en diez y seis libras	16 L.		S.	
N. 192	OTROSI: Una Maria, compañera del ante dho. Ecce Homo, que estimó el propio Lorente en ocho libras	8 L.		S.	
N. 193	OTROSI: Un Relieve de la Asuncion, de barro, con su marco corlado, que valoraron los nominados Puig, y Brú en ocho libras	8 L.		S.	
N. 194	OTROSI: Dos baxos Relieves ovados de barros, con historias de San Antonio Abad, y marcos corlados, que justipreciaron los referidos Puig, y Brú en diez libras	10 L.		S.	
N. 195	OTROSI: Un Relieve de alabastro, con una Virgen, de mano de Olivieri, con su marco corlado, que valoraron los enunciados Victoriano Puig, y Brú en dos libras	2 L.		S.	
N. 196	OTROSI: Diez Modelos sobre repisas, todo de barro, con las invocaciones siguientes, a Saber: de San Miguel, San Joseph, San Agustin, San Ygnacio, San Pedro de Alcantara, San Vicente Martir arrodillado, Santo Tomas de Villanueva, San Lorenzo, con Parrilla, otro San Lorenzo sin ella, y San Vicente Ferrer arrodillado, que la estimó todo el nominado Brú en diez y ocho libras	18 L.		S.	
N. 197	OTROSI: Una Repisa de madera, y sobre ella tres modelos de barro, à Saber: de Santa Rosa de Lima, San Juan Evangelista, y otro Santo Obispo, estimado todo por los mencionados Puig, y Brú en quatro libras	4 L.		S.	
N. 198	OTROSI: Doce pinturillas entre circulos, y ovados, con sus marcos corlados, que tasaron los ante dhos. Puig, y Lorente en tres libras	3 L.		S.	
<i>Segundo Obrador que cae à la Plaza</i>					
N. 199	PRIMERAMENTE: Doce estampas de buril, y aguada, de los Patriarcas del Vaticano, que valoró el ante dho. Lorente en cinco libras	5 L.		S.	
N. 200	OTROSI: Dos Estampas del Apostolado de San Juan de Letran, tasadas por el referido Lorente en tres libras	3 L.		S.	
N. 201	OTROSI: Diez y ocho estampas en la misma linea del Apostolado, de diferentes historias, invocaciones, y retratos, que justiprecio el mencionado Lorente en quatro Libras	4 L.		S.	

N. 202	OTROSI: Treinta y tres estampas de diferentes invocaciones, colocadas en una linea mas abaxo, que valoró el propio Lorente en once libras	11 L.	S.
N. 203	OTROSI: Dos Angeles Mancebos de barro cocido, estimados por dho. Brú en cinco libras	5 L.	S.
N. 204	OTROSI: Un Niño sobre una Peaña, dado en Purpurina, de mano de Rodulfo, que los enunciados Puig, y Brú valoraron en quatro libras	4 L.	S.
N. 205	OTROSI: Dos Mesas de madera de pino, la una regular, y la otra à manera de caxon, que las justipreció el mencionado Puig en una libra, y diez Sueldos.	1 L.	10 S.

Obrador que cae à la Galería

N. 206	PRIMERAMENTE: Doce Repisas de alabastro, con unos ocho modelos de barro, y quatro Jarros de alabastro, dados de purpurina sobre ellas, que el nominado Brú tasó en cinco libras	5 L.	S.
N. 207	OTROSI: Ocho estampas de historia Sagrada con medias cañas, que las valoraron los referidos Puig, y Lorente en cinco libras, y cinco Sueldos	5 L.	5 S.
N. 208	OTROSI: Tres Trazas de Tabernáculos de arquitectura de aguada, clavadas à la pared, que las tasó el mencionado Brú en una libra, y diez Sueldos	1 L.	10 S.
N. 209	OTROSI: Una mesa de pino, con su caxon, que justipreció el nominado Puig en una libra	1 L.	S.
N. 210	OTROSI: Un Potro de trabaxar imagenes de escultura que tasó el citado Brú en dos libras	2 L.	S.
N. 211	OTROSI: Dos Sillas de respaldo de vaqueta, que el mencionado Puig estimó en una libra, y diez Sueldos	1 L.	10 S.
N. 212	OTROSI: Diez y ocho Trazas de retablos, sagrarios, pulpito, organo, etc., que justipreció el mencionado Brú en quarenta libras	40 L.	S.
N. 213	OTROSI: Una porcion de estampas de arquitectura, que estimó el propio Brú en cinco libras	5 L.	S.
N. 214	OTROSI: Otra porcion de estampas de adorno que el enunciado Brú justipreció en ocho libras	8 L.	S.
N. 215	OTROSI: Otra porcion de estampas de principios, que tasó el citado Lorente en ocho, digo, en dos libras	2 L.	S.
N. 216	OTROSI: Otra porcion de estampas de historia, que valoró el propio Lorente en diez y ocho libras	18 L.	S.
N. 217	OTROSI: Otra porcion de Dibujos de figuras de academia, y otra especie de dibujos, como adornos, arquitectura, y diferentes borradores de lapis, y aguada, que la tasaron los nominados Brú, y Lorente en diez libras	10 L.	S.

Obradorcito que cae à la Luna de la Galería

N. 218	PRIMERAMENTE: En dho. Obrador se halla una porcion de herramientas grande, como gubias, puntacorrientes, etc., que justipreció el nominado Luis Arnau en veinte y ocho libras	28 L.	S.
N. 219	OTROSI: Otra porcion de raspas que la tasó el mismo Arnau en cinco libras.	5 L.	S.
N. 220	OTROSI: Un Banquito de trabaxar, que el propio Arnau estimó en diez Sueldos.	L.	10 S.
N. 221	OTROSI: Un Armario de pino de dos cuerpos que los nominados Puig, y Arnau justipreciaron en una libra, y diez Sueldos.	1 L.	10 S.
N. 222	OTROSI: Tres Sillas de pino usadas, que las valoró dho. Puig en Seis Sueldos.	L.	6 S.
N. 223	OTROSI: Cinco estampas de diferentes invocaciones, que tasó el referido Lorente en una libra y ocho Sueldos	1 L.	8 S.
N. 224	OTROSI: Una Prensa de trabajos, que la valoró el mencionado Arnau en una libra	1 L.	S.



Ignacio Vergara. Dibujo del natural, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia (Museo)

Obrador ultimo que dá mano à la Escalera Escusada

N. 225	PRIMERAMENTE: En este Obrador hay acomodados nueve estantes, y en ellos una particular porcion de modelos de figuras, medios cuerpos, bajo relieves, cabezas, pies, manos, y otras especies de estudio, unos de ebano, otros de alabastro, y otros de cera, y entre dhos. estantes en las paredes hay fixadas algunas estampas, y relieves de barro, alabastro, y cera, que todo fué valorado por los nominados Puig, Brú, y Lorente en cincuenta y una una libras, y diez Sueldos	51 L.	10 S.
--------	---	-------	-------

Quarto de amasar

N. 226	OTROSI: Una Artesa para amasar, que estimó el mencionado Puig en una libra, y diez Sueldos	1 L.	10 S.
--------	---	------	-------

Porche primero

N. 227	PRIMERAMENTE: en dho. Porche se encuentran tres estantes, y en ellos colocada una porcion de modelos de figuras, niños, medios cuerpos, pies, manos, brazos, cabezas, y relieves de barro, cera, y alabastro, justipreciado todo por los mencionados Puig, y Brú en diez y siete libras.	17 L.	S.
N. 228	OTROSI: Diferentes matrices de cabezas, manos, y pies, que tasó el referido Brú en cinco libras, y diez Sueldos ...	5 L.	10 S.
N. 229	OTROSI: Dos Peañas obliquas de mano de Rodulfo, que valoró el propio Brú en quatro libras	4 L.	S.

Porche segundo

N. 230	PRIMERAMENTE: En dho. Porche se encuentran dos cofres viejos, que los valoró el nominado Puig en una libra, y diez Sueldos	1 L. 10 S.
N. 231	OTROSI: Una porción de muebles viejos de distintas especies, que tasó el nominado Puig en dos libras, y diez Sueldos	2 L. 10 S.

En el Cuarto del Entresuelo

N. 232	PRIMERAMENTE: Un Arca de pino grande, valorada por el nominado Puig en dos libras	2 L. S.
N. 233	OTROSI: Una Mesa de pino vieja, estimada por el propio Puig en ocho Sueldos	L. 8 S.
N. 234	OTROSI: Quatro Sillas usadas, que las valoró el mencionado Puig en ocho Sueldos	L. 8 S.

Piso de tierra

N. 235	PRIMERAMENTE: Dos estantes, y en ellos colocados diferentes modelos de alabastro, que justipreciaron los referidos Puig, y Brú en diez libras	10 L. S.
N. 236	OTROSI: Un Potro de trabaxar escultura, que valoró el enunciado Arnau en una libra, y diez y seis Sueldos	1 L. 16 S.
N. 237	OTROSI: Tres Bancos para trabaxar de carpintería, que el ante dho. Arnau justipreció en cinco libras	5 L. S.
N. 238	OTROSI: Dos Niños de piedra de mano de Rodulfo, en un grupo unidos, que tasó el nominado Brú en cinco libras	5 L. S.
N. 239	OTROSI: Un Armario viejo, con algunas herramientas de carpintería de diferentes especies, y usos, que valoró el referido Brú en ocho libras, y ocho Sueldos	8 L. 8 S.
N. 240	OTROSI: Tres barriletes para amarrar la Prensa, cinco sierras, y dos verduchs, que el mencionado Arnau estimó en Seis libras	6 L. S.
N. 241	OTROSI: Una Caldera usada medana, que el enunciado Puig valoró en tres libras, y diez Sueldos	3 L. 10 S.
N. 242	OTROSI: Un Pozal de Cobre, que el propio Puig estimó en una libra, y quatro Sueldos	1 L. 4 S.

Muebles de la Casa de Godella

N. 243	PRIMERAMENTE: Ocho banquillos pintados, que el ante dho. Puig justipreció en quatro libras	4 L. S.
N. 244	OTROSI: Tres Camas de peches, y tablas de madera, que el nominado Puig justipreció en cinco libras	5 L. S.
N. 245	OTROSI: Quatro Gergones pequeños, que tasó el mismo Puig en quatro libras.	4 L. S.
N. 246	OTROSI: Una Papelera, de caja de azucar, que el referido Puig estimó en ocho libras	8 L. S.
N. 247	OTROSI: Un Arca de pino, que el mencionado Puig tasó en una libra, y diez y seis sueldos	1 L. 16 S.
N. 248	OTROSI: Quatro mesas, las tres cuadradas, y la otra redonda, que el mencionado Puig estimó en quatro libras, y diez Sueldos	4 L. 10 S.
N. 249	OTROSI: Treinta Lienzos, con guarniciones, unas corladas, y otras dadas de azul, que los referidos Puig, y Lorente tasaron en diez, y siete libras	17 L. S.
N. 250	OTROSI: Veinte y dos Sillas francesas, que estimó el citado Puig en quatro libras, y diez y seis Sueldos	4 L. 16 S.
N. 251	OTROSI: Sesenta y nueve platos: Diez y nueve entre escudillas, y gicaras, y diez y nueve marcelinas, todo abra de Alcora, que justipreció el ante dho Puig en tres libras, y doce Sueldos	3 L. 12 S.
N. 252	OTROSI: Doce vasos de cristal, que el mismo Puig estimó en doce Sueldos	L. 12 S.
N. 253	OTROSI: Un Velon, dos Cubiltes, dos candeleros, una Palmatoria, un cucharon de metal, y una Salvilla, todo de Peltre, que lo tasó el propio Puig en dos libras, y cinco Sueldos	2 L. 5 S.

N. 254	OTROSI: Una porcion de fregada entre blanca, y negra, que el mencionado Puig valoró en una libra	1 L. S.
N. 255	OTROSI: Una Tinaja para poner agua que el referido Puig estimó en una libra, y diez Sueldos	1 L. 10 S.
N. 256	OTROSI: Tres Velas blancas de los balcones, que el enunciado Puig justipreció en dos libras	2 L. S.
N. 257	OTROSI: Una Sabana de lienzo case-ro, y dos tohallas de manos, que el nominado Puig valoró en dos libras, y diez Sueldos	2 L. 10 S.
N. 258	OTROSI: Tres Cortinas de Yndiana, con sus varillas de hierro, una de la Alcova, y las otras de la puerta, que tasó el expresado Puig en quatro libras, y quince Sueldos	4 L. 15 S.
N. 259	OTROSI: Tres Varillas de los balcones, de hierro, que el mencionado Puig tasó en quince Sueldos	L. 15 S.
N. 260	OTROSI: Las Cortinas carmesinas de la Alcova, de Picote reteñido, con su varilla de hierro, que estimó el propio Puig en dos libras	2 L. S.
N. 261	OTROSI: Un Estante, con dos cajones, en cerraja, y llave, que el mismo Puig valoró en una libra	1 L. S.
N. 262	OTROSI: Una cuchilla, un mortero, y en c.rraja, y llave, que el mismo Puig en doce Sueldos	L. 12 S.
N. 263	OTROSI: Treinta y dos estampas de Pasion, de mano de Gregorio Hugueta, fixadas en las paredes de la Quadra, que las justipreció el nominado Lorente en quatro libras	4 L. S.

Créditos à favor de la Herencia

N. 264	PRIMERAMENTE: Dos acciones de à cincuenta libras cada una, con el derecho de recobrarlas de la Compañia de los Maestros, y Arte maior de la Seda de esta Ciudad	100 L. S.
N. 265	OTROSI: Doscientas ochenta y dos libras, un Sueldo, y tres dineros, en el derecho de Cobrarlas de Pedro Ysach, Tratante en maderas, segun vale de primero de Marzo del año proximo pasado mil Setecientos setenta y cinco	282 L. 1 S. 3

Dinero efectivo

N. 266	PRIMERAMENTE: Sesenta y dos libras, y quince Sueldos por una porcion de madera, que, justipreciada por el nominado Arnau, se vendió à Francisco Sanchez Escultor	62 L. 15 S.
N. 267	OTROSI: Ciento noventa y seis libras, nueve Sueldos, y quatro dineros, producidas del precio del arriendo de las Casas propias de esta Herencia, desde trece de Abril del corriente año, en que falleció el nominado Don Ygnacio Vergara, hasta este dia	196 L. 9 S. 4
N. 268	OTROSI: Treinta y nueve libras, un Sueldo, y dos dineros, por prorrata hasta el dia del fallecimiento del nominado Don Ygnacio del Salario que gozava en la Real Academia de San Carlos de esta Ciudad.	39 L. 1 S. 2
N. 269	OTROSI: Doscientas y diez libras, del Dotor don Juan Bautista Lorente Presbitero, recibidas, por valor de un San Joseph de masoneria, que de orden de éste trabaxó el difunto don Ygnacio, y justipreciarón el citado Brú, y Don Joseph Puchol, Director de la propia Real Academia	210 L. S.
N. 270	OTROSI: Veinte y Siete libras, y diez Sueldos, recibidas de don Pedro Edo, por Un San Francisco que de su orden trabaxara el citado Don Ygnacio, que justipreciarón los mencionados Brú, y Puchol en dha. cantidad	27 L. 10 S.
N. 271	OTROSI, Y ULTIMAMENTE: Trescientas y cincuenta y quatro libras, un Sueldo, y once dineros, en dinero existente en poder del referido Don Joseph Vergara Ortoargante, à más de las cantidades arriba expresadas	354 L. 1 S. 11

3.879 L. 12 S. 7

Todos los quales bienes, alajas, dinero, y demas arriba inserto, y tambien lo que se expresa en la precalendada Escritura de Ynventario, manifestó el dho. Don Ygnacio Vergara ser los que hasta entonces havian llegado à su noticia recaian en la referida Herencia de Don Ygnacio, su Hermano, y que como à tales, los Contenidos en la presente, les adicionava al predho. Ynventario que tenia antecedentemente practicado; y que no tenia noticia recaieren otros, y si en adelante la tuviese, les manifestaría, y haria adición à la presente; para lo qual, protestava, y protestó tiempo alguno no le corriese; y los expresados Vitoriano Puig, Felix Lorente, Francisco Brú, Joseph Bellmont, Agustin Cros, Luis Arnau, y Joseph Roda, digeron haver hecho sus respective justiprecios bien, y fielmente, segun Dios, y sus conciencias, leal Saber, y entender, y por la practica, y experiencia que en ello tienen, en fuerza del juramento prestado, en que se afirmaron, y ratificaron, y que eran de edad, à Saber: el dho. Puig, de sesenta años; Lorente, de Sesenta y quatro; Brú, de quarenta y tres; Bellmont, de Sesenta y dos; Cros, de quarenta y tres; Arnau, de cincuenta, y Roda, de cincuenta y dos.

De todos los quales bienes, alajas, dinero y demas arriba inserto, se constituyó por Depositario el dho. Don Joseph Vergara, y se dió por entregado de todo ello à su voluntad con renunciacion à las leies de la entrega, y prueba, y à quien no use de ellos; y en su virtud prometió tenerlo todo de pronto manifesto, y entregarlo en ser à la expresada Josepha Maria Gracia Ramona Vergara, su Sobrina, siempre que llegase el caso de debersele entregar, ó que por Juez competente se le mandare, à Ley de Depositario Real, y baxo la pena de tal; para cuyo cumplimiento, obligó su Persona, y bienes havidos, y por haver. Y dió poder à los Jueces, y Justicias de su Magestad, y en especial à los de esta Ciudad de Valencia; para que

le apremien à su cumplimiento como por Sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada; sobre que renunció las leies, y fueros de su favor, y la de si *convenerit de Jurisdictione omnium judicum*, la ultima Pragmatica de las Sumisiones, y la general del Drecho en forma.

En cuyo testimonio así lo otorgó ante mi el presente escrivano en esta referida Ciudad de Valencia à los dia, mes, y año, precalendados: Siendo presentes por testigos: Vicente Caldés, Pintor; y Joseph Salvia, oficial Carpintero, de esta propia Ciudad vecinos, y moradores, y el otorgante, y Peritos (à quienes Yo el Escrivano doy fé, conozco) lo firmaron.— enmendados— Va— o = a = o = o = v = o = n = el = hi = Roda, en diez, y siete partidas = ocho = di = Bellmont. = t = valen (rúbrica).

Joseph Vergara (rúbrica)
Victoriano Puig (rúbrica)
Felix Lorente (rúbrica)
Francisco Brú (rúbrica)
Joseph Bellmont (rúbrica)
Agustin Croz (rúbrica)
Luis Arnau (rúbrica)
Joseph Roda (rúbrica)

Ante mi:

Joseph Zacaes (rúbrica)".

* Puesto en el margen izquierdo, al inicio del documento:

"Libré copia con sello tercero en catorce de Agosto año de su otorgamiento, Zacaes, (rúbrica)."

CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS SOBRE EL ARTE DEL ESCULTOR VALENCIANO IGNACIO VERGARA GIMENO (1715 - 1776)

De los muchos aspectos que encierra un estudio sobre la importante figura de Ignacio Vergara, las líneas que siguen pretenden únicamente aportar alguna sugerencia acerca del estilo del escultor. Son muchas las obras que se han venido atribuyendo al artista; pero, en general, bastante breves los comentarios a ellas referidos, aunque no así los elogios.

En la bibliografía no faltan palabras definitorias del arte de Vergara, que, si bien aportan luz al conocimiento del mismo, y a veces en gran medida, a menudo podrían resultar casi tópicas. Por citar algunos comentarios significativos, Orellana consideró a Ignacio Vergara como artista "de admirable ingenio y muy naturalista en todo", llegando a decir que "sus obras no ceden a las de Bernini (...), Pusin, Muñoz, y otros que han merecido celebrarse como milagros de la naturaleza". Según el mismo autor "tenía don Ignacio disposición para seguir cualquier estilo, aunque no tuvo la suerte de aver visto el precioso estudio de estatuas de la Antigüedad que hoy posee la Academia, estaba como enagenado quando se le presentaba algún leve vestigio de los famosos griegos; sin embargo de que en algunas de sus obras, aunque llenas de estudio, se reconoce demasiado fuego, el que adquirió en sus principios de Evaristo Muñoz, Pintor que fue su maestro en el Dibujo, y de estudiar en las obras de Rodulfo, a las que era apasionado; pero no por esto dejaba de hacer cosas tan sencillas y llenas de decoro y grandiosidad, como si su estudio se hubiera dedicado únicamente a este fin" (1). Según Ceán, Ignacio Vergara "habiendo conocido tarde el antiguo, no pudo tener aquel buen gusto que resulta del estudio de los bustos y estatuas de los griegos, ni dar grandiosidad a las formas de sus figuras, ni sencillez a sus actitudes" (2). Para el barón de Alcahalí fue el escultor "un escrupuloso proseguidor del clasicismo católico" (3). Tormo señaló que "Ignacio Vergara, admirable en lo barroco (portal del palacio de Dos Aguas en Valencia), no deja de ser gracioso al cambio de estilo, coetáneo el nuevo suyo del Louis XV o rococó; típica la Virgen del altar mayor de la catedral de Valencia" (4). Igual Ubeda, siempre interesado por este artista, lo calificó "plenamente de escultor barroco, pero no porque, en cierto modo, no deje alguna vez de serlo. Si barroquismo es emoción y grandilocuencia, nuestro escultor no privó nunca a sus obras de estas cualidades; pero fue barroco más por influencia exterior que por impulso propio, ya que en cuanto pudo moderó estas tendencias para trabajar como su conciencia íntima le exigía". En artículo posterior Igual indica que Ignacio Vergara "no es ni barroco ni clásico (...), es (...) el más clásico de los escultores barrocos y el más barroco de los clásicos" (5). Por último, es interesante recoger las palabras de Martín González, quien señala que en las figuras de Ignacio Vergara hay "a la vez expresividad y dulzura, como corresponde al período rococó" (6).

Vistos ya estos comentarios, lo que se intenta ahora es reflejar cómo se plasman las características referidas en algunas obras concretas del artista.

Ignacio Vergara se formó como escultor en el taller de su padre, Francisco Vergara "el Mayor", y aprendió del pintor Evaristo Muñoz los principios del Dibujo (7); sin embargo, no es fácil saber cuáles son los elementos que heredaría de ambos, pues sus respectivos artes son insuficientemente conocidos.

Un componente importante en el estilo de Ignacio Vergara viene dado por el influjo del escultor y arquitecto alemán Conrado Rodulfo, quien había estudiado en Roma a Bernini. Es bien sabido que a este artista a principios del XVIII se le encargó la realización de la portada principal de la catedral de Valencia, obra que dejó inconclusa al verse obligado a abandonar la ciudad por los avatares políticos de comienzos de siglo (8). Con él colaboró Francisco Vergara "el Mayor", a quien le fue encargado en 1713 dirigir la continuación de las obras (9). Gracias a este

(1) ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, págs. 418 y 601.

(2) CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, volumen V, pág. 188.

(3) ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 401.

(4) TORMO, E.: *Levante*, Valencia, pág. CLV.

(5) IGUAL UBEDA, A.: "Un gran escultor valenciano del siglo XVIII. Ignacio Vergara Gimeno". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1929, pág. 14; IGUAL: "Ignacio Vergara: esquema de su vida y síntesis de su obra", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1974, pág. 111.

(6) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1983, pág. 512. Estas palabras, escuetas y precisas, quedan claramente concretizadas y explicadas en los comentarios que sobre algunas obras clave del escultor hace Martín González en el mismo libro.

(7) PONZ: *Viaje de España*, Madrid, ed. facsimil, adiciones al tomo IV, pág. 286; ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 418; CEAN: *ob. cit.*, volumen V, pág. 187; ALCAHALÍ: *ob. cit.*, pág. 401; IGUAL UBEDA: *B. S. E. E.*, 1929, págs. 165 y 166; LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1931-1949, tomo IV, pág. 405; ALDANA FERNÁNDEZ, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, pág. 351; MARTÍN GONZÁLEZ: *ob. cit.*, página 512.

(8) TEIXIDOR: *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, página 230; PONZ: *ob. cit.*, 1774, tomos IV, II, 13 y 15, págs. 25-28; ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 597; CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, tomo I, págs. 72 y 73; LLOMBART: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1887, pág. 579; LLORENTE: *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, tomo I, 1887, pág. 570; SANCHIS SIVERA: *Guía de la Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 84 y 85; TORMO: *ob. cit.*, pág. 82; SARTHOU CARRERES: *Valencia artística y monumental*, Valencia, 1927, pág. 19; OSATE, J. A.: "Portada principal de la catedral (puerta de los hierros o del Miguelete)", *A. A. V.*, 1977, págs. 6 y 7; GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978, pág. 238; CATALA GORGUES, M. A.: "La Catedral", *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, pág. 173; CHINER, J. J.-SIMO, J. M.: "Iglesia catedral basilica metropolitana de Santa María", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, tomo II, pág. 567.

(9) ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 596; CEAN: *ob. cit.*, volumen V, pág. 183; LLORENTE: *ob. cit.*, 1887, pág. 570; ALCAHALÍ: *ob. cit.*, págs. 399 y 400; SANCHIS SIVERA: *ob. cit.*, pág. 85; MARTINEZ ALOY: *Provincia de Valencia*, volumen I, "Geografía General del Reino de Valencia", pág. 763; TORMO: *ob. cit.*, pág. 82; SARTHOU CARRERES: *ob. cit.*, pág. 19; LOZOYA, M. de: *ob. cit.*, volumen IV, pág. 404; ALDANA FERNÁNDEZ: *ob. cit.*, pág. 350; OSATE: *art. cit.*, págs. 6 y 7; CATALA GORGUES: *art. cit.*, pág. 173; CHINER-SIMO: *art. cit.*, pág. 567.

contacto, Ignacio Vergara pudo conocer el arte de Rodulfo a través de su padre; sin embargo, como más se familiarizaría con él sería posiblemente estudiando directamente los bocetos hechos por el artista alemán que él poseía (10). La grandilocuencia, el "espíritu y fuego de invención" de que habla Ponz o "lo forzado y violento de Rodulfo" a que alude Orellana se deja sentir en un boceto de barro de San Vicente Mártir arrodillado, de Ignacio Vergara (11). La posición de la cabeza girada hacia un lado, algo levantada, y la mano izquierda sobre el pecho, en actitudes bastante similares a las del San Vicente Mártir de la portada barroca de la catedral de Valencia, atribuido a Rodulfo (12); así como el brazo derecho levantado, con la mano totalmente abierta, y el niño que, en forzada postura, se apoya sobre las piernas del mártir, dotan de gran expresividad a la figura.



Ignacio Vergara: Virgen del Rosario. Boceto de barro. Museo del monasterio de Santo Espiritu, de Gilet (Valencia)

Rodulfo representaría una de las diferentes vías por las que la escultura valenciana del siglo XVIII entraría en contacto con el arte de Bernini y una de las obras de Ignacio Vergara, donde es bien notorio el influjo de éste en el relieve de los ángeles, venerando el anagrama de María de la portada mencionada. Un precedente en Valencia de esta obra lo constituiría el gran relieve de la Virgen del Rosario de la fachada que da al Mercado, de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia (13), y, en definitiva, la fuente

común de inspiración habría que buscarla en la "gloria" de la Cátedra de San Pedro de Bernini. La influencia de este artista en el relieve de Vergara se deja sentir tanto en el conjunto de la obra en sí como en sus figuras individualmente y, en concreto, en los ángeles mancebos, de clara raíz berninesca, de la parte inferior, cuya disposición recuerda la de los ángeles sentados sobre volutas del interior de la cúpula de Santa María de la Asunción de Ariccia, iglesia diseñada por Bernini. La fórmula de ángeles mancebos arrodillados y enfrentados, frecuentemente en actitud de adoración, se verá muy repetida en la escultura valenciana posterior en los remates de retablos, acompañando alguna escultura funeraria, rematando arcos, etc... (14).

A modo de inciso, es interesante reparar en el tipo de nube de este relieve de Ignacio Vergara, por cuanto que va a ser el que se va a repetir continuamente en la escultura valenciana del siglo XVIII e incluso del XIX —al menos en sus comienzos— y no sólo en los relieves de piedra o estuco, sino también en las imágenes de madera. Igual Ubeda, al señalar cómo Esteve Bonet repitió siempre este tipo de nubes, las describió como "no ya algodonosas, sino pastosas, como volutas de humo petrificadas o tirabuzones de pasta rematados en caracol" (15). Esta forma convencional de representación, extendidísima en tierras valencianas en este período, tal vez no se limitaría geográficamente a este ámbito.

(10) Tanto Ponz (*ob. cit.*, 1774, tomos IV, II y 16, pág. 27) como Orellana (*ob. cit.*, pág. 598) ya indicaron la existencia de bocetos de Rodulfo en poder de Ignacio Vergara, dato que puede comprobarse documentalmente en el Archivo de la Academia de San Carlos (legajo 67, documento 240) y en el Archivo del Reino de Valencia (Protocolo núm. 8.285, fols. 366, 367 y 367 v.º, núms. 204, 229 y 238 (1776, julio 8). (Notario José Zacarés).

(11) Acaso formara pareja con un boceto de San Vicente Ferrer arrodillado que se encontraba, junto a otros bocetos, en el mismo cbrador de Ignacio Vergara que el San Vicente Mártir arrodillado (A. R. V. Protocolo 8.285, fol. 365 v.º, núm. 196 (1776, julio 8). (Notario José Zacarés).

(11 bis) Este boceto forma parte de una interesantísima colección —cuya existencia conozco gracias a Fernando Benito Doménech— conservada en el museo de Santo Espiritu de Gilet (Valencia), resultado del interés del anciano padre Bernardino Cervera. Entre los bocetos allí conservados se hallan el de los ángeles venerando el anagrama de María de la fachada principal de la catedral de Valencia, fragmentado y con variantes respecto a la obra en piedra (solía hacer varios diseños de barro para una misma obra, según afirma Orellana: *ob. cit.*, pág. 601); el de las dos mujeres del segundo cuerpo de la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas; y dos bocetos con la Virgen del Rosario, que acaso lo fueran de la desaparecida de la portada anterior, especialmente uno de ellos, en el que la Virgen está sentada, sosteniendo al Niño, que se halla de pie —también en el otro— y cubre su cabeza con manto, igual que la original, conocida por un diseño de Hipólito Rovira de esta portada (FERRAN SALVADOR, V.: "Los Roviras", *A. A. V.*, 1959, pág. 58). No obstante, ambas figuras presentan algunas diferencias; por ejemplo, el Niño en el dibujo está en el lado derecho y en el boceto en el izquierdo de la Virgen. Pero no puede descartarse la posibilidad de que este boceto lo fuera de aquella Virgen del Rosario de la portada referida.

(12) ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 597; CEAN: *ob. cit.*, volumen IV, pág. 224; LLORENTE: *ob. cit.*, 1887, pág. 70; SANCHIS SIVERA: *ob. cit.*, pág. 85; TORMO: *ob. cit.*, pág. 82; OÑATE: *art. cit.*, pág. 6; CATALA GORGUES: *art. cit.*, pág. 173.

(13) Joaquín Bérchez ha puesto de relieve el gran parecido del "basamento sobre el que se asienta el grupo escultórico, de perfiles cóncavos y agitados, con (...) el del primer cuerpo de la fachada de la catedral valenciana" ("Iglesia de los Santos Juanes o Iglesia de San Juan del Mercado"), *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, tomo II, págs. 544 y 545.

(14) Por poner algún ejemplo, baste recordar el remate del altar mayor de la Colegiata de Játiva (Valencia) de Esteve Bonet; los ángeles mancebos del pie de la urna funeraria que contiene los restos mortales de Santo Tomás de Villanueva, en el nicho principal de la capilla del mismo santo de la catedral de Valencia (láms. XL y XXIII del libro de Igual Ubeda de *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*, Valencia, 1971), o los ángeles que rematan el arco de entrada a la capilla de la Tercera Orden de la iglesia del antiguo convento del Carmen de Valencia, obra de Francisco Navarro (ALEJOS MORAN, A., y CATALA GORGUES, M. A.: "El Carmen. Facultad de Bellas Artes e iglesia parroquial de la Santísima Cruz", *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, 1983, pág. 211; BENITO DOMENECH, F. y BÉRCHÉZ GÓMEZ, J.: "Iglesia y Convento del Carmen", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, tomo II, pág. 450.

(15) IGUAL UBEDA: *José Esteve Bonet*, pág. 220.

Retomando el hilo del tema, Ignacio Vergara, conforme los gustos artísticos iban cambiando, posiblemente evolucionaría hacia un estilo menos enfático y más contenido que en el que se ve la influencia de Rodulfo, plasmado en esculturas de actitudes más sencillas, en las que se acentúa la nota dulce e íntima. Rostros sonrientes, niños que apoyan con delicadeza su cabeza en un hombro o que acarician tiernamente una barbilla, tan acordes con el espíritu rococó, harían muy gratas estas esculturas al gusto popular. Algunas de las obras del escultor en que se concretizan estas características son la Santa Ana de la fachada de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia (16) que, más joven que en otras representaciones escultóricas españolas, sonríe levemente a una Virgen, de gracioso rostro mofletudo, mientras la sostiene en sus brazos; la Santa Rosa de Lima del retablo mayor de la antigua iglesia de Santa Rosa de Lima de Valencia (17) (hoy en la parroquia de esa advocación de la misma ciudad), santa de dulce expresión, que sostiene al Niño en actitud de bendecir; y, especialmente, sus esculturas de San José. Orellana ya destacó entre todas las imágenes talladas por Ignacio Vergara las de San José, nombrando "cuatro, todas distintas, que se conservan en las iglesias de San Juan del Mercado, en la de Predicadores, en San Francisco y en las monjas de Santa Tecla (...)" (18). A juzgar por el único de ellos conservado —que sepamos—, el de la iglesia del antiguo convento de Santo Domingo de Valencia, y por el San José con el Niño dormido en sus brazos de la fachada de las Escuelas Pías de la misma ciudad, en estas representaciones del santo domina esta búsqueda de "lo bonito" a que se viene aludiendo y que también se refleja en los San José del pintor José Vergara, tan próximos a los de su hermano Ignacio, con quien trabajó en numerosas ocasiones (19).

Para concluir, conviene señalar que el arte de Ignacio Vergara ejercería poderosa influencia en el medio escultórico valenciano. Sus tipos de San José, Santa Ana y San Joaquín, concretamente, los repetirá con fidelidad su dis-

ípculo José Esteve Bonet (20), e incluso la imagería más moderna acusará a veces la huella de Ignacio Vergara.

ANA BUCHON CUEVAS

(16) ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 421; CEAN: *ob. cit.*, v. V, pág. 190; LLORENTE: *ob. cit.*, 1887, pág. 867; TORMO: *ob. cit.*, pág. 140; IGUAL UBEDA: *B. S. E. E.*, 1929, pág. 171; IGUAL: *Obras de escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón de la Plana, 1945, pág. 23; IGUAL: "Ignacio Vergara: esquema de su vida y síntesis de su obra", *A. A. V.*, 1974, pág. 108; GARIN ORTIZ DE TARANCO: *ob. cit.*, pág. 252; MONTOLIU SOLER, V.: "Las Escuelas Pías", *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, pág. 355; BERCHEZ GOMEZ, J.: "La iglesia de las Escuelas Pías", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, II, pág. 503.

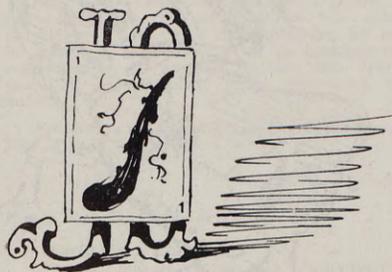
(17) TORMO: "Un rincón de arte olvidado en Valencia. La iglesia de Santa Rosa de Lima", *Las Provincias*, 14, 16 y 18 de septiembre de 1918; TORMO: *Levante*, pág. 138; IGUAL: *B.S.E.E.*, 1929, pág. 172; CATALA, M. A.: "Casa consistorial y su entorno urbanístico", *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, 1983, pág. 58.

(18) ORELLANA: *ob. cit.*, pág. 600.

(19) Cercanos a éstos están los San José que con posterioridad pintaría Vicente López, quien no debió desconocer el arte de los Vergara, ampliamente extendido en tierras valencianas. Agradezco esta observación a Fernando Benito Doménech, director de mi memoria de licenciatura, que versa sobre la figura de Ignacio Vergara.

(20) Por poner algunos ejemplos, influencia del San Joaquín y Santa Ana de Ignacio Vergara de la fachada de la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia se ve en las imágenes de los mismos santos del altar de Nuestra Señora de las Escuelas Pías de la iglesia de Lavapiés de Madrid, de Esteve Bonet (lám. XLVI del libro de Igual: *José Esteve Bonet*). El tema de San José con el Niño dormido en sus brazos que plasmara Ignacio Vergara en la fachada de la misma iglesia valenciana lo repetiría Esteve en varias ocasiones (MARTI MAYOL, J. V.: *Biografía de don José Esteve Bonet*, Castellón, 1867, págs. 20, 40 y 42; IGUAL UBEDA: *José Esteve Bonet*, págs. 54 y 69). El mismo Esteve dejó constancia documental de que en algunas de sus obras tomaba como modelo las de su maestro Ignacio Vergara, concretamente, en julio, en septiembre y en octubre de 1772 y en enero y abril de 1773, declaraba haber labrado sendas imágenes de San José "como el de Santo Domingo" (IGUAL UBEDA: *José Esteve Bonet*, págs. 46, 47 y 48).

SALUSTIANO ASENJO Y SUS CARTAS (CON ILUSTRACIONES) A CIRILO AMOROS



ASENJO
Y
CIRILO
AMOROS

I

Notable pintoresca personalidad la de don Salustiano Asenjo y Arozarena, director que fue de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y académico de San Carlos por los años ochenta del siglo pasado. Navarro de nacimiento, muy joven vino a Valencia, donde su padre desempeñaba la cátedra de Retórica y Poética del Instituto; aquí estudió y manifestó muy pronto sus aptitudes artísticas, cursando en la Escuela de Bellas Artes y ganando, a los veinticinco años y por oposición, la cátedra de Historia y Teoría del Arte, regentando más tarde la de Colorido; hacia 1890 fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñó largos años, hasta su fallecimiento en 1897.

Casi toda su vida, por lo tanto, transcurrió en Valencia, y puede decirse que fue un auténtico valenciano, no sólo por sus aptitudes artísticas sino también por una asimilación completa de las costumbres y modo de ser de nuestra tierra. "Fue un buen pintor, pero dedicado principalmente a la enseñanza, no fueron muchas sus obras", entre las cuales hay una "Conquista de Valencia" destinada al Palacio de los Marqueses de Dos Aguas y sendos retratos de Sarasate y Gayarre, paisanos y amigos de don Salustiano, que también era buen aficionado a la música. Pero "tenía, además, especialísima aptitud para la caricatura y poesía jocosa, y aunque la gravedad de su cargo le impedía desarrollarla en público y su aspecto formal no lo daba a conocer, demostraba su ingenio y su *vis cómica*, improvisando con la pluma y con el lápiz, poesías y dibujos burlescos y satíricos" (1).

Coincide con esas apreciaciones Vicente Vidal Corella; "De aspecto grave, sus ojos vivaces denotaban su espíritu; debajo de su aspecto serio, como buen navarro, había un gran humorista. El contaba

que en su juventud, era tan grande su parecido con el poeta Zorrilla, que en Madrid le saludaba mucha gente tomándole por el popular escritor y le pedían que recitara versos, a lo que accedía Asenjo con algunos de *Don Juan Tenorio*, que se sabía de memoria" (2).

Era además una gran persona, muy amigo de sus amigos y siempre propicio a ayudarles cuanto podía. Y sobre todo, un entusiasta de su Escuela y del Museo de San Carlos de Valencia. Ambos aspectos resplandecen en las cartas que dirigió a don Cirilo Amorós, que tuve la fortuna de encontrar entre los papeles de mi abuelo materno y que ahora tengo el gusto de publicar.

En cuanto a la figura del destinatario, Cirilo Amorós y Pastor, no voy a extenderme aquí (3). Sólo indicaré que por los años ochenta de esa correspondencia, el abogado valenciano estaba en el momento culminante de su actividad política: en el Congreso de los Diputados defendió, desde los bancos de la oposición, bajo un gobierno liberal, los intereses y aspiraciones de nuestra tierra —y, concretamente, frente al ministro Albareda—, la importancia de nuestro Museo de Bellas Artes y de la Real Academia de San Carlos. Esa fue, probablemente, la causa ocasional de la correspondencia con Asenjo y de la amistad, casi fraterna, que les unió hasta el final.

II. LAS CARTAS

El contenido de la correspondencia es variado e interesante. En general se trata de cartas en que el director de la Escuela de Bellas Artes solicita la ayuda de un político influyente en Madrid. Y sus peticiones son casi siempre en favor del Museo de Valencia y de su Escuela de Bellas Artes; la preocupación de don Salustiano por el digno sostenimiento de ambas instituciones, es permanente e in-

(*) Jeroglífico de Asenjo: "AS" en "jo".

(1) "Almanaque de *Las Provincias* para el año 1898". Págs. 319-320. Nota necrológica redactada probablemente por don Teodoro Llorente y Olivares.

(2) V. VIDAL CORELLA: "Los conciertos de Sarasate". Artículo publicado en el diario *Las Provincias*, 23 de octubre de 1983.

(3) "Almanaque de *Las Provincias* para el año 1888". Nota necrológica escrita probablemente por Llorente Olivares, págs. 358 y ss.

tensísima. Ello le conduce muchas veces a criticar duramente a sus compañeros de la Academia —y muy singularmente al entonces presidente, don Juan Dorda y Villarroya (4)—, a los que satiriza con versos y dibujos repletos de ingenio.

Muchas cartas son de recomendaciones personales, a favor de compañeros y amigos. “Pro domo sua”, hay también algunas cartas curiosísimas, especialmente las que escribe a Amorós —por entonces subsecretario de Gracia y Justicia— para que activase el rápido despacho de una solicitud de “quinquenio” que don Salustiano, como buen artista, había solicitado fuera de plazo. Don Cirilo influyó con gran interés y eficacia; empero la prematura muerte del Rey Alfonso XII originó la caída del Gobierno conservador y el atasco de un expediente que hasta entonces había sido encarrilado. Las dificultades económicas de Asenjo constituyen el tema para algunas de sus cartas y dibujos más pintorescos.

Por último, reúnen aquí unas cuantas muestras de la amistad de Asenjo y Amorós: Felicitaciones en las celebraciones onomásticas, confidencias sobre enfermedades y achaques de uno y otro... En suma, auténticas muestras del valor humano de don Salustiano, de su soltura de pluma como escritor y dibujante: el “Director nasut” —mote con el que según su testimonio, le designaban algunos compañeros de la Academia— fue un valenciano de adopción digno de ser recordado con simpatía y elogio.

VICENTE GENOVES AMOROS

(4) V. GENOVES: “Cirilo Amorós en su LXXV aniversario”. Artículos publicados en *Las Provincias* los días 21, 24, 27 y 29 de junio de 1962.

(5) V. GENOVES AMOROS: “El epistolario de Navarro Reverter con Cirilo Amorós. Valencia, 1981”. (Edición patrocinada por la Caja de Ahorros de Valencia.)

V. GENOVES AMOROS: “La política valenciana bajo la Restauración, a través del Epistolario del Barón de Cortes con Cirilo Amorós”. Comunicación al I Congreso de Historia del País Valenciano (inédito).

En varias de sus cartas, Asenjo sugiere la conveniencia de relevar de su cargo a Dorda, y buscar un nuevo presidente de la Academia; v. gr. el Marqués de Montortal. El hermano de Cirilo Amorós, don Eduardo, académico de San Carlos y vicesecretario de la Academia, coincide en esa apreciación y aconseja al político que desde Madrid facilite ese relevo. Al cabo de algún tiempo, el fallecimiento, “no de la enfermedad epidémica, sino de 82 años de andar por este mundo Juan Dorda”, resolvió el problema.

Estos dibujos ilustran una carta de Asenjo a Amorós, alusiva a la vuelta al rabajo docente en octubre entre lluvias, frío, sueño y otras dificultades y estrecheces.



“JULIO 83 (en el pedestal)
Querido amigo Cirilo.
Yo, no te olvido jamás,
¡Cómo olvidarte este nás,
Que me hace sudar el quilo.
Tú, cual la Venus de Milo,
Conquistas mi simpatía;
Y renace la alegría,
En el pobret Salustiano
Al verte contento y sano,
Y satisfecho en tu día.
Amén por ms.as.

Membrete del “Ministerio de Fomento = Dirección General de Instrucción Pública = Particular”, que dice lo siguiente:
“Excmo. Señor D. Cirilo Amorós.

Mi estimado amigo: El expediente de ascenso de antigüedad, del Sr. D. Salustiano Asenjo y Arozamena como Director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, está preparándose para ponerle al despacho y su resolución será favorable. Si como presumo es el que V. me recomienda en su atenta del 13 del corriente, esté V. seguro de que quedará complacido, teniendo en ello mucho gusto quien se reitera d: V. muy affmo. amigo S.S. q.b.s.m. A(ureliano) F(ernández) Guerra (rub.). Noviembre 20.” [1885]

AL DORSO Y CON LETRA DE D. SALUSTIANO:

“Queridísimo Cirilo:
Hace un mes tuve esta carta
cuyo grato contenido
Avivó mis esperanzas.
Ocurrió en el entretanto
La mas horrible desgracia
que concebirse pudiera,
¡Por la que llora la patria! (1)
Muertos quedamos todos
de la noche a la mañana
Y vino el desquiciamiento,
por la política avara.
Y los asuntos pendientes

Recibieron la estocada...
Herido estoy desde entonces
Casi de muerto... en la cama
Pues nada sé del ascenso
Desde que tuve esta carta.
Pero confiando en tí
Y en tu valía apreciada
por negros, rojos y azules
en las esferas más altas
A tí me dirijo en son
De que influyas, de que hagas
Por q. en hecho se conviertan
mis antiguas esperanzas. Amen.”

(1) Alude a la muerte de Don Alfonso XII, en 25 novbre. 1885.

Sor. D. Cirilo Amorós

Diputado a Cortes

Muy Sor mio y de mi mas Distinguida consideracion: en Junta general de esta Academia de Bellas Artes de San Carlos celebrada el dia 1.º de Julio del presente año, dióse cuenta de la Real Orden de 24 de Abril último, en la que se dispone que la direccion y custodia de los Museos provinciales continuen al cuidado de las Academias de Bellas Artes, en donde existan con la intervencion de dos individuos de la Comision de Monumentos.

Esta Corporacion, cree, que no obstante la justicia y conveniencia de la espresada resolución, debese esta a las celosas gestiones practicadas por V.S. cerca del Gobierno, en union de los demas Sres. Senadores y Diputados, y en su consecuencia acordó unanimente manifestarles, su gratitud, lo que esta presidencia tiene la honra y gusto de cumplimentar como testimonio evidente de su reconocimiento.

Aprobecha esta ocasion para repetirse suyo affmo. S.S. Q.S.M.B. Juan Dorda Villarroya.

Ilmo. Sor. D. Cirilo Amorós

Diputado a Cortes

Muy Sor. mio de mi mas alta consideracion: Cumpliendo el acuerdo de esta Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos con cuya presidencia accidentalmente me honro, tengo el honor de dirigir a V. Y. la adjunta copia impresa de la exposicion que dicha Academia ha elevado al Exmo. Sor. Ministro de Fomento, solicitando la ampliacion de los estudios propios de su Escuela de Bellas Artes con los de Artes y oficios, a semejanza de lo que por orden del Gobierno practican sus compañeras de Barcelona y Valladolid.

Las poderosas razones en que la Academia se funda para el objeto, la importancia industrial y el notable desarrollo de las artes y oficios que de dia en dia va notandose en esta Capital y su provincia, los elementos con que cuenta nuestra antigua y acreditada Escuela de Bellas Artes, la indole eminentemente practica de sus enseñanzas, como igualmente el precioso y completo material que para ello posee, etc., etc., persuadiran a V. I. de lo justisimo que es que el Gobierno al ocuparse definitivamente de aquel pensamiento tenga en cuenta los importantes antecedentes que se exponen y acuerde en justicia lo que la Academia de San Carlos propone y pide. Esta, cree fundadamente que V.I. que siempre que se ha tratado de asuntos de interes general para Valencia y su provincia, ha desplegado con energia y verdadero patriotismo el celo y actividad que tanto le caracterizan, no dejara en la presente ocasion de interponer su valiosa influencia para que la resolucion sea cumplidamente satisfactoria.

Ofrezco nuevamente a V.I. el testimonio de mi mas distinguida consideracion, quedando suyo atento S.S.

Q.S.M.B.

El Presidente accidental,
Elias Martínez y Gil

Sor. D. Cirilo Amorós

Diputado a Cortes

Muy Sor. mio.

La Academia de Bellas Artes de San Carlos de esta Ciudad que tengo el honor de presidir, no cuenta con ninguna asignacion para hacer frente á los deberes que su institucion le impone para ocupar el lugar que le corresponde á la mas antigua de las Academias provinciales, lugar que sostienen á pesar de todo los distinguidos artistas que salen de su Escuela.

Solo cuenta con una pequeña subvencion para el sostenimiento del Museo puesto bajo su tutela y pagada por la Diputacion provincial que no puede darla mayor por las atenciones de la provincia.

Con el deseo de mejorar esta precaria situacion he tenido el honor de dirigir con fecha del 23 de noviembre próximo pasado al Exmo. Sor. Ministro de Fomento una solicitud para que, de la cantidad de noventa mil pesetas consignada en el presupuesto correspondiente al Ministerio de su Digno cargo para gastos de Academias, se sirva destinar anualmente por lo menos cinco mil pesetas a la de esta Ciudad.

Confiado en el celo que V. como representante de la provincia tiene por las cosas de nuestra querida Valencia, me atrevo á solicitar su eficaz cooperacion rogandole interponga su influencia con el Exmo. Sr. Ministro a fin de que acceda a lo solicitado por esta Academia puesto que es asunto de interes general de la provincia.

Dando a V. las mas expresivas gracias tiene el gusto de ofrecerle el testimonio de la consideracion mas distinguida S.S.S.

Q.S.M.B.



(En la parte superior, un dibujo alegórico con dos figuras estrechándose la mano, y en el fondo el Micalet y el oso y el madroño, símbolos de Valencia y Madrid.)

“Valª 21 Abril 84

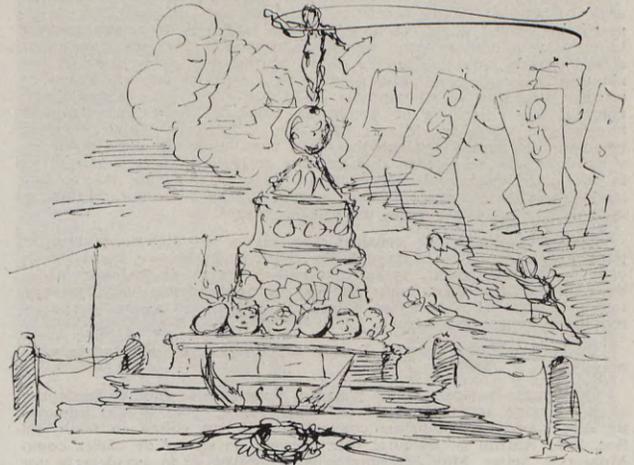
Sor. Dn. Cirilo Amorós

Apreciable Sr. mio y Distinguido Amigo.

El dador, Richart, que se ha sacrificado batallando con el cuadro de nuestro Rey Dn Jayme, si no tiene una ancora potente que lo mantenga a flote en el concurso, podria zozobrar. El cuadro tiene condiciones para mantenerse en la lucha. Pero V. ya sabe lo que son concursos.

Nada mas le dice este que sabe que le aprecia de corazon y se repite su affmo. S.S. Q.B.L.M.

Vicente Alcayne.”



Sr. Dn. Cirilo Amorós.
Leo tu carta... Está visto
Eres un heroe de veras.
Yo propondré que te erijan
Un monumento de piedra,
En medio de la del Carmen,
los Miembros de la Academia.
Tengo en mi mente el proyecto
Y por él, verá Valencia,
Que eres tú, su gran puntal,
De nervio, é inteligencia.
Tú que su interés procuras,
Que por ella te desvelas,
Que sus derechos defiendes,
Y que su esplendor anelas.
(Sobre una gran base de plintos)
Adornados de mil grecas,

Con los acuosos de Foyos,
Calabazas y cabezas
Retratos de alto relieve
En buscarró de Cullera
Se alzará un piramidón,
Y sobre él, en una esfera
Tu efigie, en el acto de
Interpelar a Alvareda.
... ..

De todos modos, ayer
Cundió la noticia fresca
Y en Las Provincias estuve,
Y en gacetillas ya suena.
Creo escusado decirte
Que todos te zarandean,
Con aplausos inauditos,

Y con frases lisongeras.
 En los claustros del Museo
 He presenciado la escena,
 De ver correr a los mozos
 Y romperse la mollera.
 Merced á que muchos cuadros
 De *Joanes*, y *Zariñena*,
 De *Espinosa*, y de *Ribalta*,
 Bailaban las peteneras
 De satisfacción, al verse
 Colgados donde se encuentran,
 Y considerarse libres
 De un desticrro que amedrenta.
 Yo tranquilizé los ánimos
 E interpreté aquella gresca

Blanca Pera (r)

Sacando la grata epístola
 Que leí al pié de la letra
 Cumpliendo como acostumbro
 Todo cuanto tú me ordenas.

Hoy há ocurrido todo esto...
 (Y ya son las once y media)
 Temo hacer tarde al correo
 Y mi pluma vá q. vuela.
 Tú, me lo dispensarás...

Yo te doy la enhorabuena...
 Con un apretado abrazo,
 Que los tiene de reserva
 Para tí: tu buen amigo
 El humilde

Querido Cirilo: El nombramiento de Pinazo si se consiguiera sería honroso para el que por él se interese por estar reconocido por todos como el mas competente.

Ten sin embargo en cuenta que todos los aspirantes son amigos por lo que conviene que las gestiones que hagas sean cautas y reservadas.

Te escribiré mas tarde

Tu hermano

LA DEL CID

Queridísimo y distinguidísimo amigo.

Sor. Dn. Cirilo Amorós.

Fué en mi poder la suya y cumpliendo con su deseo le diré que puede apoyar la pretensión del alivio metálico para esta olvidada Academia en que siendo ésta la primera y mas importante de las de provincias es mas que justo que sus esfuerzos por todo cuanto se refiere al mejor adelanto de las artes, no se estrellen contra la impotencia como viene ocurriendo.

Que su Museo es el 1.º tambien fuera del de la Corte, q.e contiene gran numero de obras nontables y muchas qe. se perderían sin el sacrificio costoso de la restauración. Que la Acadª debe procurar por la Escuela de Bellas Artes, hoy dia sin duda la mas importante por el número de alumnos, *interés de su profesorado* y resultado de sus alumnos, que arroja en la estadística de España el mayor número de artistas laureados en nª patria y en el extranjero (sic), exposiciones. Que la Acadª tiene la obligación de atender a la Conservación de monumentos artísticos de esta Provincia, que en su Museo tiene un principio de museo arqueológico, por cuyo aumento debe procurar, y no dejar que se pierdan monumentos antiguos y raros (como el de la puerta del Palacio de Mosén Sorell de estilo mudejar; que es una lástima que desaparezca! (y que a gran precio lo comprarían en el extranjero... pero esto sería un pecado mortal.

Creo qe. al esponer considerandos como los dichos, se pudiera por lo menos conseguir un piquillo aun cuando no sea mas que de *ocho y diez mil reales*, y que apurando sobre lo de las necesidades de esta localidad, evitaríamos que las demás Academias pidieran otro tanto, en cuyo caso medirían a todas por el mismo rasero y sacaríamos lo del negro del sermón.

Es la Acadª de Valencia la que solicita por su importancia y su necesidad.

Otro punto y punto negro y gordo, pues a este volumen pertenece el que preside actualmente aquella Corporación. ¿No le dijo Eduardo un *algo* sobre la grandísima conveniencia de un *volteo* en favor del Sor. Soto Ameno ó cualquier otra persona de viso y de cápita como Montortal, Setier. Muy conveniente sería, mucho se le agradecería por todos, pues sin buen Director no hay buena orquesta, como dice la fábula.

En fin, mucho confío, mucho, en sus buenas gestiones, y de la batalla que libre no saldremos mal a mi juicio, pues V. es un verdadero atleta.

Mucha ropa, mucho cuidado con el soplo del Guadarrama, y que tengamos el gusto de verle bueno y sano, su affmo. amº y S.S.

Salustiano (rubricado)



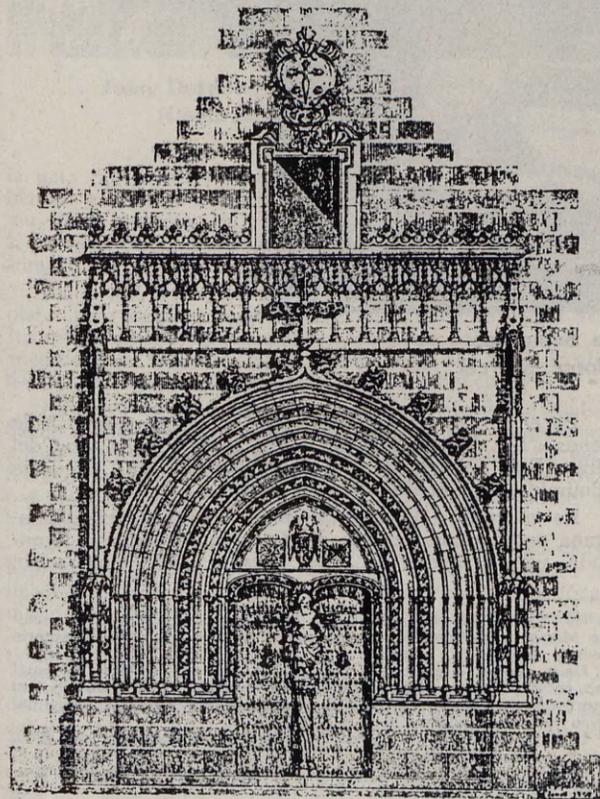
Estos dibujos ilustran una carta de Asenjo a Amorós, alusiva a la vuelta al trabajo docente en octubre, entre lluvias, frío, sueño y otras dificultades y estrecheces.

FERNANDO FENOLL GIMENEZ, PINTOR Y DIBUJANTE

El pintor y dibujante Fernando Fenoll Giménez nació en Orihuela el año 1905 y murió en 1965; su padre, Monserrate Fenoll, también pintor, autor de varios cuadros y decorados de salones de casas nobiliarias y teatros, infundió en su hijo Fernando, uno de los cinco que tuvo en su matrimonio, la afición por el dibujo y la pintura. Este, titulado en Dibujo, fue nombrado profesor de esta disciplina, en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, antes Universidad dominica; después de la Desamortización Colegio de Segunda Enseñanza de los Padres Jesuitas, y más tarde, cuando éstos trasladaron su residencia a Alicante, por creación del obispo de Orihuela-Alicante, señor Barrachina, colegio de la iglesia "Santo Domingo", siempre en el mismo edificio. En este colegio impartió sus clases, alternando éstas con dibujos a plumilla en colaboraciones muy estimadas para revistas, apuntes, orlas, pergaminos, vistas de Orihuela, etc., así como carteles para anunciar fiestas.

Después de la guerra civil pintó los quince artísticos faroles del Rosario de la Aurora para la cofradía catedralicia de este nombre, con escenas alusivas a los misterios del mismo, que el que firma vio arrumbados, ya hace años, en una dependencia de la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, hoy en ruinas, ignorando qué haya sido de ellos.

La Hermandad del Silencio, establecida en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Monumento Nacional, quiso hacer un trono para su titular el Cristo del Consuelo, obra



Fernando Fenoll Giménez: Portada de la iglesia de Santiago, de Orihuela. Dibujo a plumilla.

del escultor valenciano del siglo XVIII José Esteve Bonet, del que hay una Inmaculada grande en la misma iglesia, y para la más absoluta confianza en los artistas que habían de realizar la obra y que con su trabajo hicieran honor a la misma, pidió y recibió la Hermandad en diversas ocasiones dibujos y presupuestos de importantes casas que se dedican a esta clase de trabajos u obras, sin que llegaran a colmar las aspiraciones de la Hermandad que pidió al fin al señor Fenoll Giménez hiciera un boceto, que realizó, identificado realmente con los deseos de aquella piadosa cofradía, siendo aprobado por unanimidad, y seguidamente se le encargaron los trabajos para llevarlo a la práctica, tallando, cosa que realizó magníficamente otro artista oriolano, Juan Balaguer Alcaraz, que, en unión de su hijo José Balaguer Tortosa, dio vida y emoción en el ciprés a dieciséis escenas de la Pasión del Señor. El referido trono, con su Cristo, que se estrenó en 1955, sale todos los años en la procesión del Silencio, el Jueves Santo en la noche.



Fernando Fenoll Giménez
Santos Cosme y Damián. Oleo. Orihuela.

Entre los numerosos óleos que realizó, se encuentra el de San Cosme y San Damián, que presidía el altar dedicado a estos Santos Médicos, en la iglesia de la Patrona de Orihuela, Nuestra Señora de Monserrate.

La memoria de este insigne artista oriolano, hijo ilustre del Reino de Valencia, maestro en su arte y en su enseñanza, pervive en cuantos le trataron, entre ellos no pocos actuales académicos de San Carlos, incluido su mismo presidente.

FRANCISCO GIMENEZ MATEO (†)

(†) Como recuerdo del que fue conspicuo Académico Correspondiente en Orihuela, señor Giménez Mateo, fallecido en 28 de febrero de 1985, publicase este trabajo suyo sobre el artista y profesor oriolano fallecido años antes Fernando Fenoll, de grato recuerdo asimismo en la Academia y el Museo.

OTRAS OBRAS DEL ESCULTOR VALENCIANO JUAN DORADO BRISA



**Juan Dorado: Santo Sepulcro:
Iglesia de San Bartolomé. Murcia**

Al margen de las obras reseñadas en mi anterior artículo sobre la labor escultórica de Juan Dorado Brisa, he de anotar otras que son también muy importantes.

En el año 1896, una vez terminada la obra del Santo Sepulcro, para la iglesia de San Bartolomé, de Murcia, directamente inspirada en el monumento al tenor Gayarre, obra del escultor Mariano Benlliure, realizado a finales del siglo XIX (1), ejecuta en el mismo año y en los meses de septiembre y octubre, dos esculturas modeladas en madera y barro, la primera de ellas en madera de pino representa la figura de San José, y la segunda un busto en barro cuyo título es: "Una limosna por amor de Dios al pobre mudo", ambas obras se exponen en los escaparates de la tienda "La campana" y la "Camisa modelo".

Según el artículo de prensa, ambos modelos están perfectamente acabados, tienen un gran número de detalles, corrección extraordinaria de líneas y una gran facilidad de ejecución (2).

En el mes de noviembre expone en el escaparate de la tienda "Los Muchachos" un busto modelado en yeso del pintor Ruiz Seiquer, de gran parecido y de una ejecución admirable al decir de la prensa (3).

En marzo de 1897 muestra en su taller de la calle Zambrana una preciosa imagen del Corazón de Jesús ya terminada, para la iglesia de Santa Eulalia. Dicha obra, según

(1) La familia del gran tenor Julián Gayarre encargó al escultor Mariano Benlliure la ejecución del mausoleo, en el cementerio navarro del Roncal.

Unos ángeles o geniecillos destapan la losa del sepulcro, al igual que en la obra de Juan Dorado para la iglesia parroquial de San Bartolomé de Murcia, es obvia la inspiración de Dorado en el grupo de su paisano Benlliure.

La obra figuró en la Exposición Universal de París del año 1900. Siendo inaugurada en 1901.

QUEVEDO PESSANHA, C. DE: *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, págs. 177-182.

(2) *Las Provincias de Levante*, Murcia, 27 de octubre de 1896.

(3) *Las Provincias de Levante*, Murcia, 21 de noviembre de 1896.



**Juan Dorado: San Juan Evangelista
(Copia de Salzillo). Murcia**

la nota del periódico, descansa sobre una peana de nubes blancas y tanto la expresión como la actitud de Cristo están muy bien logradas. En el mismo taller se encuentra trabajando una serie de imágenes, tales como un San José, la Inmaculada Concepción y una Virgen de la Soledad (4).

En el año 1899, un amigo suyo le encarga para completar las procesiones que se celebran en Algezares, un San Juan Evangelista, copia del San Juan de Salzillo, que se encuentra en la iglesia de la Misericordia de dicha localidad, y que causó gran impacto entre el público (5).

En mayo de 1900, Dorado expone en la tienda de Santos Sánchez una serie de figuras escultóricas que representan a San Juan Bautista Niño, de un metro de altura, de perfecta corrección, tanto en el dibujo como en la talla. Hay que destacar las combinaciones de colores que encarnan a San Juan Bautista y el corderillo que lleva (6).

A comienzos de julio de 1900 se produce un robo sacrilego en la iglesia de Santo Domingo, cuya víctima es la imagen del Niño Jesús que tenía en los brazos a San Estanislao. En la nota de prensa se suplica que si se hallara la imagen la devuelvan al escultor Dorado, que tiene su taller en la calle del Licenciado Cascales (7).

Durante el mes de agosto de 1901, el artista se traslada de taller: de su antiguo emplazamiento de la calle de Cascales pasa a ocupar otro en los bajos Zabalburu, calle de la Reina, donde ejecuta las obras siguientes:

Un precioso alto-relieve en yeso, para Francisco Peña Baquero, representa un ángel llevando el retrato del mismo, en la parte superior lleva una figura simbólica de la Justi-

cia; a la izquierda, y en la parte inferior, se muestran los atributos de la Industria y el Comercio y varias medallas. Toda esta obra se fundirá en los talleres del señor Peña.

Una hermosa paleta, bajo-relieve del pintor escenógrafo Martínez Mollá; un Cristo para Alejandro Martínez; una imagen de San José para el Círculo Católico; un San Antonio para Almagro (Ciudad Real), y un busto en barro para el señor Peña (8).

A finales del mes de agosto acaba la restauración de una imagen de San Roque, para el pueblo de Algezares, al cual se le va a añadir un magnífico trono, obra del conocido tallista Antonio López Chacón (9).

Durante el mes de septiembre Dorado expone un Cristo en el escaparate del comercio de Tomás Palazón. En este trabajo el artista pone a prueba sus profundos conocimientos de anatomía y estética, que unidos a su prodigiosa inspiración y portentoso estudio, producen una obra perfecta.

El rostro de Cristo se nos muestra cadavérico y ensangrentado, fidedigna representación de Dios-Hombre. Sus músculos y tendones aparecen contraídos, de igual manera sus llagas aparecen abiertas a lo largo de todo su cuerpo.

Este Cristo no es de tamaño natural y fue adquirido por la señora Antonia Serón, viuda de Martínez (10).

En octubre presenta en el escaparate del comercio de los señores de Llagostera, en la calle de Platería, un busto de don Francisco Peña Baquero, modelado en barro por el artista y fundido posteriormente en bronce, en los talleres del señor Peña; esta obra es de gran parecido y muy artística (11). Dicho busto servirá de remate a su monumento sepulcral en el cementerio de Nuestro Padre Jesús. Baquero nos dice sobre él: "Verdad, vida y carácter" (12).

A finales de octubre da por finalizada la hermosa y arrogante figura de San José, con destino al Círculo Católico de Obreros (13).

En abril de 1902, la Cofradía del Resucitado le encarga un paso de la Resurrección de Cristo (14). Fue, al igual que otros muchos, totalmente destruido durante la guerra civil.

El actual es obra de Planes, salvo un ángel y un soldado, estos dos últimos realizados por el escultor contemporáneo Mengual. Planes para ejecutar este paso se inspiró mucho en el de Dorado.

Casi terminando el citado mes, expone en el Círculo de Bellas Artes un busto en barro que lleva por título: "Sin hiel" (15).

(4) *Diario de Murcia*, sábado 27 de marzo de 1897.

(5) *Diario de Murcia*, viernes 24 de marzo de 1899.

(6) FRANCO, P.: "Obra de Arte", en *Diario de Murcia*, miércoles 9 de mayo de 1900.

Las Provincias de Levante, Murcia, 9 de mayo de 1900.

(7) "Robo sacrilego", en *Heraldo de Murcia*, miércoles 4 de julio de 1900.

(8) "Obra de arte", en *Las Provincias de Levante*, jueves 22 de agosto de 1901.

(9) "Obra de arte", en *Las Provincias de Levante*, sábado 24 de agosto de 1901.

(10) *Las Provincias de Levante*, Murcia, sábado 14 de septiembre de 1901.

(11) *Las Provincias de Levante*, Murcia, jueves 24 de octubre de 1901.

"Un busto", en *Diario de Murcia*, viernes 25 de octubre de 1901.

(12) BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario de los profesores de Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Nogués, 1913, pág. 442.

(13) "El escultor Dorado", en *Las Provincias de Levante*, Murcia, miércoles 30 de octubre de 1901.

(14) "Procesión del Resucitado", en *Diario de Murcia*, 22 de abril de 1902.

(15) "Círculo de Bellas Artes", en *El Correo de Levante*, Murcia, 25 de abril de 1902.



Juan Dorado: Lápida conmemorativa del doctor J. Esteve Mora, Murcia

A comienzos de julio presenta en el escaparate de Tomás Palazón una magnífica escultura de San Francisco de Asís (16).

En los últimos días del mes de agosto el artista regresa a Valencia (17).

A finales del mes de enero del año 1903 termina una imagen de la Virgen del Carmen, para la iglesia de Santo Domingo de Murcia (18). No tenemos actualmente referencia de ella, posiblemente sería destruida en la pasada guerra.

En el año 1906 hace para la iglesia de los PP. Franciscanos un grupo de San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz, ubicado en uno de los altares del crucero; está inspirado en el cuadro de Murillo que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (19). Fue destruido en el incendio revolucionario del 12 de mayo de 1933. Hay una excelente copia de esta obra, realizada por Sánchez Lozano, en la iglesia de la Merced.

En el año 1907 termina una lápida conmemorativa en honor a la memoria del prestigioso médico murciano José Esteve Mora, en bronce, fundida en los talleres del señor Peña. La citada lápida sería colocada en la misma casa en que habitó y murió, en la calle Sagasta, número 12, y sería descubierta, según la nota del periódico, el domingo 12 de mayo (20), con la siguiente inscripción: "1823-1906, a don José Esteve y Mora, insigne y popular murciano, de ejemplares virtudes" (21).

Esta placa, ejecutada en forma de bajo-relieve, es un monumento alegórico-simbólico, de estilo modernista, en la que una figura de mujer, que representa a Murcia, quiere dar un beso en la frente al retrato de José Esteve, significando este beso la inmortalidad.

El bajo-relieve está perfectamente ejecutado, el retrato de José Esteve es excelente y de gran parecido, así como la figura que representa a Murcia.

Baquero, al hablar de esta lápida, afirma que está llena de gusto y maestría.

Otras obras suyas son un San José con el Niño, perteneciente a la colección particular de la familia Atienza, de 0'50 metros, en madera policromada, de talla entera con estofa y dorado. Esta imagen es un boceto; el original que presidía la capilla de la finca de la citada familia fue destruido durante la guerra civil. Su estilo es naturalista y está sin fechar.

Otro San José con el Niño se encuentra en la iglesia de Santa Catalina, de 0'80 metros, en madera policromada, de talla entera, estofada y dorada. No presenta ninguna restauración. Estilo naturalista; sin fechar.

Un Corazón de Jesús, propiedad de doña Luz Sandoval y Capdepon, de unos 40 centímetros de tamaño.

Finalmente, diremos que sus obras están llenas de dulzura y poesía, logra a veces conjuntos muy armónicos y bellos. Fue el último canto del cisne de nuestra escultura murciana del siglo XIX. Con él se cierra un gran capítulo que se había iniciado con el escultor italiano Santiago Baglietto.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

(16) *Diario de Murcia*, jueves 3 de julio de 1902.

(17) *Diario de Murcia*, martes 26 de agosto de 1902.

(18) "Nueva imagen de la Virgen del Carmen", en *Diario de Murcia*, miércoles, 28 de enero de 1903.

(19) *El Liberal*, jueves 4 de octubre de 1906.

BAQUERO ALMANSA, A.: *Diccionario...*, op. cit., pág. 441.

(20) "Lápida conmemorativa", en *El Diario Murciano*, domingo 12 de mayo de 1907.

(21) "Por D. José Esteve y en memoria de D. José Esteve", en *El Liberal*, lunes 13 de mayo de 1907.

* * *

Fallecimiento del escultor Juan Dorado.
(*El Liberal*, 2 noviembre 1907.)

"Desgracia en Valencia

El escultor Dorado muerto por un tren

Por cartas particulares y por la prensa valenciana, llega a nuestra noticia de haber sido muerto por un tren, uno de los días de esta semana, el joven y distinguido escultor tan conocido en Murcia, don Juan Dorado.

Al saber sus muchos amigos el trágico fin del simpático artista han de sentir seguramente muy sincero pesar, pues las excelentes cualidades del difunto le hacían merecedor de la estimación general de que aquí disfrutaba.

Juan Dorado hace unos diez años que vino de Valencia a Murcia, estableciéndose en esta capital y consiguiendo llamar la atención de las gentes y dar a conocer su nombre con el sepulcro que hizo para la procesión del Entierro de Cristo.

Después sucesivamente con otros notables trabajos, fue renovando aquellas primeras satisfacciones y entre nosotros ha vivido hasta hace pocos meses, siendo una de las últimas obras suyas de asunto religioso que, con otras muchas, quedan en Murcia para recordar su nombre, el paso del Lavatorio de la procesión del Carmen.

Como decimos, hace pocos meses Dorado se marchó de Murcia a Valencia y desde allí a desempeñar un puesto en relación con sus aptitudes artísticas en el pueblo de Manises.

Dorado se sentía feliz de su estancia en Murcia, desde el pueblo de Paterna se dirigía a Valencia, al subir en el coche, bien porque estuviera en marcha o porque intentara cambiar de departamento, cayó y las ruedas instantáneamente destrozaron su cuerpo.

Descanse en paz el escultor Dorado, que a los 36 años ha visto truncada su carrera."

EL ESCULTOR Y MEDALLISTA ENRIQUE GINER CANET

Estas líneas, brotadas de la admiración y amistad hacia el artista y el hombre, quieren ser un homenaje en vida (a que estamos desgraciadamente muy poco acostumbrados) para quien ha sabido hacer de su existencia toda, una docencia permanente (no en vano es hijo de maestro) y ha dedicado cuarenta años a enseñar profesionalmente y otros cuarenta a enseñar con su ejemplo y bien obrar.

Enrique Giner Canet (Nules, 1899) siente desde pequeño una firme vocación artística que se manifiesta en su extraordinaria aptitud para el dibujo y que le lleva a ingresar muy joven, tras los estudios previos, en la valenciana Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde cursa la carrera con excelentes notas, especialmente en dibujo y escultura.

Tras una estancia forzada en Larache (por servicio militar) y otra en Madrid, combinada de estudio, trabajo y docencia, se radica de nuevo en su tierra valenciana, y en 1926 es ya profesor de su misma Escuela de Bellas Artes, donde (pasado el paréntesis de la guerra civil) ganará Cátedra por oposición, desempeñándola con toda dedicación y entrega ilusionada hasta 1969 en que, al cumplir la edad reglamentaria, se jubila.

A lo largo de ese dilatado período de docencia, y siempre, antes y después, sigue dibujando, pintando, esculpiendo, y utiliza estos medios de expresión, de comunicación, para transmitir a su entorno el mensaje artístico y humanista de que es portador; un mensaje sedante, de paz, de belleza, de equilibrio y armonía, de estética clásica, de softosine. Toda la obra de Enrique Giner posee esas características, el "todo paz" que dice Felipe M.^a Garín. No hay en ella ninguna estridencia, ningún desgarrero ni acritud, que en otros artistas se produce simplemente por falta de imaginación, de inspiración, las más de las veces.

Tras algunos ensayos y tanteos, como incursiones, en una, para él nueva y siempre minoritaria modalidad artística, a partir de 1928 en que gana un premio en Zaragoza (Centenario de Goya), Enrique Giner acepta el reto de su futuro y logra el hallazgo que será su mejor y definitiva expresión artística, su verdadera vocación y especialidad en la que se realizará plenamente como artista: la medalla.

A lo largo de más de medio siglo, y con una rara maestría y un perfeccionismo difícilmente igua-

lado, se dedica a crear paciente, minuciosamente, estas pequeñas obras maestras, piezas de colección y museo, equilibrio de volúmenes, obra prima, relieve y escultura integradas en un disco metálico que la limita en servidumbre gloriosa.

De sus hábiles manos, año tras año, van surgiendo fascinantes páginas como miniadas (pues como miniaturas son) de la Historia de Valencia y de España que conmemoran efemérides, acontecimientos, inauguraciones, congresos, personajes..., en número superior a dos centenares que hoy forman parte de colecciones, museos y catálogos.

Por vía paradigmática, que no exhaustiva, he aquí una relación parcial que incluye solamente la más conocidas, por más divulgadas, algunas de las cuales constan ya en libros y figuran en exposiciones:

- "Pax multa", la primera pieza documentada, 1925.
- Centenario de Goya, 1928.
- Círculo de Bellas Artes de Valencia.
- Nuestra Señora de los Buenos Libros.
- Centenario de Luis Vives, 1940.
- Centenario del Poema del Cid, 1940.
- Milenario de Castilla, 1943.
- Marqués de Lozoya, 1944.
- Roque Chabás, 1945.
- Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Conmemorativa de Cervantes, 1947.
- Conmemorativa de Pérez Bayer, 1947.
- Feria Muestrario Internacional de Valencia, 1947.
- Juegos Mediterráneos, Barcelona, 1955.
- Sindicato Regulación del Río Turia, 1959.
- Institución Alfonso el Magnánimo.



Medalla conmemorativa del centenario de Luis Vives, por Enrique Giner, emitida por la Universidad de Valencia, en 1940

Tribunal de las Aguas, 1960.
 Homenaje a Pío Beltrán.
 Diputación de Sevilla.
 Episcopal de Ciudad Rodrigo.
 Episcopal de Vitoria.
 Feria del Mueble de Valencia.
 Coral Polifónica Valentina.
 Centenario del Rey Jaime I, 1976.
 Museo Nacional de Cerámica "González Martí".
 Centenario de Nicolau Primitu, 1977.
 Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación Provincial de Valencia, 1977.
 Caja de Ahorros de Valencia, 1977.
 Congreso de Ingenieros, 1977.
 Congreso Internacional de Odontólogos, 1981.
 Diputación de Valencia, 1981.
 Joan de Joanes, 1979.
 Beato Nicolás Factor, 1983.

Y tantas otras cuya serie completa formaría una espléndida colección digna de una sala monográfica en un Museo, a la que podría agregarse su bellísimo conjunto de dieciocho plaquetas de temas y lemas moralizantes con el título genérico de "Ara y siembra".



Medalla del centenario de Joan de Joanes, emitida por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Por estar escritas estas líneas en Gandía, forzoso será hacer una referencia especial a las varias medallas conmemorativas creadas por Enrique Giner para la ciudad ducal; son éstas: la Medalla de Gandía, "Ciudad con pasado, presente y futuro" que integra doce temas de simbolismo local; la medalla de Ausias March, la figura máxima de las letras valencianas; la conmemorativa del IV Centenario de San Francisco de Borja; las del Centenario de la Hermandad de la Santa Cruz; Monasterio de la Orden de Malta; Bicentenario del Palacio Municipal; Instituto Duque Real Alonso el Viejo, y Colegio San Francisco de Borja, a las cuales hay que añadir la producción escultórica de un busto del Cardenal Sanz y Forés, y un medallón del Rey

Jaime I (en bronce, ambos) en sendas plazas públicas, y una Inmaculada, también de bronce, en el panteón Perles del cementerio gandiense. Y como perdida, destruida en 1936, una imagen yacente de San Francisco de Borja, con relicario.

La producción medallística de Enrique Giner, tan varia, copiosa y selecta, no logra, sin embargo, ensombrecer al Enrique Giner escultor, del que sólo tres obras, en Gandía, han sido referenciadas.

Su lenguaje plástico escultórico es notabilísimo, y de él ha dicho Felipe M.^a Garín que goza de plenitud de forma y euritmia clásica. De sus obras, quizá las más conocidas (no necesariamente las mejores) son la Virgen de la Sapiencia, en la Facultad de Ciencias valenciana; el busto de Ramón y Cajal y el retablo de la capilla en la Facultad de Medicina, diversas imágenes religiosas (en madera policromada) en parroquias de Alicante, Jerez de la Frontera, Carlet, Enguera y su Nules natal, destacando aquí, en la Arciprestal de San Bartolomé,



«Ofrenda», relieve de E. Giner

NUEVO NUCLEO IBERICO EN "EL CASTELLAR", DE SIETE AGUAS (VALENCIA)

INTRODUCCION

La loma de "El Castellar", perteneciente al término municipal de Siete Aguas (Valencia), se alza junto al camino que desde el núcleo de la población conduce al caserío de La Vallesa, distante unos cinco kilómetros de la misma, en dirección NE. Corresponde a la hoja 694 (Chulilla) del mapa del Instituto Geográfico y Catastral, escala 1/50.000, de su primera edición de 1951, siendo sus coordenadas 2° 46' 40" de longitud y 39° 30' 10" de latitud.

Ocupa una posición privilegiada, en el punto exacto de la divisoria de aguas de las ramblas de La Vallesa y La Coneja, esta última a la izquierda de la primera. La loma de "El Castellar" domina una considerable cantidad de territorio, quedando el Collado de la Calda a su derecha y en la margen opuesta de la citada rambla de La Vallesa el propio caserío de La Vallesa al Norte y el gran macizo montañoso de Peña Rubia al Sur-Suroeste.

CARACTERISTICAS DEL YACIMIENTO

Se trata de una loma o pequeño cerro, aislado junto al camino, con una elevación de unos 50 metros por encima de los 800 metros de la zona. La subida es bastante abrupta, pudiéndose apreciar en algunos sectores varios tramos de muros de contención, con aparejo irregular, a base de piedras de pequeño tamaño. En la cima nos encontramos prácticamente con una meseta, de forma rectangular, con el Norte hacia uno de sus lados largos, y una superficie de 40 por 15 metros, aproximadamente.

La característica más destacada de la loma de "El Castellar" es su situación estratégica, lo que le confiere un carácter defensivo, al dominar los terrenos circundantes.

Constituye un pequeño emplazamiento, que estaría formado por un reducido número de viviendas sencillas, pudiendo ser quizá únicamente un puesto de vigilancia de la zona. En este sentido, parece claro que la loma estuvo habitada de antiguo —lo que se deduce de su actual topónimo, "El Castellar", nombre que siempre indica la presencia de restos humanos ya desde la antigüedad—, pues hemos hallado también en superficie una cierta cantidad de cerámica a mano, bastante tosca, del Bronce Final, que más adelante volveremos a mencionar.

No obstante, la mayoría de la cerámica que nos aparece es ibérica, hallándose dispersa por casi toda la superficie del cerro y junto a un par de muros que afloran sobre el terreno. En cuanto a estos posibles restos de viviendas, creemos que sus sillares han sido en parte reutilizados, por cuanto hasta principios de este siglo se alzaba allí un corral de ganado, del tipo habitual en la zona.

La parte visible de los muros deja ver una planta de tipo rectangular, con una longitud de unos 4 metros por su lado más largo y de 1'10 metros por el más corto. Naturalmente también pudo ser un recinto cuadrado, dado que no se ha llevado aún allí excavación sistemática alguna, y por tanto desconocemos la existencia de otros posibles muros medianeros o incluso de nuevas viviendas. La anchura del lienzo de muro aparecido es de 25 centímetros, aproximadamente, aflorando unos 20 centímetros de altura.

ra. Una serie de losas, creemos que modernas, pueden verse hacia el Norte de este recinto, cuya orientación general es Nordeste-Suroeste.

DESCRIPCION DE LOS MATERIALES

Como hemos expuesto anteriormente, nos aparecen dos grandes grupos de cerámica: a mano, de tradición del Bronce Final, y a torno, ibérica, con o sin decoración pintada. Hay que recalcar de nuevo que se trata únicamente de una reducida muestra de materiales de superficie, que nos inducen a creer en la existencia de un posible poblado o enclave defensivo de época ibérica.

La cerámica a mano es de arcilla bastante grosera, con desgrasante grueso y pasta grisáceo-negruzca, de espesor variable. Nos aparecen bordes de labio grueso, pertenecientes probablemente a ollitas o pequeños cuencos, así como alguno más exvasado, procedente de un plato u otra forma abierta. Numerosos fragmentos de paredes, de diferentes grosores y el mismo tipo de textura, vienen a completar la muestra de material a mano recogido.

En cuanto a la cerámica a torno ibérica, hemos de destacar en primer lugar que, al parecer, es la más numerosa, lo que se deduce de la cantidad visible en superficie. Una buena parte de ella conserva restos de decoración pintada en rojo, de no muy buena calidad, pues se diluye fácilmente al intentar limpiar los fragmentos.

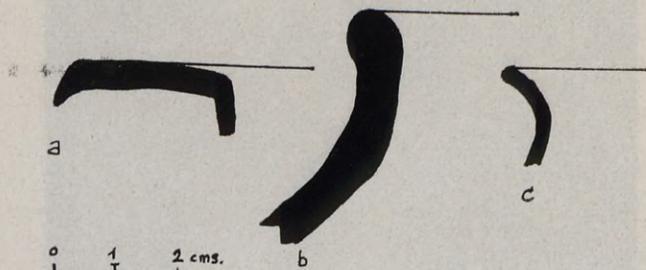


Figura 1.—Diversos perfiles de platos y cuencos ibéricos. «El Castellar» (Siete Aguas)

Entre estas piezas destacamos el borde de un plato de ala ancha, con el labio ligeramente pendiente (fig. 1), en cuyo lado exterior conserva una banda estrecha de decoración pintada en rojo oscuro. La arcilla es de color rosado, bien depurada, y el desgrasante resulta apenas apreciable. Otro tipo de borde corresponde a un recipiente de mayor envergadura, más profundo y de paredes casi verticales, tipo cuenco; el grosor de las paredes resulta ser de casi un centímetro y no lleva decoración pintada, al menos en el fragmento conservado; la arcilla es también rosáceo-anaranjada, aunque en conjunto la ejecución de la pieza denota una mayor tosquedad.

Otros tres bordes a destacar parecen pertenecer a pequeños platillos o cuencos, de escaso diámetro y grosor, con

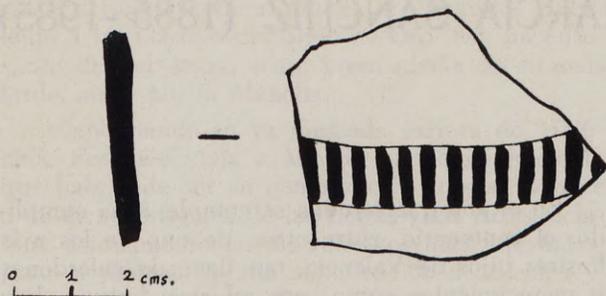


Figura 2.—Fragmento de cerámica ibérica con decoración pintada. «El Castellar» (Siete Aguas)

apenas residuos de pintura rojo-vinosa sobre la arcilla anaranjada y bien depurada que le sirve de soporte.

De los abundantes fragmentos de paredes hallados, mencionaremos varios correspondientes con toda probabilidad a un kalathos o “sombbrero de copa” (fig. 2) —del que ignoramos la forma de su cuello—, dada la ausencia de inclinación de los mismos y el sentido de las marcas del torno. La arcilla es de color ligeramente más oscuro que en los casos anteriores y sobresale la decoración pintada, a base de una ancha banda de pequeñas líneas verticales agrupadas y de círculos y semicírculos concéntricos, de color rojo oscuro; arcilla bien depurada, si bien la decoración pintada no es excesivamente consistente.

Varios fragmentos más pertenecen a otros platos o páteras, de dimensiones algo mayores, algunos de ellos con restos de decoración roja a bandas. La calidad de la arcilla es variable, aunque el color predominante parece ser el anaranjado.

Finalmente, también hemos recogido algo de material óseo, cuya mayor o menor antigüedad puede contribuir a esclarecer el modo de vida de este hábitat protohistórico.

CONCLUSIONES

La loma de “El Castellar” de Siete Aguas se configura como un pequeño enclave estratégico, ocupando una ópti-

ma posición geográfica al dominar las cuencas de los barrancos que confluyen a sus pies y una buena parte de las tierras circundantes. Parece ser un punto con una habitabilidad bastante continuada, pues el reducido asentamiento ibérico que creemos ocupó su cima, puso sus bases quizá sobre uno de tantos pobladitos o motillas de la Edad del Bronce, que dieron paso por regla general a núcleos de vivienda ibéricos en el área de esta cultura.

La cerámica que hemos recogido únicamente en superficie parece demostrarlo, así como que sería lugar en extremo interesante para ser excavado sistemáticamente y analizar la penetración del influjo ibérico en las tierras interiores de la actual provincia de Valencia.

Por el momento vemos que se trata de un pequeño poblado o meramente puesto de vigilancia de época ibérica, creemos que no muy avanzada, por cuanto se conserva aún cerámica a mano de tradición del Bronce Final de la zona. Los restos de estructuras que afloran en superficie, junto al posible amurallamiento de ciertos sectores de la loma, cuya antigüedad y relación vendría a desvelar una excavación arqueológica en regla, son otros elementos, junto al material cerámico, que deben contribuir a esclarecer las características de este poblado ibérico, por otra parte situado en un término municipal que ha dado buenas muestras de contar con vestigios arqueológicos importantes, ya desde el Eneolítico (caso de la “covacha Botía”, de reciente descubrimiento) hasta época romana (fragmentos de “terra sigillata” en el área del Collado de Raidón) (1).

Un estudio en profundidad de la loma de “El Castellar” de Siete Aguas vendría a demostrar la penetración que la cultura ibérica tuvo en comarcas interiores valencianas tan alejadas de las habituales vías de comunicación del Levante peninsular en época ibérica.

CRISTINA ALDANA NACHER

(1) MARTINEZ PERONA, J. V.: “La covacha Botía (Siete Aguas)”, Archivo de Prehistoria Levantina, XVI, Valencia, 1981, páginas 95-114.

“La tasca del Servei d'Investigació Prehistòrica i del seu Museu el passat any 1979”, Valencia, 1980, págs. 80-81.

“La labor del Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo en el pasado año 1976”, Valencia, 1977, págs. 71-72.

EN MEMORIA DE FEDERICO GARCIA SANCHIZ (1885 - 1985)

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y precisamente en las postrimerías del año 1985, está repleta de evocaciones por cuanto significa la ausencia o la conmemoración de ilustres académicos y artistas que constituyeron evidentes pilares dentro de su propia entraña.

No se pretende, al relacionar aniversarios, ni tan siquiera hacer recuento de los desaparecidos, ya que gloria constituyen todos y baste el recuerdo generalizado y abstracto para quienes, a través de su proyección y espíritu artístico, dieron al mundo constancia permanente de su valencianía y españolismo, acaso en dimensiones incontrolables.



Federico García Sanchiz con José Segrelles en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en el acto de posesión del primero como Académico de Honor.

En el año que termina se cumple, o ha cumplido, el centenario, entre otros, de uno de los más ilustres hijos de Valencia, tan lleno de galardones y merecimientos como, por adversa fortuna, hoy casi olvidado. Me refiero a Federico García Sanchiz, charlista insigne y escritor de relieve.

De su tierra natal, García Sanchiz heredó la estela que dejaron en su universalismo indiscutible como artífices de la plástica, Alonso Sánchez Coello y "Juan de Juanes", Juan José Ribera "El Españoleto", Vicente López, Ignacio Pinazo Camarlench, José y Mariano Benlliure Gil, Joaquín Sorolla Bastida y tantos otros artistas de la pintura y escultura. Tuvo sucesión en su alma de melómano, acaso por impulsos de su vital querencia mediterránea, la sugestiva musicalidad de Salvador Giner, Ruperto Chapí y José Serrano. Pero, vertido en letras, al margen del cromatismo de su singular oratoria, también Federico heredó la mística y la belleza de expresión de aquellos otros ilustres paisanos que, para mayor gloria de España, dejaron grabados en letras inmortales sus sublimes pensamientos: Ausias March, Guillem de Castro, Teodoro Llorente, Vicente Wenceslao Querol, Vicente Blasco Ibáñez, Carlos Arniches, "Azorín", Maximiliano Thous Orts, Gabriel Miró Ferrer y Francisco Almela y Vives. Veníale también un sentimiento filosófico y religioso como legado espiritual de San Vicente Ferrer, San Francisco de Borja, San Luis Bertrán y Juan Luis Vives.

Hijo de artista, observador nato, inquieto de espíritu, ya de niño se inició Federico en el arte pictórico, sin compartir con ello la determinación paterna que, modestamente acomodado, quiso su progenitor darle otro tipo de estudios.

Ya bachiller, encontróse Federico a los diecisiete años (siempre por imposición paterna) en la obligación de iniciarse en Medicina. Fue entonces su época de mayor angustia, una lucha enconada contra un pretendido destino que él no apetecía.

En sus manos se deshojaban en aquellos tiempos las publicaciones más dispares, acaso buscando la lírica de sus propios ensueños. Y así comenzó, a espaldas de su familia, sus primeros artículos en la prensa valenciana.

Pero Federico tenía otras ambiciones. Amaba a Pío Baroja, a Ramón del Valle Inclán, a Benito Pérez Galdós, a Emilia Pardo Bazán, al padre Ma-

riana, a Juan Valera, a Miguel de Unamuno. Había leído a los clásicos del Siglo de Oro. Era un entusiasta de Cervantes, acaso premonición de su, más tarde, amor por la Mancha.

Abandonando su ya mediada carrera de Medicina, Federico viaja a Madrid en donde inicia lo que habría de ser su consagración futura. Conoce a destacadas figuras de las Letras y las Artes, colabora asiduamente en los rotativos más relevantes, junto a plumas de alta significación académica y, tras su madurez periodística, emprende su ascensión literaria en amplios periplos, que ya no abandonarían hasta su muerte. En Madrid, y a propósito de un ciclo cultural que se dedica a varias regiones españolas, Federico se introduce en el Ateneo como orador, representando a su Valencia natal.

García Sanchiz se doctoró como excepcional conferenciante en el teatro Odeón, de Buenos Aires, allá por el año mil novecientos veintiséis. Surgió entonces ese genial apelativo con que definió el sentido de su oratoria: "charla", palabra sublime por cuanto en él significaba y para la que la Real Academia de la Lengua Española abrió una nueva acepción. Y vínole también lo de "españollear", que fue una respuesta hidalga al desgarrón que le produjo su primera experiencia americana cuando, a influjos de naciones preeminentes, observó en nuestros legados ultramarinos un apático sentimiento por la madre patria.

Federico unía a la palabra un matiz artesano, que inundaba toda su oratoria de policroma belleza, porque cuando Federico hablaba "cesaba hasta el rumor del viento". Era embaucante, barroco y lírico. Llenábanse los teatros del mundo hasta rebosar del aforo. Lo verdaderamente admirable es que no se trataba de intervenciones gratuitas y, quizás, la temática no era un reclamo sugerente. García Sanchiz lo mismo hablaba de arte o de historia que de las cosas en apariencia más triviales. Sin embargo, no era el guión lo que motivaba a sus enfervorecidos admiradores; era él o su singular dialéctica; es decir, aquellas inflexiones, aquellos matices, aquellos recortes con que magnificaba el párrafo al compás de una mímica hipnótica.

Aunque el recuerdo de Federico angosta, en parte, su estela y aún se le tilda de improfundo en su arte oral, cabría preguntarse: ¿Qué se entiende por superficial? No creo que fuera el caso de García Sanchiz, que cautivó y sedujo a los públicos más dispares. De esta pluralidad habló en Madrid, en la sesión solemne de su investidura como académico de San Fernando, en mil novecientos cuarenta y uno: "Me he dirigido —dijo— a reyes y a príncipes de la milicia y de la iglesia, a héroes y a mártires, a la sociedad aristocrática y a las po-

blaciones penales, a sabios y artistas, y a las gentes rústicas; a damas y obreras, a los estudiantes, a compatriotas y extranjeros, al millonario, a los enfermos de los hospitales de la caridad, a los niños, inclusive a los indios, a los negros de las factorías, sin contar con los moros del zoco de mi consagración; y en los templos, como en los salones, las anclas, la escena y el bosque, y los campamentos, cuando no junto al micrófono frente a inmensas muchedumbres, o en el seno de selectas minorías, y de los cenáculos. Recabé el auxilio del padre de la estirpe mediterránea, Ulises, el vagabundo, el ingenioso, que me enseñó, a más de escapar de las sirenas, a llevarlas a bordo, pues canto suyo era el de los sentimientos en que yo me inspiraba, puramente españoles: la verdad, la belleza y el honor".

Sobre cualesquiera otras consideraciones, García Sanchiz fue, ante todo, un enamorado de España, de la tierra mediterránea que le vio nacer y un misionero indiscutible de nuestra historia y de nuestro arte. Se le distinguió con lauros y ecos multitudinarios, pero jamás gozó de dispensas estatales. Y así, como adelantado de excepción, y con el nombre de su patria en los labios, siempre viajó a sus expensas. Cruzó el Atlántico treinta y nueve veces, rotó la tierra en cinco ocasiones y lo mismo se le descubría en las tórridas latitudes ecuatoriales que en los más desolados desiertos, en los helados glaciales que en la Argentina patagónica. No hubo punto del globo que no visitara, incluso en vuelos aerostáticos, como lo fueran las dos travesías que realizara a bordo del "Graff Zeppelin" en los años treinta.

La fama, la gloria y el esplendor de Federico tuvieron como contraposición dramática, a más de la hiriente envidia de muchos de sus congéneres, el holocausto de su único hijo, desaparecido en el hundimiento del "Balears" en el año treinta y ocho, sin otra huella que el mítico recuerdo de su adolescencia.

Han pasado los años, quizá convulsos, desde que tuve el honor de conocer a García Sanchiz. Fue en el cincuenta y seis. En realidad, por entonces el célebre charlista estaba enfermo. Había sufrido tiempo atrás una gravísima dolencia cardíaca de la que logró sobreponerse (¿prodigio de la voluntad?) sin hacer renuncia de sus dedicaciones.

Me fue muy grato conversar con el académico, pues, pese a su inmenso caudal lírico y experiencia indiscutibles, no le advertí como erudito, ni tan siquiera paternalista. Era un hombre de extrema sencillez y entrañablemente humano.

Más tarde, en el año mil novecientos cincuenta y nueve, y a propósito de hacer confesión lírica de

su testamento en El Toboso (lugar donde reposan sus restos), me encontré de nuevo con el anciano académico (rebelde y cana la cabellera, rugosa su cara de hombre bravío y encorvadas sus anchas espaldas). Me saludó con sentido entrañable. Y allí, en El Toboso, recogimos para la radio acaso su voz última en destellos populosos: la más sincera, colorista y entrañable voz de un hombre que lo había sido todo en la vida, aún con sus patéticos desgarrones.

La figura, la enorme figura de Federico García Sánchez gravita ahora fantasmal y casi olvidada. Quiero por ello rendir tributo a quien, ignorado por muchos, elevó hasta más allá de su propio cénit el glorioso nombre de su Patria, que convirtió en Dulcinea para perpetuarse en un eterno abrazo con la dama de sus sueños.

UBALDO G. VISIER



Retrato de Federico García Sánchez, por Manuel Benedito.

MI ULTIMA CONVERSACION CON EUSEBIO SEMPERE

Subí a Onil el pasado lunes para celebrar el primer día de Pascua de Resurrección con Eusebio Sempere; éramos como hermanos. Le encontré postrado en el lecho librando la última batalla con la muerte. Pero peleaba con serenidad; la paz espiri-



El Excmo. Sr. D. Eusebio Sempere Juan †
Académico de Honor.

tual era su arma de combate. La distensión ambientaba la aurora del adiós. Nervios de acero abortaban cualquier asomo de alteración. Eusebio, si fue un gigante en el arte, se superó a sí mismo al instalarse en el mundo de lo sobrenatural. Algún día desvelaré la vivencia religiosa de Eusebio, expresión de fe de un creyente.

¿De qué conversamos en la que ha sido nuestra postrera charla? De temas que ya venían siendo fijos en nuestros coloquios. De la sublimación del dolor por la fe cristiana; de la teología del arte; de cómo se ha llegado a un punto irreversible, al no retorno, en planificar con otro talante el estudio de la historia del arte; del proyecto largamente acariciado de embarcarnos, cuando recuperase las fuerzas, en una Biblia que él ilustraría, nuestro común amigo Abel Martín la multiplicaría con sus xerigrafías maestras y quien estas líneas escribe documentaría con estudios exegéticos. Es la gran obra que Sempere añoraba y que permanecerá en las esferas de los sueños. También discurrió el hablar sobre las amplias posibilidades, cara al futuro, que puede tener Alicante si los artistas con una reconversión "tecnológica y cultural" se sitúan en ese horizonte pionero donde el rayo láser desplaza el pincel; de ayudar y promocionar nuevos valores dentro de la plástica; de colaborar en la mejora de las circunstancias ambientales para que el hombre se encuentre feliz. Y soñamos juntos de obras a plasmar cuando él estuviera sano. Los temas fueron sazonados con ocurrencias y chistes que llevaban la sonrisa a unos labios ya próximos a cerrarse para siempre.

Cuando le di un beso de despedida, el postrero y definitivo, por desgracia para mí, sentí que la vida del amigo se escapaba. Al enfilar la carretera para regresar a Alicante, el sentimiento de que Eusebio ya era historia se apoderó de mí. A los dos días clausuró su ciclo terreno. Quizá en aquella entrevista me faltó una regañina para que no se marchara tan pronto.

JUAN CANTO RUBIO
*Académico Correspondiente
de San Carlos*



EUSEBIO SEMPERE

La desaparición de Eusebio Sempere supone la pérdida para la Comunidad Valenciana y para el arte español de uno de los artistas más importantes de la pintura y escultura de vanguardia de los últimos decenios.

Sempere, cuyo fallecimiento se ha producido en Onil, su localidad natal, ha sido reconocido por críticos y estudiosos como pieza clave en el arte de vanguardia español de los últimos 40 años.

Galardonado en 1983 con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, donó en 1976 su importante colección personal de arte contemporáneo a la ciudad de Alicante, donde ha quedado recogida en el Museo de Arte del Siglo XX de La Casa de la Asegurada. Dicha colección, en la que figuran obras de Julio González, Miró, Tàpies, Equipo Crónica, Alfaro, etc., junto a la de otros artistas españoles y extranjeros como Calder, refleja fielmente la sensibilidad de Sempere como amante del arte moderno, faceta que, junto a su labor creadora, fue uno de los aspectos más importantes de su personalidad, le llevó a desempeñar la presidencia del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Precisamente, a fines de abril del pasado año 1984, el gran artista recibió en Onil el título de hijo predilecto de la ciudad, en el transcurso de un caluroso homenaje que emocionó a Sempere.

Fue ese homenaje que daba la justa medida de un aprecio colectivo, tanto a la talla artística de Sempere como a su gran dimensión humana y moral.

Su importancia personal radica en haber sido un hombre con la sencillez de los auténticamente grandes, generoso con sus compañeros, ajeno a cualquier clase de rencor y fuera de todo tipo de capillas culturales. Sempere era querido por todo el mundo y ese cariño se manifestó con claridad con motivo de su muerte, cuando se comprobó la profunda identificación de Onil con su artista y cuando los centenares de testimonios de intelectuales, pintores y escultores expresaron hasta qué punto el mundo de la cultura quería y respetaba a Eusebio Sempere.

Su importancia artística radica en haber sido una de las principales figuras de la generación que, a finales de los años 40, inicia la recuperación para el arte español de la apertura a la vanguardia, interrumpida desde la guerra civil. Estimulado por su estancia en París durante los años 50, Sempere fue uno de los innovadores más radicales en el campo de las artes plásticas y el iniciador en España de la abstracción geométrica.

La Generalidad adquirió recientemente, para su destino al futuro Instituto Valenciano de Arte Moderno, una importante colección de las obras de Sempere, concretamente de sus gouaches. Esta adquisición fue una de las primeras actuaciones de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, de cara a esta futura institución valenciana, donde la obra y figura de Eusebio Sempere debe ocupar un lugar destacado.

CEBRIÀ CISCAR I CASABÁN

PALABRAS DE PRESENTACION DE LOS CONCIERTOS CONMEMORATIVOS DEL AÑO EUROPEO DE LA MUSICA ⁽¹⁾



En este Año Europeo de la Música, conmemoramos el centenario del nacimiento de tres grandes compositores, cuyas personalidades fueron tan diferentes, como lo fue su vida misma. Hablamos de Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Haendel y Doménico Scarlatti.

Federico Haendel y Doménico Scarlatti se conocen en Venecia, su amistad se consolida y a lo largo de su vida renuevan los encuentros e intercambian su música. Juan Sebastián deseó conocer a Jorge Federico sin lograrlo y admiró a Doménico. Ana Magdalena nos habla de Paolo Cavatini y nos lo presenta como un alumno de su esposo, no muy aventajado en el arte de componer, pero sí como un excelente intérprete de clave y cuya muerte le hizo pronunciar al maestro de Leipzig esta frase: "Me temo que hemos perdido a un Scarlatti".

Valabrega define a Doménico como: "Un músico que tiene siempre visión estética para proyectar, desde su picante vivero de fantasías musicales" y añade: "La sonrisa musical de Scarlatti, oxigenada y energética, hace pasar una lacónica vitalidad a través de muchos virtuosismos decadentes del siglo, muchas melodías dulzonas y muchas hipnosis arcaicas". Doménico es elegante en su obra, audaz, ágil: "Un águila a la que han crecido las alas" escribe su padre, el gran Alejandro, en una carta fechada en mayo de 1705 y dirigida al duque Fernando de Médicis. Un águila de temperamento inquieto, que caracteriza un estilo, en el que el elemento rítmico adquiere relevante importancia, es un barroco que gira hacia el rococó, que contiene el germen del clasicismo y que se halla distante de las tendencias místicas y profundas de los organistas luteranos.

J. S. Bach se nos presenta como un grandioso y magnífico árbol, cuyas raíces nos llevan al arte medieval, a los himnos latinos, a los cantos religiosos alemanes de la Edad Media, e incluso a las canciones profanas italianas, francesas, holandesas y alemanas de los siglos xv y xvi, y por cuya savia, discurre la idea y el genio de Scheidt y Frescobaldi. "El arte es una lenta asimilación" escribió Petrarca y así debió comprenderlo Juan Sebastián, a quien reconocemos como a un gran perfeccionista. Contemporáneo de Pachelbel, Böhm, Reinken y Buxtehude, de todos ellos toma ideas o incluso en algunas obras imita sus estilos. Mattheson señala que nunca se ocupaba de especulaciones matemáticas. Para Bach, su obra no es el instante de la inspiración, sino largas horas de trabajo. Trabajo a veces mecanizado por el dominio técnico, a veces consciente y reflexivo. Según Bergson, el trabajo y la inspiración se funden en un esfuerzo por convertir "un esquema mental dinámico, en una imagen organizada". Juan Sebastián es un hombre dominado y dirigido por las circunstancias, su falta de lucha le convierten en una aceptación plena de su propia

vida y su obra es un reflejo de ella. Sus partituras brotan de un trazo, y es de nuevo Ana Magdalena, quien en su "Pequeña crónica" nos recuerda: "Yo he presenciado cómo se apartaba del clavicordio en el que un alumno luchaba con ciertas dificultades, se dirigía a la mesa, cogía un papel y con mano ligera, aunque no tanto que pudiera seguir la velocidad de las ideas, escribía una pequeña invención que contenía la dificultad con que luchaba el alumno, en la forma más clara y agradable para resolverla". En el mismo instante en que comenzaba a componer, el plan de conjunto estaba concebido y los detalles se adaptaban en torno a la idea central.

En su escritura, aunque fundamentalmente polifónica, podemos encontrar acordes consonantes, acordes disonantes (como los de séptima con preparaciones y resoluciones con cambios de partes), octavas por tono ascendente en el soprano, octava directa disjunta entre bajo y contralto y entre bajo y tenor, modulaciones diatónicas, modulaciones cromáticas, acordes alterados en cadencias, tetracordio superior ascendente de la escala mayor, tetracordio superior descendente en la misma escala, acordes de los grados tercero, cuarto y séptimo de la escala menor natural, escala menor melódica descendente, corales en menor que terminan en su dominante en función de tónica y corales en modo menor que comienzan en su relativo mayor.

No vive una época en la cual el artista pueda reflejar un sentimiento, pero es indudable que un profundo conocimiento técnico va unido a una gran inspiración. "La obra de arte —dirá luego Taine— está determinada por el estado general del espíritu y las costumbres que la rodean". Marcel Proust escribió: "El arte se realiza en silencio". Honegger, cuando habla de la concepción de una obra dice: "Es una operación secreta, misteriosa e incommunicable" y volviendo a Proust: "El artista no es libre ante la obra, no la hace a su arbitrio, sino que es algo que preexiste en él y que su tarea consiste en descubrirla".

Para Bach el centro de su mundo es su familia, amparado en ese calor de hogar, realiza su yo, es decir su música y tiene una vida de trabajo que soporta por cubrir unas necesidades económicas, pero en las cuales no se integra, porque existe un condicionamiento psicológico en él, que le impiden la adaptación y repercute en su obra.

Schweitzer establece un paralelismo entre la existencia de Bach y la de Kant. Ambos llevaron una vida burguesa y muy simple, que no está señalada por acontecimientos de relieve, manteniendo el contacto vivo con el mundo, los dos tuvieron el arte de dejar madurar en sí mismos, las numerosas impresiones que recibían del mundo exterior, los dos ignoraron las grandes incertidumbres sobre el camino a seguir y las rudas luchas para conquistar la estimación de sus contemporáneos. Hubo una absoluta identidad entre el ideal que perseguían y las labores diarias que los ocupaban, Kant aspiraba a enseñar a la juventud y Bach a embellecer el culto protestante.

Su religiosidad es realmente misticismo, él asiste a las luchas entre los ortodoxos y los pietistas. Pertenece a los

(1) Pronunciadas en la Real Academia, antes del concierto, el día 1.º de diciembre de 1985.

ortodoxos luteranos, pero por su extrema piedad se le ha llegado incluso a creer pietista. Está obsesionado por el pesimismo religioso y tiene nostalgia de la muerte. La muerte es la liberadora suprema, a través de la cual se puede hallar la felicidad y el júbilo sobrenatural. No es un filósofo, ni se mueve en círculos en los que los temas culturales o metafísicos puedan influirle, sin embargo sus obras son un reflejo inconsciente de la teoría leibniziana.

Según Leibniz, el universo es bello y la belleza está en el orden. Una disciplina sin rigor admite la libertad. Esta libertad acepta la belleza y la belleza, que es orden, despierta amor. Para Leibniz, la belleza, el orden y el amor se hallan estrechamente unidos, el universo está compuesto por fuerzas armónicas que se desenvuelven armoniosamente sin conocerse. En las Mónadas, la representación pasa del conocimiento vago al conocimiento distinto. La representación estética es la representación confusa de la percepción. La percepción estética se distingue de la pura sensación por ser clara y se diferencia del conocimiento racional, que siempre es distinto, por ser confusa. Por ello, tal como lo escribió Croce, el conocimiento estético para Leibniz era sólo un grado inferior respecto al conocimiento racional.

Si estudiamos esto con detenimiento, veremos que Bach crea belleza, el orden se asocia a la idea forma, que no es hermética, puesto que sus obras están sujetas a esa disciplina que admite la libertad. El ama lo que crea, no escribe una pequeña obra con ánimo de lucro o de relevancia, él ama a ese pequeño trozo de papel que minutos después será una obra de arte. Personalmente me gusta recordarle en esos momentos íntimos, cuando la casa había quedado sumergida en el silencio de la noche y él escribía música a la luz de una vela, su esposa a su lado copiaba incansable las partituras de otros compositores famosos, único medio entonces existente para la conservación y posterior adaptación de una obra. No hablan, apenas se miran, pero movido por esa comunicación interior, el maestro deja un momento la composición emprendida y en un pequeño papel escribe una obra corta y sencilla para su compañera. De no haberlo contado ella misma hubiéramos creído que este relato era producto de la fantasía de un escritor, pero la esposa recuerda con orgullo que no le era ofrecida una frase de agradecimiento, sino una obra de arte, una música bella y amada por su autor, que no estaba destinada a un público, ni a un mundo para ser admirada.

Haendel conoce personalmente a Leibniz en Hannover y sin embargo su personalidad le hace diferir sustancialmente de él. Jorge Federico quiere triunfos y viajará, escribirá y se condicionará a un tipo de existencia en base a la aseguración de un triunfo fácil, que le proporcione una vida señorial y acomodada. Su concepción del arte está basada en un principio fundamental de su tiempo. Los racionalistas piensan que en todo ejercicio artístico hay una parte que es inconsciente. El artista no es sólo el que crea, sino aquel que tiene fuerza suficiente para imponerse al público con su obra. Entre el público y el artista existe un lenguaje común en el que hay algo de general y por consiguiente de racional. Romain Rolland, siguiendo las teorías

de Kretschmar observa que, no es por un criterio religioso por lo que Haendel escoge para sus dramas en música temas bíblicos, "sino porque las narraciones de los héroes de la Biblia habían entrado en la sangre del pueblo, al que él quería hablar".

El pensamiento filosófico del inglés Hobbes es captado por Haendel. Para él el hombre no es libre. Lleva las consecuencias de su materialismo y mecanicismo al terreno de la filosofía política y nos habla del egoísmo colectivo. Llama derecho a la libertad, al que cada uno tiene de usar sus facultades conforme a la recta razón, deduciéndose, pues, que el hombre tiene por naturaleza el derecho de hacer todo lo que le agrade.

Haendel se siente libre para escoger y marcar su propio destino (entendido como derecho de libertad). Al músico alemán le atrae el arte italiano y escribe ópera porque es la última palabra en modernidad y así lo quiere el público. Le gusta Hamburgo porque es el centro del mundo musical alemán de su época, pero centra su vida en Londres, donde le será más fácil el triunfo, desenvolviéndose en los más diversos círculos sociales. Como ciudadano inglés participa en obras patrióticas y escribe el "Canto para los Caballeros Voluntarios de la ciudad de Londres", el "Oratorio ocasional", sobre salmos y poemas de Milton y el "Himno a la victoria", cuando Carlos Eduardo Estuardo es derrotado en Culloden. Participa también en obras sociales, recauda fondos para a Foundling Hospital, fundación para la educación de niños abandonados y funda la sociedad para la ayuda a los músicos pobres.

En su obra hay un claro retroceso al pasado. Veamos. El gran Schütz creó un modelo de Pasión basado en el Jephté de Carissimi. El mejor discípulo de Schütz fue Johann Theile y discípulos de Theile fueron Buxtehude, Hasse y Zachau. Zachau fue el primer maestro de Haendel y quien le enseñó las formas científicas del canon, del contrapunto y de la fuga. Su participación en los conciertos del cardenal Otthoboni y su amistad con el obispo Steffani lo aproximaron a Palestrina, cuya influencia puede señalarse en muchos de sus coros. Su primer oratorio compuesto en 1708 estaba basado en "El triunfo del tiempo y el desengaño", y es en 1757 cuando el viejo Haendel escribe el que ha de ser su último oratorio, eligiendo el mismo tema, pero sustituyendo el término "Desengaño" por "La vida", haciéndonos pensar si realmente en algún momento, el balance final de su vida fue acogido por él como un desengaño y sintiera la confusión en su persona, de ambos términos. No sabemos tampoco si hubiera deseado borrar una época de su vida e integrarse de nuevo en aquellos comienzos suyos de los que se apartó tempranamente, pero lo que es cierto es que retornó a ellos, con una madurez y un saber que sólo otorgan la vida y el genio.

La música que estos grandes compositores escribieron para sus amigos y para su público a lo largo de los siglos, se ha convertido en música para la humanidad.

ANA GALIANO

DISCURSO LEIDO ANTE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

En el acto de la Recepción Pública, como ACADEMICO DE NUMERO, del Ilmo. Sr. D. ENRIQUE MESTRE ESTELLES, el día 23 de abril de 1985

SEÑORES ACADEMICOS:

No es frecuente en mí, inmerso como la mayoría de la gente en el stress de nuestra vida diaria y por motivos que desconozco y que en un futuro próximo tal vez debiera meditar sobre ellos, detenerme para mirar hacia atrás en el tiempo. No obstante y a raíz de mi nombramiento como Académico para ocupar la vacante de don Manuel Moreno Gimeno, mi maestro en la clase de paisaje, he sentido la necesidad imperiosa de hacerlo.

He utilizado la palabra "maestro", hoy tan en desuso en las escuelas de arte, porque encierra un significado más emotivo, más humano, mucho más directamente relacionado con la propia personalidad de don Manuel, como le llamábamos, quien jamás tenía una palabra dura o de desánimo para con nosotros, la sencillez y la bondad presidían sus acciones, y la honradez más absoluta su obra. Ningún adjetivo mejor que éste para calificar aquellos paisajes pintados con esquisitez, inundados de luz tamizada, más cerca tal vez de las escuelas impresionistas francesas que de la fuerza arrolladora del sorollismo, pintura en cierta medida intimista y poética que se correspondía perfectamente con el espíritu y el perfil humano de don Manuel Moreno Gimeno, mi maestro, y el de tantas generaciones de jóvenes pintores que pasamos por sus aulas y a quien desde aquí dedico mi más recogido recuerdo.

LA CERAMICA, EL ARTE Y EL HOMBRE

En el verano de 1974 el mundo cultural se conmovía ante uno de los descubrimientos arqueológicos más notables del presente siglo: la tumba del emperador chino Chin Shih Yang Ti. Un tesoro artístico que, según las catas realizadas, terminará de excavarse en 1986. De la importancia y magnitud del hallazgo nos hablan las 7.000 figuras de tamaño natural que se calcula pueden haber enterradas. Todo un cuerpo de ejército dispuesto para la gran batalla de la inmortalidad. Miles de hombres y caballos perfectamente alineados en disposición de combate. Cada personaje un gesto, cada cabeza un retrato individual con tocados igualmente individuales; todos ellos fueron en su día policromados en pinturas minerales. El conjunto forma la mayor galería de retratos de la historia.

Esta importante aportación a la Historia del Arte no hubiera sorprendido tanto a enterados y profanos, sino fuese porque todas las esculturas, tanto de guerreros como de caballos, han sido realizadas con el más humilde de los materiales, el barro cocido, es decir, son única y exclusivamente "cerámicas".

Gracias a su dureza y perennidad, debida al paso de la pieza por el fuego, la cerámica se convierte como hemos visto, en uno de los documentos arqueológicos más importantes para el estudio del devenir de los pueblos. Unos siete mil años de información han quedado apesados en esas frágiles piezas que traducen, en un lenguaje claro y preciso, datos significantes sobre la evolución de todos los pueblos de la tierra, pues no hay ninguna sociedad por atrasada o desarrollada que esté, que no hunda sus manos

en el barro para realizar con carácter funcional o gratificante cualquier tipo de cerámica.

Uno de los hitos de este tipo de información ha sido la escritura cuneiforme inventada por los sumerios en el 5.º milenio antes de Jesucristo, miles de plaquetas realizadas en barro y posteriormente cocidas nos han transmitido noticias sobre la vida social y familiar, las relaciones entre estados, los acontecimientos de valor histórico, los ritos religiosos, las observaciones astronómicas, etc.

De esta manera también se tuvo noticia sobre los primeros métodos de fabricación del vidrio en Asiria, conocimos el primer código civil de la humanidad, el código de Hammurabi, y se nos transmitió información sobre la vida de pueblos y estados que desaparecieron para siempre del mapa histórico. A la cerámica debemos, pues, en gran parte, el poder conocer nuestra propia historia.

Con la fabricación de recipientes de barro se inicia una etapa de progresiva y rápida transformación de las sociedades prehistóricas. El estatus doméstico aumenta en la medida en que la cerámica suministra soluciones funcionales económicas. El invento de la "rueda de alfarero" hace unos 5.500 años, puede considerarse en el sentido más estricto de la palabra, como la primera máquina creada por el hombre. Esta máquina sugerente y maravillosa, que aún hoy día tiene un gran poder de captación sobre cualquier tipo de espectador, ha sido la gran compañera de la cerámica, suministrándole delicadeza y perfección en los acabados, al mismo tiempo que capacidad de producción. Capacidad de producción que lleva a A. Dietzel a considerar a la cerámica como la industria más antigua que puede pretender haber enriquecido (en el aspecto más noble de la palabra) a la humanidad.

Nuestro hábitat actual es tan dependiente de los materiales cerámicos, que podemos afirmar vivimos rodeados de cerámica. Esta dependencia es la que podíamos llamar directa, es decir, tangible, constatable, pero de manera indirecta somos también subsidiarios de la cerámica. Las investigaciones llevadas a cabo sobre los materiales refractarios, han hecho posible la obtención de las elevadas temperaturas necesarias para la fusión, de toda una nueva gama de metales, imprescindibles para el progreso y desarrollo industrial.

Grandes campos de la investigación actual están interrelacionados con procesos cerámicos, desde la electrónica, pasando por la biocerámica, hasta el dominio de la estratosfera por poner dos ejemplos más espectaculares.

La trayectoria que va desde el hombre primitivo amasando barro con sus manos, y el paseo del hombre sobre un cuerpo del universo fuera de la Tierra, según Tcheichvili ha sido de muy corto plazo, apenas 10-15.000 años, y este logro del hombre ha sido realizable en parte gracias a la cerámica.

No está todavía claramente definido si la cerámica comienza su singladura aportando soluciones de tipo funcional como afirman algunos estudiosos del tema, o más bien surge como lenguaje simbólico expresivo, es decir, de co-

municación. Si la función de comunicación precede, como dice Mumford, a la función trabajo, sería lógico pensar que, un primer eslabón de esa interminable cadena de relaciones artístico funcionales desarrolladas a través de toda la evolución de la cerámica debía de ser de carácter simbólico-comunicativa. Los hallazgos de toscas estatuillas de barro cocido en el paleolítico superior, así lo atestiguan.

Si bien es evidente que desde los inicios la cerámica desarrolló de manera importante sus posibilidades funcionales, con las que ha creado un fabuloso y por cierto bastante desconocido lenguaje plástico, no es menos evidente que toda la producción cerámica libre de esa funcionalidad, como son las esculturas cerámicas, las pinturas cerámicas, los muros cerámicos, la arquitectura cerámica, de las que las páginas de la Historia del Arte están llenas, le han sido siempre negadas para dejarla reducida casi exclusivamente al mundo de las formas de revolución salidas del torno alfarero. El descubrimiento de las esculturas de la tumba del emperador Chin Shih Yang Ti, realizadas en barro cocido, debe hacernos reflexionar, de una vez por todas, sobre la injusta valoración y ubicación de la cerámica en el campo del arte. Hasta hace muy pocos años, en los Concursos Nacionales de Artes Plásticas se exigía presentar las obras realizadas en materiales nobles y definitivos, excluyendo ya en las bases de la convocatoria a la cerámica.

Quienes así actuaron desconocían, por supuesto, que la cerámica es uno de los materiales más nobles y más definitivos que existen.

Sería conveniente por nuestra parte, y antes de seguir con la exposición, abordar con suma sencillez y claridad, la definición de lo que entendemos por cerámica, para evitar ulteriores equívocos y usurpaciones, no obstante, la complejidad tecnológica de la cerámica en la actualidad es de tal índole, que a buen seguro quedarán insatisfechos buena parte de los implicados en su producción. Realizada esta advertencia y como nuestro planteamiento o discurso no va a discurrir por cauces tecnológicos, definiremos pues como cerámica de una manera amplia y general, "cualquier objeto artístico, funcional o industrial confeccionado con arcillas y cocido". Esta definición demuestra claramente la ambigüedad de conceptos que la palabra cerámica puede proporcionar a la inmensa mayoría de las gentes, incluso aquellas que por su cultura debieran conocer bien la amplitud del término. Esta ambigüedad ha influido negativamente en la valoración de los aspectos artísticos y creativos de la cerámica, pues al ofrecer excesivas posibilidades de interpretación, conduce de manera subconsciente a elegir la más tópica, es decir, aquella que considera a la cerámica como una artesanía más o menos creativa y funcional, o en el mejor de los casos, como un arte aplicado o decorativo. Semejante equívoco, según Gillo Dorfles, débese sobre todo al hecho de no haberse entendido que la menor eficacia de tales obras proviene, no de su esencia misma de aplicadas o decorativas (conceptos ambos que hoy deben abandonarse por completo), sino de que la inmensa mayoría de las veces se trata de malas imitaciones del pasado, más bien que de nuevas formulaciones concordes con el espíritu de la época. Hay que reconocer, no obstante, que gran parte de la producción cerámica no rebasa (ni lo pretende de hecho) los límites de la producción artesanal, que rápidamente se asocia con la producción en serie facilitada por el torno alfarero, pero aún en estos casos no es el medio de producción y la repetición el que coarta la libertad de expresión, el proceso artesanal es un proceso abierto y aún cuando está sometido a la repetición nunca alcanza la absoluta identidad de todas las copias, además, siempre es necesario el toque final del artista artesano que intervendrá para dar el acabado a la obra. Hay siempre (todavía en palabras de Dorfles) un quid diferencial y debe haberlo, que distingue cada pieza de las de-

más, y precisamente en esta diferencia, por pequeña que sea, en esa mínima imperfección formal, consiste ese no sé qué de fascinador y la esencia misma de la forma artística.

Esta capacidad de producir series específicas de algunas artesanías, se remonta prácticamente a la aparición de éstas como oficios y no hay que confundirla con algunos de los objetos seriados producidos con el advenimiento a principio del siglo pasado de la máquina, y con ella de la revolución industrial. Estas son fruto de un proceso cerrado, lo cual evidentemente las diferencia del proceso artesanal.

Teniendo en cuenta que las características fundamentales de los objetos producidos a través de lo que hoy se denomina comúnmente diseño industrial, son:

- La seriabilidad.
- La producción rigurosamente mecánica.
- La presencia de un cociente estético, debido a la inicial proyectación y no a la posterior intervención manual del artífice.

Podemos afirmar que todas estas premisas fueron rápidamente asimiladas por una parte de la producción industrial cerámica, convirtiéndola en pionera de productos funcionales con alto contenido estético. Sería erróneo por nuestra parte, y no es la intención de este escrito, entrar en las especulaciones dialécticas que llevan a considerar el diseño industrial como un arte capaz de generar obras artísticas no utilitarias, bástenos decir aquí que la obra de algunos artistas como los italianos Munari y Marí, de los alemanes Rot-Pohl y Mack y la de los franceses del grupo de Recherches Visuelles se encaminan en esta dirección.

Todavía debemos considerar otro de los factores decisivos en aumentar la ambigüedad del término cerámica y por tanto de la dificultad que entraña considerar algunas de sus producciones como obras artísticas, nos referimos a la decisiva importancia que tiene el factor técnico a lo largo de todo el proceso cerámico. Esta dependencia del complejo proceso técnico parece ser otra de las causas de rechazo o infravaloración en algunos círculos artísticos de la cerámica como elemento plástico de primera magnitud, olvidando quienes así piensan, que todas las artes sin excepción dependen en mayor o menor grado de la técnica e incluso algunas, como la arquitectura, sobrepasan a la cerámica en esta dependencia. Ya Mumford, en su clarividente estudio sobre el arte y la técnica, subraya que la tendencia a describir la creación estética como una actividad prolongada, ferviente, espontánea, sin un serio laborar y un doloroso esfuerzo, sin un constante dominio de la técnica, es uno de los indicios más seguros del aficionado y del diletante. Arte y técnica representan por igual aspectos formativos del organismo humano.

El arte representa el lado interior y subjetivo del hombre, todas sus estructuras simbólicas son otros tantos esfuerzos por inventar un vocabulario, un idioma, mediante el cual externalizar y proyectar sus estados interiores, y particularmente, dar forma concreta y pública a sus emociones, sus sentimientos, sus intuiciones de los significados y valores de la vida.

La técnica, por el contrario, se desarrolla fundamentalmente a partir de la necesidad de afrontar y dominar las condiciones externas de la vida, de controlar las fuerzas de la naturaleza y ampliar el poder y la eficiencia de los órganos naturales propios del hombre, considerados en su aspecto práctico y operativo. Cuando el equilibrio entre arte y técnica se consigue, se llega a producir una relación armoniosa entre la vida subjetiva y la objetiva, entre espontaneidad y necesidad, entre fantasía y hechos.

Es evidente, pues, que la complejidad técnica de la cerámica, que ha alejado de ella lamentablemente para el

arte a muchos creadores, que no han sido capaces de superar las dificultades lógicas planteadas desde el principio, por un medio que como todos se resiste a ser dominado con facilidad, no debe esgrimirse tampoco como elemento de rechazo en la valoración plástica de la cerámica. Cada descubrimiento técnico revolucionario influye sobre el medio y actuando de catalizador precipita y posibilita nuevas formas de expresión, la historia está llena de estos ejemplos.

Indiquemos también, que la separación del conjunto de la producción cerámica del campo de la creación artística, es a todas luces equivocada e injusta y responde sólo a la interpretación un poco grandilocuente de una determinada época de nuestra historia, en la que se intenta dividir y clasificar las artes en mayores (entiéndase pintura, escultura, arquitectura) y en menores el resto de la producción de objetos artísticos o artesanos que salen fuera de los anteriormente mencionados. Creemos no obstante que no es el medio, el tamaño, o el material los que deciden las categorías en el campo del arte, más bien son la emoción, el sentimiento, la expresión, la novedad del lenguaje, la libertad de elección e iniciativa.

Esta libertad de elección e iniciativa, decisiva para que florezca la creación, está presente durante todo el proceso del trabajo artesanal, dando opción a que el artesano, consciente de sus conocimientos y posibilidades, traspase lo puramente repetitivo y tradicional y acceda de una manera directa y natural al mundo de la creación artística.

Artista y artesano, artesano y artista, han sido hasta épocas muy recientes, en el conjunto total de la historia, la misma persona. Por eso en su manifiesto de 1919, Le Bavhavs, que aspiraba a la integración y unidad de las artes, afirmaba:

“Hay que volver al artesanado; no hay oficios de arte.

No hay diferencia esencial entre artista y artesano.

El artista es un artesano de alto rango.

Las bases del oficio son indispensables a cada artista, ellas son la fuente de la creación.

Eliminemos la frontera entre arte monumental y arte decorativo.”

La necesidad de tales planteamientos sólo podía darse en el mundo occidental, puesto que en el lejano oriente el mismo fenómeno se produjo hace ya mucho tiempo, especialmente en Japón, donde el respeto a la tradición y la sensibilidad estética de los medios cultos fue estimulada por una constante acción educadora y el magisterio de una crítica autorizada a lo largo de más de tres siglos.

Esta continuada acción educadora ha llevado a la cerámica en oriente a un alto rango de valoración artística y social, como puede comprobarse por la cantidad y calidad de los museos dedicados a la cerámica que hay esparcidos por todo el Japón, superando con creces a las demás artes; también por el hecho altamente significativo de que el gobierno otorgue el título de “tesoros vivientes” a los artífices más destacados, así como el que algunas de sus obras, diminutos boles para la ceremonia del té de no más de diez centímetros, estén considerados como monumentos nacionales.

Vemos, pues, que las pautas de valoración de la cerámica varían de manera radical, según nos situemos en oriente o en occidente. Los orientales han sido, gracias a su trayectoria histórica uniforme, los grandes avanzados de la cerámica, llevándola a las más altas cimas de expresión, tanto artística como técnica. No obstante, casi todos los pueblos de la tierra han llegado a realizar, en algún momento de su historia, grandes creaciones en cerámica. Permitámonos recordar, y sólo a título de ejemplo, la humilde

maravilla de la cerámica Sogueada y Cardial, la fuerza y la perfección de la cerámica negra etrusca, la esquisitez pictórica de la cerámica griega, la desbordante imaginación de la cerámica mochica peruana, la riqueza de la cerámica hispano-árabe de reflejo metálico, el colorido de las lozas italianas, la fastuosidad decorativa de la cerámica arquitectónica otomana, y tantas otras que demuestran, además, que la cerámica ha estado siempre en contacto íntimo con los movimientos de tipo cultural y artístico, de tal modo, que como dice Lafuente Ferrari “ante una selecta y a la vez nutrida colección de objetos cerámicos podría abordarse con sabiduría e imaginación, una explicación de la historia de la humanidad con sus implicaciones técnicas, sociológicas, económicas, culturales y especialmente estéticas”.

La trayectoria de la formidable aportación cerámica se vio de alguna manera quebrada con el desarrollo industrial, que solucionó la demanda de objetos funcionales y dejó cada vez más a la producción cerámica sin uno de valores más tradicionales: la utilidad. Poco a poco fue quedando desconectada de su realidad más inmediata y convirtiéndose en una mera imitación de estilos pretéritos sin poder de comunicación alguno. Esta situación es arrastrada todavía por una gran mayoría de la artesanía cerámica actual, dedicada a la producción de objetos que con la pretensión de seguir la tradición la han destrozado hasta extremos inimaginables.

Pero los cambios de gusto y de mentalidad acaecidos en la segunda mitad del siglo XIX, han permitido la aparición en el mundo de la cerámica de un nuevo personaje preocupado fundamentalmente por la creación personal: “el ceramista”.

Varios factores contribuyen a su nacimiento, según Sege Gauthier.

En primer lugar, la reacción contra los desastres estéticos de la industria alentados en Inglaterra por John Ruskin y William Morris y en Francia por Viollet Leduc, acompañada de un elogio del artesano y la rehabilitación de técnicas medievales.

Otro factor importante fue la revelación a Europa del resto del mundo. Después de la favorable impresión que causaron los envíos japoneses a las Exposiciones Universales de 1862 y 1867, se redescubrieron poco a poco, países con rica tradición cerámica como la China, Corea, el Medio Oriente y las culturas primitivas de África y América del Sur.

Los ceramistas se beneficiaron también de la pasión de la época por la química indispensable para el cálculo de esmaltes y paños; las fórmulas y las técnicas secretas, guardadas celosamente durante generaciones, iban a quedar al alcance de todo el mundo a través de publicaciones de artículos y obras de divulgación.

Los primeros ceramistas europeos influenciados por la cerámica japonesa sólo tomaron de ella la imagen externa, imitando fríamente los esmaltes y los temas decorativos, sin comprender que su sistema de pensamiento, su filosofía, su concepción del arte y la función del creador en la sociedad, eran totalmente diferentes de los nuestros.

Es a partir de Bernard Leach, nacido en China de padres ingleses, educado en Inglaterra y residente en Japón durante muchos años, que la nueva imagen de la cerámica comienza a tomar cuerpo. Influenciado por el budismo, preconizó la humildad, la sencillez y la dignidad y supo ver con su fina sensibilidad los auténticos valores de las cerámicas tradicionales y populares occidentales; la funcionalidad unida a un alto contenido estético era el “leiv motiv” de su trabajo, posiblemente este aferrarse a la fun-

cionalidad fue lo que le desconectó en cierto modo de los movimientos artísticos de nuestro siglo; pero su honradez y su entrega a la cerámica hicieron de él un auténtico maestro.

Sin embargo, ha sido la generación posterior a Leach la que ha liberado a la cerámica del cordón umbilical que la mantenía unida a la funcionalidad y de una manera que podríamos decir casi universal, por cuanto el movimiento es constatable prácticamente en todos los países, ha comenzado a utilizarla como medio de expresión individual conectándola con el mundo de la plástica moderna. Es, esta toma de posición, la que ha precipitado en los últimos años el interés por la cerámica a todos los niveles; prueba de ello son la atención por parte de museos y galerías especializadas, así como los concursos internacionales como el de Faenza en Italia, Siracusa en Estados Unidos y el de Vallauris en Francia, la creación en Suiza de la Academia Internacional de la Cerámica, miembro consultivo de la UNESCO, que reúne en su seno a ceramistas, conservadores, coleccionistas, instituciones y asociaciones culturales que se interesan por la cerámica; la publicación de libros y revistas especializadas, la creación de infinidad de escuelas dedicadas a la cerámica y lo que es más importante y decisivo, la inclusión de la cerámica en las Escuelas Su-

periores de Bellas Artes de todos los países, exceptuando España, esperemos que por poco tiempo.

También han contribuido a este resurgir de la cerámica la intervención esporádica en este campo de algunos de los grandes artistas de nuestra época, como Rodin, Matisse, Marquet, Duffi, Chagall, Leger, Braque, Moore, etc. o la más continuada y profunda, porque a ella dedicaron largos períodos de su vida, como Miró y Picasso, que se vieron atraídos por la magia maravillosa de las artes del fuego.

Toda esta confluencia de causas y efectos han hecho posible la gran eclosión de la cerámica de los últimos años; si como presumimos el empuje se incrementa, esta nueva y al mismo tiempo vieja forma de interpretar la cerámica está llamada a ser uno de los principales artífices de la cultura plástica de nuestra época.

Tal vez me haya excedido en la valoración que como parte interesada he hecho de la cerámica, pero quiero agradecer en su nombre el honor que sus señorías le han otorgado, al permitir su ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia, en mi modesta persona, y espero que esta consideración sirva para desarrollar más, si cabe, una de las artes más impercederas y más nobles que haya podido crear la imaginación humana.

DISCURSO DE CONTESTACION

por el Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garin Llombart

Excmo. Sr. Presidente.

Excmos. e Ilmos. Sres.

Señoras y señores.

Es esta mi segunda ocasión en que por voluntad corporativa debo dar la bienvenida a un nuevo miembro de nuestra bicentenario Real Academia y la fortuna ha querido que de alguna forma los temas o motivos de aquella vez primera y de ésta tengan indudable conexión.

Primeramente por que se recordaba entonces —y se recuerda siempre, añadiría yo— a un compañero que había sabido compartir su docencia con la más arraigada tradición artesano-cerámica: Pepe Ros y su familiar aventura de “La Ceramo”. También la diosa Fortuna de nuestros clásicos me asignaba recibir a un querido compañero, Francisco Sebastián, cuyo riguroso planteamiento teórico expuesto era, nada menos —y nada más— que todo el problema existente entre artesanía y arte, artes aplicadas y artes puras, artes mayores y artes menores. Problema que en gran manera yace latente cuando se teoriza sobre el campo de la cerámica. Ya apuntábamos entonces, recuerdo literalmente: “¿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, 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. No valen otros criterios.”

Y en este momento, aparte del recuerdo cariñoso al que me sumo, del caballero pintor que fue siempre don Manuel Moreno Gimeno, con el que, si bien no llegué a coincidir por razones cronológicas inexorables en el viejo caserón del Carmen, sí que pude apreciar en todo momento

y circunstancia su hombría de bien, su buen pintar y su profundo respeto a la profesión docente, nos encontramos en la circunstancia de ajustar esta respuesta, cordial, afectiva y sobre todo coincidente, en la acogida a esta casa —siempre y hoy más que nunca en trance de reformas, ajustes y esperemos que mejoras, de continente y contenido— de un nuevo miembro que profesionalmente ha hecho de la cerámica algo más que un solo oficio, con serlo y no en pequeña medida, convirtiéndolo en un elemento creativo más, parejo en definitiva materia —que absurda es siempre esa clasificación entre provisional y definitiva— como si todo en el devenir humano no fuera a un tiempo provisional y a la vez definitivo y como si la cerámica no fuera, como bien ha puesto de manifiesto Enrique Mestre, una de las materias más definitivas, sobre todo teniendo en cuenta los históricos ejemplos que ha citado y a los que añadiría por proximidad afectiva y sin que ello suponga demérito de los mencionados, por ejemplo las piezas campaniformes de nuestro entorno, los vasos pintados de Liria, que tanta fuente documental suponen; las lozas doradas, las verdes y moradas, las azules, etc., o más recientemente, en el extremo culto del término, el rigor de las piezas alcoreñas o el populismo de las maniseras, tanto en aluzería como en piezas corpóreas.

¡Ah la cerámica!, ese género artístico en el que sin duda el proceso técnico es de los más complejos y en el que el fuego, elemento básico, elemento original y mítico juega un papel tan importante que la pieza salida es incógnita hasta ese momento y por tanto juega más que nunca el concepto de que la obra de arte, más que representar o rechazar la realidad, es realidad en sí misma.

En esa línea de rigor, de seriedad, de arte, recordemos nombres tan señeros como Lloréns Artigas, el recientemente fallecido Antoni Cumella, Arcadio Blasco, Elena Colmeiro, Manolo Safont y tantos otros.

Enrique Mestre: Nacido en Alboraya, licenciado en Bellas Artes por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, perito técnico cerámico y perito artístico por la Escuela Práctica de Cerámica de Manises, graduado en artes aplicadas por la Escuela de Artes Aplicadas de Valencia, en su especialidad cerámica, fue becado por la Universidad de Valencia en 1964 para realizar estudios sobre vidriados en Bierzon (Francia), obteniendo en 1972 el Primer Premio en el Concurso Nacional de Cerámica de Manises y el Premio Nacional Valencia en el Concurso de Diseño Industrial de la Feria de Cerámica de Valencia, así como la medalla de oro, en 1976, del Estado de Baviera, en Múnich, y más recientemente en 1982, el Primer Premio en el Concurso Nacional de Cerámica de Calviá.

Ha realizado desde 1964, hasta nuestros días, veintidós exposiciones individuales, debiendo destacarse las de la Galería Val i 30 en Valencia, la de la Feria de Coopenhague, diversas en Madrid y otras capitales españolas y precisamente en estos días se está exhibiendo una interesante exposición individual en el Museo de Cerámica de Barcelona en el Parque de Montjuich.

Ha participado en 28 exposiciones colectivas nacionales, mereciendo ser destacadas la del homenaje a Lloréns Artigas en 1976, la de "12 ceramistas españoles", organizada por el Ministerio de Cultura por rigurosa invitación, y que se inició precisamente en nuestra ciudad conmemorando los 25 años del Museo Nacional de Cerámica "González Martí", pasando después al Palacio de Cristal del Retiro madrileño y al Museo de Cerámica de Barcelona. Igualmente es invitado en la exposición "30 artistas valencianos", que organiza el Ayuntamiento de nuestra ciudad y donde participa con pintores y escultores representativos del panorama contemporáneo. También han figurado sus obras en diferentes exposiciones colectivas internacionales en Londres, Faenza, Kioto, París, Suiza o Estados Unidos.

Su trabajo profesional a través de paneles murales en cerámica de alta temperatura puede admirarse en entidades, instituciones y colecciones particulares de Valencia y de España, figurando además sus obras en museos y colecciones, como el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Cerámica de Barcelona y de Valencia, Museo de Villafamés, etc.

Quisiera igualmente, pues me parece fundamental en su proceso profesional insistir en su actividad docente en la Escuela de Artes Aplicadas de Valencia, habiéndolo sido in-

vitado en 1976 y 1980 a dirigir las experiencias de tecnología y escuela libre de Sargadelos, siendo asimismo miembro de la Academia Internacional de la Cerámica, con sede en Ginebra y que precisamente gracias a sus activas gestiones celebrará su asamblea anual de 1986 en nuestra ciudad, como se acordó en la última celebrada en Boston.

Su discurso es, sin duda, una pieza teórica importante y documentada, pero fundamentalmente —el que lo conoce da testimonio— es una confesión propia de lo que siente y de su norte profesional. En él la trama dialéctica artista-artesano se decanta claramente hacia una opción artística pura, sin concesiones, sin fáciles tentaciones sucumbidas, de las que tantos ejemplos tenemos, por desgracia en esta nuestra tierra y con una capacidad de magisterio que ya ha comenzado a dar frutos notables en el panorama artístico valenciano.

Es a causa de todo ello, por lo que yo quisiera que en ésta mi respuesta que es acogida cariñosa cordial a esta Corporación que tanto tiene y debe decir en el contexto artístico valenciano, quedase muy manifiesto mi absoluto convencimiento de la artísticidad, y pido disculpas por el término, del planteamiento y de la obra de Enrique Mestre. Ha jugado siempre a lo difícil, y ha sabido, como dice con acierto el profesor doctor don Román de la Calle en su último catálogo sobre el artista, precisamente el de la mencionada actual exposición en Barcelona, convertir las difíciles exigencias materiales del género escogido libremente, en recursos estéticos de muy alta cota. Texturas, formas y espacios acogen plásticamente toda una serie de connotaciones humanas que tienen, como el mismo Mestre reconoce, sus raíces en la propia naturaleza del paisaje y del hábitat de su tierra. Esa utilización de un género diferente a los habituales, pintura, escultura, música o arquitectura, para recoger y satisfacer así aquella creatividad a la que antes aludíamos, hace, a nuestro juicio, que debemos recibir con auténtico gozo humano y profesional, en esta nuestra Corporación, esta tarde, al artista Enrique Mestre, incluso con sus a veces acerados o puntuales criterios, que no hacen sino manifestar en el fondo su sinceridad y su rigor. A Enrique Mestre, que ha hecho de la cerámica su lenguaje artístico. Sea, pues, bienvenido y que la esperanza que la Real Academia ha depositado en su persona y que se manifiesta en su momento, a través de opiniones, informes, reuniones y toda la permanente actividad corporativa, se confirme, como estoy absolutamente seguro, para bien de la vida artística valenciana.

DISCURSO PRONUNCIADO EL DIA 14 DE MAYO DE 1985,

en el acto de la Recepción Pública, como ACADEMICO DE NUMERO,
por el Ilmo. Sr. D. JOSE GONZALVO VIVES

Señores académicos.

Señoras, señores.

Amigos.

Todo el que me conoce, sabe de mi nula retórica y escasa erudición. Estén tranquilos que no pienso defraudarlos. Quien no me conozca, tranquilo también, pues no le pienso entusiasmar ni, mucho menos, emocionar.

Si así me considero, porque así soy, he de pedir disculpas por el tema de mi charla —que no discurso como este solemne acto requiere—, en comparación con los expuestos por académicos precedentes, con sus espléndidas disertaciones sobre temas, dominados, con auténtica erudición. Hace muy pocos días, el ceramista Mestre confirmó estas palabras mías.

Y como el pueblo es mi único refugio y agarradero, en él me escudo. Les pido, con mis disculpas, un poco de indulgencia por mis escasos méritos y dotes para ocupar esta tribuna. Y más disculpas por tratar un tema tan personal.

Y para más forzarles a que me otorguen esta indulgencia, considero que tan importante es, cuando una persona entra en una Corporación de esta responsabilidad, conocer su vida, su ejecutoria, conocer cómo es, que conocer lo que sabe o lo que ha aprendido.

Al Ilmo. Sr. D. Enrique Giner: Académico de Honor.

Antes de terminar mis estudios de pintura en la entrañable Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en el viejo edificio del antes Convento del Carmen de la calle del Museo, al igual que todos mis compañeros, la palabra medalla sonaba en nuestros oídos a fantasía utópica. Es obvio que la obtención de la primera de ellas marca un momento decisivo en nuestra vida.

Por aquel entonces, ya tenía algunas de la Exposición de Arte Universitario, del antiguo S. E. U. que, aunque muy estimadas, eran conseguidas en competencia con mis compañeros de estudios, en su mayoría. Fue por entonces cuando consigo la primera en lid con profesionales de la pintura, con alguno de mis profesores entre ellos. Era la Primera Bial de Pintura del Reino de Valencia, en el año 1951. La primera medalla la conseguía nuestro Genaro Lahuerta, querido profesor, ilustrísimo Académico, gran artista recientemente llorado por Valencia y por el Arte de España.

Esta medalla colmó, entonces, mis ilusiones de neófito artista; ilusión acrecentada al observar en mis manos la pieza que se me entregaba. Era una pequeña obra de arte, superior a alguna de las obras premiadas. La medalla era obra original de mi profesor don Enrique Giner. Total garantía. Sigue siendo, en mi pequeña colección de trofeos, y muy por encima, el más hermoso de todos.

Hoy, pasados bastantes años, me cabe el honor de ocupar su sillón vacante por su paso a Académico de Honor. Procuraré ser digno de él.

Con esta dignidad que me otorga la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos que ha pensado en mi humilde persona y méritos para tan honroso relevo.

Mi gratitud para esta Real Academia y para mi querida Valencia.

No estimo preciso profundizar, ni casi exponer, la personalidad artística, ni la humana, de nuestro Académico de Honor. Es de todos conocida. Y de sobra conocida en este ámbito artístico-cultural en que nos desenvolvemos.

Escultor, maestro, profesor y catedrático, y primerísima firma nacional en el complejo, meticuloso y delicado arte de la medallística. Conciencioso trabajador, ha esparcido su prolífica obra por el mundo. Podemos decir, con certeza, que el pecho y solapas de España están condecorados con la obra de don Enrique Giner. De la misma manera que dignificó a cada artista que se hizo acreedor a sus medallas y cada efemérides conmemorada, perpetuada con sus buriles, igualmente llenó con la espiritualidad apropiada de su arte, el ámbito y atmósfera de innumerables templos y entidades docentes y culturales.

Del primer apartado citaremos, por nombrar algunas: La medalla conmemorativa del 50 aniversario de la Coronación Pontificia de la Virgen de los Desamparados.

Medalla del III Centenario de su Basílica.

Milenario de Castilla-Burgos.

Medalla de los Juegos Mediterráneos - Barcelona 1955.

Milenario del Tribunal de las Aguas.

VII Centenario de Jaime I de Aragón y Valencia.

Medalla del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.

Institución "Alfonso el Magnánimo" de Investigaciones Científicas de la Excm. Diputación de Valencia.

Medalla conmemorativa del III Congreso Internacional de Odontología.

Medalla para premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Madrid.

Hariamos una lista interminable; si acaso, una más: Como padre amantísimo, enamorado de la belleza, perpetuó la de su hija Sol con motivo de su matrimonio con Salvador en 1959.

También interminable sería el segundo apartado. Aparte del: "El escultor, su obra y el modelo", talla en madera, rica adquisición del Museo de San Pío V de Valencia, obras en el Museo del Teatro en Madrid y otras muchas...; la madera y el bronce, sometidos al arte de Enrique Giner, pueblan infinidad de iglesias de todo el Levante español y de muy numerosas por el resto de la Nación.

En cuanto a entidades docentes, culturales, administrativas y financieras, son muestras, entre muchas, por contener obras suyas:

Colegio de Escolapios.

Colegio de San José (jesuítas).

Facultad de Medicina de Valencia (casi museo Giner).

Museo González Martí.

Ayuntamiento de Valencia.

Diputación Provincial de Valencia.

Ayuntamiento de Gandía.

Banco de Bilbao.

Caja de Ahorros, y muchas más.

Quien tantas medallas hizo, muchas ha recibido como premio a su labor. Casi tantas como ellas son, pues cada una era conseguida en un concurso.

Otras son de certámenes de Escultura, como la Mellada de Oro en la I.ª Exposición de Bellas Artes en el Protectorado de Marruecos y en las Nacionales de Bellas Artes de Madrid, entre otras.

Fue don Enrique Giner, mi querido profesor en la clase de Dibujo del Antiguo y Ropajes. Clases que hacía, con su paciencia, sapiencia, concepto de las formas y trato exquisito, una de las más gratamente recordadas de mis estudios.

Gran profesor, gran artista y gran caballero.

Y en su persona, prototipo, guardo el recuerdo para todo aquel querido y buen profesorado. Acrecimiento esta gratitud y recuerdo por las máximas calificaciones que todos ellos me otorgaron.

EL PUEBLO Y EL ARTISTA

Si el artista es toda persona que practica una profesión artística liberal. Si el artista es un ser libre. Si el arte nos puede dar una autonomía laboral y por tanto se puede ejercer en los más insospechados lugares y ambientes. Si el arte es creación particularísima y personal —ya que personalmente no creo en el arte de equipo—, pueden, quienes conocen mi ejecutoria comprender mi determinación, no sé si orgullosa, valiente o temeraria, de retirarme de un ambiente que me era muy propicio, para encerrarme en un pequeño pueblo, aunque éste fuera el mío.

Por tanto, me precio y enorgullezco de haber producido mi obra escultórica, desde su principio, aislado en un ambiente, medio rural, es decir, entre gentes sencillas y claras, alejado de corrientes artísticas —léase modas— que me hubieran llevado, como a tantos otros, al picoteo estilístico o posiblemente a la abstención de la forma, tan tentadora, dadas las condiciones del hierro para toda expresión dinámica. No digo que esto hubiera sido malo o bueno, sino que hubiera sido distinto.

Pero ya había intuido la expresión ruda de los forjadores cuando, de niño y en vacaciones, veía a los herreros del pueblo calentar el hierro y sacarlo candente del fuego, golpearlo y martillar sobre el yunque. Lo dominaban.

Con mi precoz inclinación a lo manual, quedaba subyugado por ese dominio del duro metal sometido a las formas caprichosas de una sencilla creación popular.

Si en los inviernos, aquí, en Valencia, veía, también subyugado, al plácido y paciente imaginero, tras una cristalera, dar forma y aún vida a un madero; esto de la fragua tenía para mí algo de titánico. Las chispas del palastro dejaron marcas en mi incipiente espíritu. Luego, estas chispas marcaron realmente mis carnes.

Entreví a estos forjadores un poco dentro de la mitología ibérica de los montes y creí que eran hombres instrumentos para la paz, construyendo herramientas para el trabajo, o guerreros, a veces, templando espadas.

La sinfonía de los martillos me despertó muchas veces de madrugada y luego vi las obras de aquellos hombres, tiznados por el fuego, colgadas por las fachadas de las casas, guardando ventanas y balcones o guarneciendo puertas. Es importante descubrir las imágenes que uno lleva dentro en las cosas dispersas de su mundo; reconocer o reencontrar lo que uno considera auténtico en las expresiones populares, pues cuando el hombre sabe mantener el aliento vital que ha recibido, es cuando crea la historia y la salvaguarda. El artista, a mi juicio, lo es más por esta identidad que por sus obras. (Sobre todo en mi caso, que elegí el regreso a la naturaleza, a la hospitalidad del pueblo sencillo, sabio y tranquilo. ¿Qué otro refugio más adecuado para encontrarse y crear?)

Los pueblos, los pequeños pueblos, están habitados, hoy, por campesinos o gentes sencillas que nunca airean su carga metafísica, hombres transparentados por la luz y los colores. Saben mirar un árbol y sentir su intenso latido de primavera, saben interpretar el prado florido, el cariz de la mañana y de la tarde. Muchos hombres, aparentemente rudos, nos hacen ver sutilidades en la flora y en la atmósfera.

Conocen las formas de todos los volúmenes y aunque no lo dicen, piensan como Santo Tomás que "Dios se alegra de todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con su esencia". Así que mi regreso a lo rural fue la búsqueda de lo esencial o divino, de lo que tiene un valor y un sentido trascendido de la divinidad.

¿Qué podía hacer un artista (quiero aclarar por si alguna vez más, a lo largo de mis palabras sale la calificativa de "artista", además de: "la persona que ejerce un arte liberal", la usamos con más o menos énfasis todos los profesionales plásticos, así nos titula la sociedad y algunos pensamos que es piropo). Ya aclarado, yo era un artista. ¿Qué podía hacer, pues, un artista llegado de la ciudad entre sobrios campesinos que no precisan ningún ideal artístico para vivir? Ha de encontrar el fundamento de su verdad. Captar la visión individual que ellos, los campesinos, tienen de la naturaleza. Y sublimar, a ser posible, el arte popular; de modo que el mismo hierro que los forjadores doblegaron para construir rejas y arados, picaportes y veletas de gallos y gatos, el mismo hierro del arado y de la herradura sirviera para expresarse.

El hierro era mi reto, los herreros eran mis Vulcanos, modelos de torso desnudo y reluciente.

Había de mecer la nobleza del alma del hierro para interpretar la escultura como el arte clásico por excelencia. Tenía ante mí, modelos vivos, auténticos.

Eran personajes reales, rostros planos, ojos profundos, gestos austeros, tocados por la gracia de la paciencia, adscritos mayormente a la austeridad y aún a la pobreza. Tenía ante mí una vida elemental, con pocos valores estéticos, aunque puros, sin deformar por ninguna teoría ajena. Una vida casi primaria...

Subiendo del mar a la montaña. Abandonando la vida suave de la playa, al contrario de lo que hiciera Blasco Ibáñez que bajó, concebido, del alto turolense al Levante, se renuncia a los grandes símbolos establecidos, pues hay que experimentar lo individual, lo visible. La sensibilidad para lo individual es uno de los primeros síntomas de mi nueva dinámica. Como dice Henry Focillon "cada vez que un artista acentúa precisamente los rasgos individuales de las figuras, aspira a fijar en ellas lo que es único e irrepetible".

Pensaba ya en forjar las severas efigies de los reyes que ejercieron poder e influencia sobre los pueblos que he querido, Pedro IV de Aragón y de Valencia, "el Ceremonioso o el del Puñalico"; Alfonso II o Jaime I de Aragón y de Valencia, porque el conocimiento de la historia es como un ejercicio de peregrinación a través de nuestra verdadera entidad.

Lo primero que hice al aposentarme en mi rincón fue ordenar mis valores artísticos para que encajasen dentro de la verdad única de la naturaleza, del hombre que la goza.

Parecía temerario abandonar los salones de exposición, renunciar a las ventajas aparentes que proporciona la inserción en el mundillo artístico de la ciudad; dejar, porque sí, una sociedad de futuros clientes en la que tanto cuesta entrar. Acabar con una época de formación para iniciar otra de lucha íntima totalmente opuesta. Pensé que todo lo que necesitaba era tiempo para trabajar, pues el sosiego preciso para la creación lo tenía en mi entorno y volví a redescubrir mi sensibilidad para la vida común y cotidiana, el

contento de las cosas puras en estado de gracia elemental. Volví a encontrar placer en lo trivial y en lo casual; los detalles más nimios, lo que se olvida, porque es esencia primaria de la vida, me llenaban de gozo.

Sí, se trataba de constatar mis sentidos de fidelidad a la naturaleza en el arte, porque soy hombre a quien apasiona la realidad, de modo que doy primacía al sentido y valor que tienen las cosas más que a los símbolos ideales.

De la misma forma que enjuicio a todo artista en su obra, por lo que tiene de valores plásticos más que por su tema y más aún que por sus teorías expresadas en tertulias.

En esta obra que entrego a la Academia hay tanto de valores plásticos del mismo hierro, como de mi ordenación y composición para que nos recuerde los rasgos físicos de Blasco Ibáñez.

Tampoco es bueno valorar en exceso esta vivencia, a veces casual, de la materia. Hay quien se titula artista sólo por la apreciación de estas texturas y estas formas que nos puede dar el material en sí mismo.

No admito que una persona con especial sensibilidad sólo para esta percepción se considere o se le considere, artista y se dé el caso de presentar su obra de arte elegida, sin más, en un montón de chatarra, piedras o troncos de un bosque.

El artista puede y debe usar estos elementos y formas; pero, cuanto menos, debe compensarlos, ordenarlos y componerlos.

Así se evitaría gran parte de la avalancha de intrusos en el campo de las Artes Plásticas.

Mi admiración por la obra de Da Vinci, por ejemplo, no sería la misma si nos hubiese legado una Mona Lissa embalsamada (cosa que también sabría hacer), en vez de su famosa Gioconda.

Pienso que los rasgos humanos definen el carácter y éste es la suma de los genes, la educación, la sensibilidad y la cultura.

Pienso que debía crear figuras inteligibles, porque no en vano iban a ser contempladas y comentadas, en su gestación, por gentes que han identificado su devoción religiosa en efigies de santos que responden tan fielmente al modelo natural del ser humano. Precisamente llega a comprenderse la santidad, la divinidad de los santos; porque el escultor, el pintor, el imaginero los ha copiado del natural, y en todo caso se ha esforzado en transparentar su conciencia en los semblantes de los rostros representados.

En cuanto a los temas que he tratado un poco, han sido impuestos por las circunstancias geográficas, ya que he vivido estos últimos años a caballo entre Valencia y Aragón.

Si en Aragón he tenido que simbolizar el nacimiento del río Tajo, el toro embolado, o los tambores del Bajo Aragón, en el Reino de Valencia he tenido que hacerlo con las batallas entre Moros y Cristianos, con el entronque patricio de San Jorge en Alcoy o con la simple estética de la Manta de Bocairente. Tradiciones populares, devociones religiosas, juegos de vida y muerte, ilusiones al fin, de una etnia recia que he procurado sintetizar, ya que el espectador de mi obra es, por lo general, el propio protagonista de la misma. De aquí, que las figuras se concentren en una solemne seriedad, en ese equilibrio armónico, autónomo, de los personajes con esencia, muy sensibilizados por ese sentido substancial que poseen y transmiten.

EL PUEBLO Y LA ESPERANZA

Pero hay otra razón de peso que justifica mi larga permanencia en el pueblo. He ejercido, casi sin darme cuenta o casi sin querer, como notario, censor o tutor en su com-

pendio artístico, de modo que la restauración de sus edificaciones, el hallazgo del arco de piedra, la conservación o recuperación de sus estructuras, el respeto a lo historiado, ha contribuido con apasionamiento a que se haya verificado en la comunidad una rehabilitación estético-social importante. Sólo este hecho justificaría mi vida, ya que estoy convencido de que el arte no es sólo una manifestación personal de quien se halla dotado para ello, sino una capacidad de representación espiritual y comunicación que afecta a su mundo.

Así como la misión del médico en el pueblo es la de curar y prevenir a sus pacientes de su enfermedad, la de un artista en el pueblo es conseguir que ese pueblo sea lo más estético y bello posible, concienciando a sus vecinos a apreciar, respetar, conservar y aún mejorar lo que de artístico heredaran de sus mayores; ese patrimonio común que forma su ambiente autóctono, y que por ser de todos, todos tenemos obligación de cuidar y reprimar; empezando por uno mismo, ya que lo más eficaz siempre es "predicar con el ejemplo". No sólo exponiendo en el bar teorías y conceptos.

Que la piedra vuelva a ser piedra y el hierro vuelva a ser hierro. Que la cal vuelva a su parcela y esos inusitados colores verde, azul y amarillo, nos dejen ver las severas calidades de la recia forja del hierro.

Esta disposición especial de mi tiempo, la misma entaña de la soledad, la incomunicación cultural, conceptualmente hablando, me motivaron serias reflexiones y fui vinculándome cada día más con la costumbre y la tradición. Aprendí, gozando, a recorrer en soledad las calles silenciosas del pueblo cargado de historia, hermoso, sugerente. Empecé a ver claro, pues descubría la validez artística que encerraban los enseres, las curiosas puertas claveteadas, los dinteles de piedra. Me llegaba a interesar tanto la reconstrucción del pasado como la vida futura y el panorama era alentador porque los nativos estaban animados a permanecer. No en vano, la arquitectura y la escultura, dentro del concepto y sedimento clásico que tengo de ambas, han marchado unidas.

He sido fiel, pues, a este sentimiento realista que conlleva toda obra restauradora, pues se trataba de conservar el mundo auténtico, equilibrado y autónomo que crearon las generaciones que nos precedieron. Después de años de decaimiento, de abandono, desidia o desaliento, el hombre siente necesidad de renacer ennoblecido el lugar de sus mayores.

Tenemos, pues, la obligación de sensibilizar al pueblo sobre lo que tiene como ignorado patrimonio. Descubrirle el valor estético de sus cosas. Y la honrada, noble obligación de orientar sobre su valor crematístico, no ocultándolo taimadamente para llevarlas luego a nuestra casa. Es la mejor forma de evitar, aunque un poco tarde, estas estafas expoliadoras.

¡Qué función social más bella la del artista como celador del patrimonio artístico y cultural de su pueblo! Consideremos lo que esta persona con verdadera y noble entrega, puede hacer con su consejo, con su cambio de impresiones con el cura, el alcalde o el particular.

Consideremos cómo serían muchos de nuestros pueblos. ¡Qué cúmulo de riquezas y arte! Aunque los museos de las grandes ciudades fueran un poco más pequeños. Como muchos de ustedes saben de la distinta emoción al enfrentarse a una pequeña obra de arte en una humilde ermita o a una gran obra de arte en la más suntuosa sala del mejor museo. Yo, personalmente, opto por la primera emoción.

Hagamos conscientes a la gente de la belleza y sabor del viejo mueble arrumbado, de esas tinajas y pucheros que varias generaciones se transmitieron como preciado ajuar. Aunque sólo sea para perpetuar nuestras raíces o el recuer-

do de nuestra querida abuela. Y sólo usemos el plástico en un momento preciso y luego bien guardado en su armario.

No concibo al artista sensible ocupando la, cuanto menos, vulgar urbanización, mirando y aún admirando, hipócritamente, a pocos metros, esa arruinada construcción popular, que ni el mejor arquitecto —su amigo que ha hecho la urbanización— puede igualar, ni aún parodiar.

Consideremos que nuestra actual integración en esta sociedad consumista, derrumba todas las posiciones heroicas de tantos verdaderos y admirados artistas.

Aquella bohemia consustancial, aún, con el artista la dejaremos en la ridícula y conformista actitud de la zorra con las uvas.

Y como una de las grandes prerrogativas del artista es su independencia, opté por esta posición. Y empecé una caballeresca aventura, dando mi consejo estético donde no lo hubiera, y desfaciendo entuertos estéticos donde lo hubiera. Por las poblaciones más humildes y otras no tanto, he repartido mis horas y consejo gratis y con mucho amor. Muchos pueblos de Teruel, Valencia, Castellón y Alicante me lo han pedido y lo he dado.

Soy fundamentalmente un observador metódico de la racionalidad del arte y concibo lo bello desde la armonía y concordancia que debe existir entre las partes singulares de un todo, de manera que no haya contradicciones entre los volúmenes y el espacio. Una masa escultórica debe ser, a mi juicio, perspectivas que reduzcan el espacio a términos matemáticos. Pues la idea de proporcionalidad está muy arraigada en el subconsciente del pueblo. Donde hay más sensibilidad de la que parece, en unos y menos de la que presumen en otros.

Y es esta premisa de la proporcionalidad, sistematizando, las formas particulares de la representación monumental, la que intento definir toda mi obra escultórica y se manifieste igualmente en la orientación artística que he procurado comunicar en la restauración urbana del pueblo. Aquí sí que los criterios de valores conceptuales artísticos de la edificación se subordinan a motivos racionales y funcionales acoplados a la manera de vida actual, de forma que lo más eficaz y serio es mantener la pureza y el gusto de los artesanos antiguos. Por tanto, la única dependencia estética que, en este punto se debe admitir es la fidelidad o respeto al concepto que del pueblo tuvieron los albañiles, canteros, herreros o carpinteros que hicieron su obra por el mero goce del arte. Si algún éxito se ha conseguido, es el de mantener, respetando, el prestigio urbano que ellos, con el amor a su oficio, alcanzaron.

Entiendo que hay unas reglas de vida, inviolables, en el artista que cifra sus esperanzas en este sosiego y estabilidad del pueblo: al fin y al cabo, el receptor de su obra.

He procurado demostrar mediante el arte, que hay, socialmente hablando, normas válidas para todos; y si el pueblo es hoy añorado habitáculo de obligados emigrantes, es debido a que sus actuales moradores han comprendido este criterio. Y se han comportado como quien comprende que en el mundo domina un sentido acumulador de valores y vivencias, absoluto e invariable.

Ha sido cuestión de vigilar atentamente para que no sucedieran demasiados estropicios, porque la idea de la perfección es cosa de la sensibilidad y cultura de cada ciudadano y el artista sólo debe limitarse a sugerir, a orientar, nunca a imponer su criterio por muy fundado y lógico que sea. Sólo hay que vigilar y dosificar esa avalancha de imágenes con que los medios de información nos confunden y aturden. Si tenemos una tradición arquitectónica artística y artesanal, será suficiente fuente de ideas e inspiración.

Me veo obligado a citar unas palabras de Leo Battista Alberti cuando dice que "quien en su obra busca dignidad,

se circunscribirá a un reducido número de figuras; pues al igual que los príncipes ensalzan su majestad con la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de las figuras". Y las cito, porque he cuidado siempre que esta economía artística liberara mi obra de sobrecargas retóricas, ya que lo que me interesa es la expresión y el movimiento, conservando la calma y la medida, evitando toda ostentación y exageración en los personajes que conforman noblemente sus cuerpos y son retratos de tal o cual persona real, no de las poses convencionales que adoptan. Como las casas, calles, plazas y rincones que he ayudado a recuperar, concretas; como mi concepto del arte, en sus principios de sobriedad y contención. ¡Cuántos pueblos, bellos y pobres, con sólo la riqueza de su físico, podrían ser redimidos por el arte! Qué misión más redentora la de una Academia: Crear pueblos-estudio, donde el artista gozara de ciertas prerrogativas, hasta fiscales. Pueblos mercados de arte, ya que no pueden vender sus patatas, podrían vender arte. Si las patatas las podemos comprar en la tienda junto a la casa; el arte es algo más, molestémonos un poco en buscarlo. Cada provincia tiene varios pueblos dignos de esta idea.

El mío, sólo por mi estudio, es conocido y visitado por un considerable número de personas. Aunque sea una fantasía idealista, meditémola.

Todo quien conoce mi obra sabe de la aparición, constante y espontánea, del tema toro y tauromaquia. No quiero terminar estas reflexiones sobre mi actividad y vivencias, sin referirme a las fiestas de toros que suelen hacerse varias veces al año, en los pueblos y la comarca serrana que he vivido, limítrofes entre Aragón y Valencia, no sólo por mi estancia física en ambas regiones, sino por la inspiración y destino de mi obra. Es una forma más de afirmarse en la realidad y en la pasión vital del pueblo, un motivo más de comprender, plasmando el espectáculo de la bestia embistiendo al hombre, una visión personalísima del movimiento, la fuerza y la expresión, ya que la intención es convertir el juego en un arte. Los toros ensogados que se corren a media tarde, cuando la sangre de la pujanza mejor fluye por el cuerpo y el nervio; la resistencia, la listeza, la provocación y el forcejeo, que exaltan el corazón del apacible serrano que a lo mejor se distingue por su apatía ante los inventos de la modernidad. Y los toros coronados con las antorchas de fuego alumbrando el espanto de las gentes, multiplicando formas y dinamizando movimientos, simulando miedos, provocando alborotos, llena la noche del estallido de la tragedia que siempre se intuye y casi nunca se consume. Sólo por el hecho de participar en este juego, tan antiguo aquí, como original, me ha reportado conocimientos valiosos de la expresión popular y lo que anteriormente era simple afición, se renueva constantemente en formas y figuras de toros, fundamentalmente de carácter épico. Pues lo que pretendo es representar esta vivencia de un modo completo, directo, honesto y sacerle al hierro todas las posibilidades que él me ofrece, desmaterializándolo.

La acción, en asunto de toros, embolados y ensogados, determina por una parte, su origen como rito mágico y sublima, por otra, el retozo del hombre ante la bestia, determinantes, ambas, de la entraña ibérica de estas tierras; esencias que he buscado con todo rigor y autenticidad, viviéndolas.

Y termino no queriendo con mis palabras distinguirme de los colegas ciudadanos, pintores y escultores, que hacen su obra de acuerdo con sus propias métodos y ambientes. La independencia es la mejor prerrogativa del arte.

Yo elegí este camino, el de la soledad casi monástica, porque en el fondo, acaso sea un monje, con gustos claros y sencillos, que escogió su propio monasterio.

Nada más, muchas gracias.

BIBLIOGRAFIA

GURREA CRESPO, VICENTE: *Segrelles. José Gabriel Segrelles Albert. 1885-1969. Biografía*. Ediciones Marí Montañana, Valencia, 1985, 294 páginas, con 26 láminas en color y 82 ilustraciones en blanco y negro.

La conmemoración centenaria del nacimiento de Segrelles nos ha deparado la aparición de un libro, incubado desde muchos años atrás y que éste, felizmente, ha visto la luz, gracias a la labor paciente de Vicente Gurrea, expresada con gran afecto, y a la cuidada edición que no ha escatimado gastos. Por si algo faltara a tan armónico concierto, el magnífico prólogo de Felipe María Garín y Ortiz de Taranco exprime en condensado verbo el significado de un pintor, valenciano, que en su "Quijote" se hombró con Cervantes.

La obra se articula topográfica y cronológicamente con un ritmo "aritmico": Albaida I, Valencia, Albaida II, Barcelona, América y Albaida III.

"Albaida I" (1885-1893) trae ecos ya muy lejanos de su nacimiento humilde, de su familia, de sus aficiones artísticas, de sus travesuras infantiles... "Valencia" (1893-1902) lo recuerda en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, donde alcanzó a los trece años su primera medalla, y en su primera exposición de 1900. La muerte de su hermano Vicente en 1902 le lleva de nuevo a su ciudad natal. "Albaida II" (1902-1904) recoge unos años en los que su desasosiego se aliviaba con el dibujo sin descanso. Aconsejado por su tío Antonio se inicia un largo período de su vida en la ciudad condal.

"Barcelona" (1904-1929) es testigo de sus estudios en la Casa-Lonja, que albergaba la Escuela Superior de Artes, de sus exposiciones y labor como ilustrador, sobre todo en la espléndida del "Quijote", y de varias novelas de Blasco Ibáñez, así como de las famosas "Florecillas de San Francisco", que tanta fama le dieron. También consigue uno de los primeros premios en carteles, el de Aviación en 1920, y tras ello los homenajes de Valencia y Albaida con el interludio de "Las mil y una noches", una de sus más bellas colecciones.

"América" fue, de 1929 a 1932, el nuevo escenario de Segrelles, con tres viajes y una exposición en Nueva York en 1931.

Y por fin, "Albaida III" (1932-1969), que significa plenitud en "Más cuentos de la Alhambra", la Pasión de Jesús o las "Visiones sobre la Tetralogía" wagneriana. En 1934 triunfa de nuevo en Valencia. Más tarde se suceden la boda, el acceso a la cátedra número 1 de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia, el nombramiento como académico de número en la sección de Pintura de la Real Academia de San Carlos de Valencia, simultaneándolo todo con su infatigable quehacer pictórico.

Tras la prematura muerte de su esposa, Segrelles se abate..., mas el trabajo le reclama..., de sus pinceles saldrá el magnífico retablo para Santa María, de Onteniente, marcha a Weimar y a Florencia, funda en su casa de Albaida una biblioteca pública, expone en Barcelona, culmina el retablo de la iglesia de Albaida, restituye catorce cuadros del retablo de San Jaime, de Algemés y ejecuta el de la capilla de la Comunión del palacio del Santo Duque, de Gandía, así como ocho óleos del altar de la Dolorosa, en la colegiata de dicha ciudad, el tríptico de Mondoñedo,

los lunetos para la iglesia de Albaida y muchos otros que le abruman en sus últimos años por el prestigio justamente alcanzado.

De su extensa y vasta temática como acuarelista y pintor al óleo, habría que destacar con Elías Tormo, que conoció la cumbre de la pintura religiosa del arte español contemporáneo.

ASUNCION ALEJOS MORAN

Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Zaragoza, 1983, 107 páginas, con 1 ilustración en color y 120 en blanco y negro.

El doble "redescubrimiento" del dibujo y de lo académico halla adecuada expresión en este catálogo, que acompañó la muestra, primero en Zaragoza (del 17 de octubre al 10 de diciembre de 1983) y luego en Valencia (del 16 de diciembre de 1983 al 21 de enero de 1984), de dibujos académicos, propiedad de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

Se trata de un estudio de importancia capital para conocer de forma más adecuada el dibujo español de la segunda mitad del siglo XVIII y primer tercio del XIX, con dibujos inéditos, bien acreditados o atribuidos, de Francisco de Goya, Francisco Bayeu, Pompeyo Batoni, Ramón Bayeu, Ponciano Ponzano, Buenaventura Salesa y otros, con un buen nutrido número que sobrepasa el centenar.

Al catálogo propiamente dicho, en el que abundan los desnudos masculinos, preceden sendos estudios sobre la academia artística y su dibujo y la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, que se completa con una selección bibliográfica "ad hoc".

ASUNCION ALEJOS MORAN

MONTAGUD PIERA, BERNARDO: *José Segrelles Albert. Biografía pictórica (1885-1969)*. Alzira, 1985, 239 páginas, con 38 ilustraciones en blanco y negro.

La conmemoración del primer centenario del nacimiento de José Segrelles ha tenido, entre otras efemérides, la feliz aparición de esta biografía pictórica, debida al profesor, especialista en el tema, Bernardo Montagud. La publicación ha corrido a cargo de una asociación de carácter popular: la Comisión de la Falla de la Plaza Mayor, de Alzira, lo que crea un precedente digno de encomio.

Como dice el autor, su pretensión es la de "ofrecer un Segrelles visto a través de una copiosísima documentación", extraída de la correspondencia epistolar del pintor, de Libros de Actas de diversos organismos, de colecciones, diarios y revistas, así como de estudios bibliográficos generales y específicos.

Su bien lograda pretensión se enmarca en cuatro capítulos, de desigual extensión, en los que estudia el largo camino inicial de Segrelles (1885-1909), su afianzamiento artístico, con los ciclos ilustrativos y exposicionales (1910-1931), su enclaustramiento albaidense (1932-1969), con particular incidencia en lo religioso y en el mundo "sideral", y, finalmente, el significado artístico del pintor, con la datación cronológica y localización de los principales conjuntos pictóricos religiosos.

ASUNCION ALEJOS MORAN

Varia III. "La cultura ibérica". Departamento de Historia Antigua. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Valencia. Valencia, 1984, 420 páginas, con 126 figuras en blanco y negro.

El presente tomo, dedicado como homenaje a Domingo Fletcher Valls, constituye una magnífica monografía de la cultura ibérica, elaborada por varios especialistas en la materia, que en su día sirvió de base temática del II Curso de Cultura Valenciana, celebrado en Gandía en agosto de 1981.

El conjunto presenta un total de ocho artículos que recogen la historia general del fenómeno ibérico a través de los hallazgos de Ilici (R. Ramos Fernández), una síntesis histórica de la cultura ibérica (G. Morote Barberá), el más allá en el mundo ibérico, con especial referencia a las necrópolis (F. Cisneros Fraile), tres monumentos ibéricos valencianos de especial relevancia: la Bastida de les Alcuses, Meca y el Corral de Saus (J. Aparicio Pérez), las monedas ibéricas (A. Beltrán Martínez), la cerámica de importación griega en el mundo ibérico (R. Olmos Romera), la lengua ibérica (Jurgen Untermann) y el arte ibérico (E. Cuadrado Díaz).

El tomo se completa con una memoria de las actividades arqueológicas desarrolladas por el Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Valencia y con la dedicatoria que encabeza el libro, donde se recogen los cargos académicos, culturales, distinciones y extensísima bibliografía de Domingo Fletcher Valls, exponente de una vida entregada al estudio de las antiquísimas raíces de nuestro pasado histórico.

ASUNCION ALEJOS MORAN

GIRONÉS GUILLEM, GONZALO: *Los orígenes del Misterio de Elche*. Ediciones Mari Montañana. Valencia, 1983 (segunda edición), 237 páginas, con 10 ilustraciones en blanco y negro.

A los ya numerosos estudios, totales o parciales, sobre el Misterio de Elche, se suma este importante y documentado de Gonzalo Gironés, que intenta indagar sus orígenes históricos, llenando así una laguna, nunca colmada, a pesar de ciertos atisbos en obras anteriores. Esta segunda edición, corregida y aumentada respecto a la primera de 1979, se divide en quince capítulos, más dos apéndices, a los que precede una bibliografía sistemática de estudios directos sobre el Misterio y de estudios sobre las fuentes.

El hilo argumental se traza desde una descripción de todos los elementos narrativos del Misterio de Elche y su comparación con todos los posibles antecedentes, preguntándose acerca de las fuentes indirectas y directas que ha tenido; lo primero implica conocer cuál es su árbol genealógico, lo segundo de dónde ha tomado el autor, traductor o adaptador cada uno de los elementos narrativos. Gonzalo Gironés se adelanta para decirnos "que no ha habido evolución o crecimiento en la formación del cuerpo narrativo, aunque lo haya habido en la música o en el marco escénico; todos los elementos narrativos se hallan en alguno de sus precedentes". Estas palabras nos dan a entender que el texto literario *no es autóctono*; "podrá ser original su música, o incluso la versión mal llamada "lemosina" (es decir valenciana) de su letra, pero el contenido que expresa deriva de una tradición tan abundante que dudo haya un solo producto cultural en este mundo que tenga más antecedentes que el Misterio de Elche". La tesis mantenida por el autor defiende que no sólo lo dogmático sino la mayor parte de los elementos literarios y plásticos hallan su precedente en los apócrifos de la Asunción, es decir en los *Tránsitos*, en la iconografía e incluso en el teatro. Del siglo II al XV y desde Etiopía y Egipto, pasando por el Oriente Medio, Asia Menor o Grecia, hasta la España de los visi-

godos, o la Italia, Francia, Cataluña, Castilla o Irlanda medieval, pueden hallarse las huellas de los orígenes.

Lo importante es descubrir cuál es el apócrifo que llegó hasta Elche, hoy el último de los supervivientes. La respuesta a este interrogante es precisamente el objetivo del presente libro, en cuyo análisis se incluye también el testimonio iconográfico.

El cotejo de fuentes lleva a Gonzalo Gironés a la conclusión de que el Misterio de Elche ha de situarse en los comienzos del siglo XV, estando completa la sustancia narrativa a mediados del mismo. Su composición se hizo como una imitación del Misterio de Valencia; en otra etapa posterior se completó, o en parte sustituyó, dicha composición tomando como modelo el drama de Mallorca, de tradición italiana, o quizá directamente esta misma tradición, y, finalmente, se hicieron arreglos polifónicos en el siglo XVI y primer cuarto del siguiente...; como resumen se puede decir que los rasgos que aparecen en Elche coinciden fundamentalmente con Valencia en el primer acto y con Mallorca en el segundo, pero hay un rasgo que es original: la granada que encierra al ángel portador de la palma.

Concluimos afirmando que este magnífico y profundo estudio es, hoy por hoy, uno de los más serios que se han realizado en torno a esta monumental síntesis de las artes que es el Misterio de Elche.

ASUNCION ALEJOS MORAN

JOSEP BENLLIURE ORTIZ (*Roma 1884-Valencia 1916*). *Excellentísim Ajuntament de València*. Delegació de Cultura. Valencia, 1984, 20 páginas, con 8 ilustraciones en color y 4 en blanco y negro.

Breve, pero bello, catálogo que recoge una pequeña muestra pictórica de Peppino Benlliure, con ocasión de la exposición celebrada en el primer centenario de su nacimiento.

Un texto de Joaquín Sorolla, tomado de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO del año 1916, en el que se elogia al artista, tan prematuramente desaparecido, precede a la síntesis biográfica que traza con justeza Rosa Marín.

ASUNCION ALEJOS MORAN

La Ilustración valenciana. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Excmas. Diputaciones de Valencia y Alicante. Universidad de Alicante. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante, 1985, 282 páginas con 27 ilustraciones en color y 152 en blanco y negro.

De importante monografía podemos calificar este estudio que acompañó la exposición sobre la época de la Ilustración en Valencia, exhibida primeramente en Alicante (octubre 1985), con la especial y valiosísima cooperación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que prestó numerosas e importantes piezas de su patrimonio artístico, a la vez que se desarrollaba un Simposio Internacional sobre la Ilustración Española, y con posterioridad en Valencia (diciembre 1985).

A la introducción de Antonio Mestre, gran especialista en el siglo XVIII, en la que precisa los caracteres propios del concepto Ilustración en cada una de las grandes culturas europeas, y los propios de la valenciana, significados en su precocidad, en las implicaciones políticas y en su especial relación con Europa, siguen varios artículos de diversas plumas en los que se tratan aspectos como la panorámica del Reino de Valencia en la transición al siglo XVIII, la mentalidad política de la Ilustración, las instituciones valencianas en dicha centuria, la economía, la reli-

giosidad y reforma de la Iglesia, la ciencia, la crítica histórica y literaria, la literatura, la música, el arte neoclásico y, finalmente, los vehículos de la Ilustración valenciana.

La obra se completa con un cuadro sinóptico de los hombres ilustrados y con una selección bibliográfica relacionada con el tema.

ASUNCION ALEJOS MORAN

PALOMO DÍAZ, FRANCISCO J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Edita Francisco J. Palomo Díaz. Málaga, 1985, 292 páginas, con 1 ilustración en portada en color y 59 en blanco y negro.

Es este el primero de los libros que sobre la pintura realista aborda el autor, teniendo en perspectiva otros dos sobre *Teoría y técnicas e Iconografía de los pintores del siglo XIX en Málaga*. En él se parte del contexto histórico-social que propiciaría el nacimiento y posterior evolución de la pintura realista malagueña, analizando en una primera parte la Escuela y la Academia de Bellas Artes de Málaga. En esta época jugaría papel decisivo Bernardo Ferrándiz, desde cuya llegada se fragó la llamada "Escuela Malagueña de Pintura". Una segunda parte se dedica a pulsar el ambiente artístico de la ciudad andaluza, patente en la docencia artística privada, en las asociaciones de artistas, en las exposiciones y museos, haciendo asimismo sendas incursiones en el aspecto económico y comercial pictórico y en el coleccionismo.

Se completa el libro con índice de los pintores del siglo XIX en Málaga y un elenco de las fuentes manuscritas y repertorio bibliográfico.

No dudamos que la aparición de los dos restantes libros anunciados, nos deparará un profundo conocimiento de éste, hasta ahora, poco conocido capítulo de la pintura española.

ASUNCION ALEJOS MORAN

COMPANY I CLIMENT, XIMO: *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia. Imatges d'un país*. Institutió Alfons el Magnànim. Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia, 1985, 240 páginas, con 1 lámina en color en portada y 88 ilustraciones en blanco y negro.

Un capítulo importante del arte valenciano del Renacimiento en su conexión con una sociedad cambiante, es este libro de Ximo Company, que aplica una concepción socio-humanística de la Historia del Arte, sin dejar por ello de catalogar la pintura renacentista de la Safor de la que es figura señera Paolo de San Leocadio. Este criterio interdisciplinar no excluye los aspectos formales o iconográficos de la obra de arte.

El libro se compone de cinco capítulos, el primero de los cuales analiza el papel de la pintura valenciana en el siglo XVI y la particular incidencia del nuevo código visual renacentista. El segundo, que centra en la figura de Pablo de San Leocadio, es el más extenso e interesante, puesto que estudia su etapa pre-gandiense en relación con el controvertido círculo de la "Virgen del Caballero de Montesa", su obra en la Colegiata de Gandía y en el monasterio de Santa Clara de dicha ciudad y la producción dispersa del pintor en museos y colecciones particulares. Es precisamente en el análisis del retablo de la Colegiata donde aplica rigurosamente su método, haciendo una valoración formal, temática y social que permita una comprensión "total", como dice el autor, del hecho artístico.

Los restantes capítulos se ocupan de modo más sistemático de la pintura anónima conservada en Gandía, de Rodrigo de Osona, Nicolás Falcó, el Maestro de San Lázaro y el Maestro de Alcira, reservando el último al círculo joa-

nisco con Vicente Macip, Joan de Joanes y Nicolás Borrás. En total se estudian cerca de un centenar de pinturas que han llevado a Company i Climent a destacar la importancia de la Safor en el Antiguo Reino de Valencia, donde jugó el papel de vanguardia pictórica del primer Renacimiento italiano, con vitalidad más que centenaria.

A nivel de estilo habla de tres fases principalmente. La primera, que se sitúa en el último tercio del siglo XV, se centra en la Virgen del Caballero de Montesa, que atribuye a Pablo de San Leocadio; la segunda, coincidente con el primer tercio del siglo XVI, supone la consolidación, ampliación y difusión del nuevo código visual renacentista iniciado con Osona, Pagano y San Leocadio, a los que se añaden los leonardescos Fernando de Llanos y Yáñez de Almedina; la tercera fase, iniciada por Vicente Macip, consagra durante unos setenta años los arquetipos estilísticos, formales e iconográficos de Joan de Joanes, claramente recogidos en Gandía por su discípulo Nicolás Borrás.

Por lo que respecta a nivel social afirma que la pintura gandiense está al servicio exclusivo de las clases acomodadas, siendo panegírica y manteniendo una función ideológica y subsidiaria de numerosos componentes extraartísticos que chocan, por otro lado, con los importantes avances del arte renacentista (óleo, perspectiva..., anatomía, perfectas proporciones..., realismo...). Esto le lleva a concluir —cosa que habría que contrastar desde otras instancias— que al mantenimiento del *statu quo* de la segunda feudalización del mundo occidental, coadyuvaron, en última instancia, las imágenes de Pablo de San Leocadio o las de Vicente Macip o Joan de Joanes...

ASUNCION ALEJOS MORAN

ROBRES LLUCH, RAMÓN: *Al filo del Cuarto Centenario Teresiano. Expresión teológica y oratoria sagrada en el Siglo de Oro de la lengua de Castilla: San Juan de Ribera (1532-1611)*. Instituto Español de Historia Eclesiástica. Roma, 1983-1984 (separata de los números 30-31 (1983-1984) de *Anthologica Annu*, páginas 45-208).

Ante la carencia de estudios sobre la oratoria sacra hispano-americana, Ramón Robres, correspondiente de la Real Academia de la Historia y Archivero de la Catedral de Valencia, acomete la ardua, pero gratificante tarea, de estudiar los sermones de San Juan de Ribera, Arzobispo y Virrey de Valencia, y eximio fundador de una apreciada joya artística de nuestra ciudad: el Colegio de Corpus Christi.

El autor trata de ofrecer una aproximación a la doctrina y al valor literario de los sermones del Patriarca, partiendo de los textos originales autógrafos, teniendo presente el testimonio del Padre Granada que lo consideró como el más acabado discípulo del maestro Juan de Avila. Como dice el propio Robres Lluch "los sermones del Patriarca son, ante todo, exhortaciones convincentes para la reforma de costumbres. Mas no se limitan a un moralismo. En ellas nos es dado subrayar doctrina y caminos de alta perfección. Sutilizando, creemos descubrir irisaciones de la vida del propio santo en la escala mística. Su acción pastoral es asombrosa. Se extiende a todos, habla a todos, al pueblo, a los sacerdotes, a los religiosos. De ahí tanta variedad y riqueza teológica". Hay en sus textos expresiones que recuerdan las Moradas de Santa Teresa, "sin que en ningún caso exista dependencia, de la Mística Doctora".

El sumario de este estudio, que se centra en el capítulo titulado "Dos santos y un castillo", por el cotejo entre Santa Teresa y San Juan de Ribera, al que hemos aludido, dedica un muy interesante apartado a la oratoria del Patriarca, añadiendo, tras el capítulo de Conclusiones, un "Escrutinio en la biblioteca del Santo", ordenando en seccio-

nes las obras impresas que pueden estimarse exponente de la teología de San Juan de Ribera, tal como puede deducirse de sus propios sermones.

Se distinguen en este "Escrutinio" varios apéndices: A) Sagrada Escritura: textos y comentarios; B) Historia de la Teología; C) Patrología; D) La oratoria sagrada antes y en torno a la restauración católica; E) Obras en lengua castellana, abarcando prácticamente todas las ciencias: Filosofía, Teología-Religión, Ciencias Sociales, Filología, Idiomas, Ciencias puras, Ciencias aplicadas, Geografía, Biografías e Historia.

Concluyen estas primicias de la edición crítica de los sermones del Patriarca, que según el autor saldrá en breve, con un apéndice de fuentes y bibliografía; no resta sino esperar su pronta aparición, ya que los prolegómenos auguran un exquisito manjar para el espíritu.

ASUNCION ALEJOS MORAN

Imatge i paraula als segles XIV-XV. Llotja de València. Diputació Provincial de València. Noviembre-diciembre, 1985, 158 páginas, con 71 ilustraciones en color y 55 en blanco y negro.

La exposición patrocinada por la Diputación Provincial de Valencia pretende contribuir a la divulgación de la actividad literaria y artística de nuestros antepasados de los siglos XIV y XV, en particular de este último, que constituye el auténtico Siglo de Oro de la historia valenciana.

El catálogo confeccionado a este fin, en el cual no se ha regateado esfuerzo tipográfico ni de las pertinentes reproducciones artísticas, contiene inicialmente varios artículos escritos por Joan Fuster, Antoni José i Pitarch y Paulino Iradiel. El primero pretende hacer una síntesis histórica de la época, en tanto que José i Pitarch muestra la interrelación de la literatura y el arte, bastante constante hasta la aparición y la expansión de la imprenta y el grabado. Por su parte Paulino Iradiel estudia la preocupación femenina por la belleza, basándose en la literatura moral de Sant Vicent Ferrer, Eiximenis y el *Espill* de Jaume Roig.

Siguen una serie de apartados dedicados a la cultura caballeresca, al amor, a la muerte, al espíritu religioso, a la aventura y a los mitos, simultaneando en todos ellos textos de autores contemporáneos, como Georges Duby, Huizinga, Claude Gaignebet y J. Dominique Lajoux, con otros de escritores valencianos del fin de la Edad Media e inicios del Renacimiento, cual Joanot Martorell, Sant Vicent Ferrer, Pere Marc, Ausiàs Marc, Gilabert de Próixita, Joan Roís de Corella, Narcís Vinyoles y Arnau de Vilanova. Las reproducciones de obras pictóricas y esculturas coetáneas ilustran adecuadamente la temática respectiva de los distintos apartados, aunque los artistas plásticos no son exclusivamente valencianos.

En último término se incluye en el catálogo una breve antología de los literatos valencianos de esta época, precedida de una sintética biografía de cada uno y de párrafos extraídos de diversos estudios relacionados con ellos. La antología comprende a Arnau de Vilanova, Antoni Canals, Sant Vicent Ferrer, Gilabert de Próixita, Jordi de Sant Jordi, Jaume Marc, Pere Marc, Ausiàs Marc, Joanot Martorell, sor Isabel de Villena, Jaume Roig, Joan Roís de Corella, Bernat Fenollar, Francí de Castellví, Jaume Gassull y Narcís Vinyoles.

ASUNCION ALEJOS MORAN

BALLESTER Y RUIZ, ANTONIO: *Notas para la historia religiosa de Callosa de Segura.* Alicante, 1985, 241 páginas, con 32 ilustraciones en blanco y negro.

A pesar de que estas "Notas" rebasan los límites de lo puramente artístico, es digno de reseñar el trabajo de Anto-

nio Ballester y Ruiz por los datos que aporta, recopilados durante muchos años en bibliotecas y archivos que posteriormente fueron maltratados y algunos casi desaparecidos.

Los capítulos de particular interés son los dedicados a la iglesia de San Martín, monumento histórico artístico de carácter nacional desde 1980, a la iglesia del convento y ermitas, con mención expresa de artistas y obras de notorio valor artístico.

A la primitiva iglesia de San Martín, fundada en 1281, sucedió la actual, comenzada a edificarse en 1494, y que Elías Tormo calificó como "obra capital del Renacimiento en España". Los nombres de numerosos artífices de esta época y de las siguientes avalan la categoría de este templo que conserva a su vez joyas de inestimable valor, cual el San Martín de bronce, de 1602, la custodia de tipo sol, de 1580, y el pie de la cruz parroquial, todos ellos del maestro Miguel de Vera.

Otros capítulos se dedican a la torre, del siglo XVII, relojes y campanas, así como a las dos últimas obras de envergadura de la iglesia: la sacristía y la capilla de la Comunión, realizadas ambas en la XVIII centuria.

Sigue la relación detallada de altares y capillas de diferentes épocas, cofradías, cementerios y sepulturas, capellanías, clero y una breve noticia sobre otras iglesias y ermitas, todo lo cual constituye un material de apreciable valor para el conocimiento de la historia valenciana.

ASUNCION ALEJOS MORAN

CANTÓ RUBIO, JUAN: *Símbolos del arte cristiano.* Universidad Pontificia de Salamanca. Cátedra "El Lenguaje del Arte". Salamanca, 1985, 234 páginas.

El libro que nos ocupa constituye la apoyatura inicial de un modo nuevo de impartir la Historia del Arte en la Universidad española, por cuanto es el texto base de los cursos de "Diplomado del Arte" de la Universidad Pontificia de Salamanca. A este libro seguirá otro de más largo alcance, pero con la misma finalidad y directrices.

La obra se estructura en dos partes bien diferenciadas: la primera va dedicada al arte y su lenguaje religioso; la segunda comprende un "Diccionario de símbolos" que haga comprensible el contenido de aquél.

El primer capítulo abre novedosas perspectivas con el tema de Jesucristo y la estética, ausente en sus biógrafos; continúa un segundo de iconografía mariana, altamente prodigada por los pintores, para deslizarse luego por el lenguaje religioso pastoral del arte en el que éste aparece como lugar teológico de la fe vivida, como reflejo de las distintas mentalidades y épocas y, sobre todo, como "declaración de fe" en la arquitectura, pródiga en otros tiempos y ayuna hoy en la ciudad secular.

El hilo narrativo se articula con los cuatro modos de comunicar el mensaje cristiano: la palabra, las imágenes, los símbolos y la música. Se insertan a continuación otros dos capítulos comprensivos de la historia del arte cristiano, desde sus primeras experiencias en la clandestinidad hasta el siglo XX, terminando con una llamada a la colaboración y mutuo diálogo entre el teólogo y el artista, que tantos éxitos cosechó en otros tiempos.

El libro concluye con una seleccionada bibliografía, que sirve de complemento a las interesantes sugerencias formuladas por el autor en el sentido de abrir nuevos horizontes para el entendimiento de la Teología con el Arte, proporcionando a la vez la clave para la comprensión en profundidad del secular mensaje del arte cristiano.

ASUNCION ALEJOS MORAN

PATIÑO VALERO, FRANCISCO DE ASÍS: *Bargustra. Semblanza histórica de San Miguel de Salinas*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Alicante, 1985, 134 páginas, con 1 ilustración en portada en color y 10 ilustraciones en blanco y negro.

Estamos ante un libro que intenta reunir los datos históricos vertidos sobre este lugar alicantino, con la finalidad de suscitar ulteriores estudios que arrojen luz sobre sus orígenes, harto confusos y su posterior historia.

El hilo de la narración conduce desde los primeros tiempos, con especial referencia a las poblaciones de Thiar y Bargustra, al pueblo moderno. Se menciona a los hijos notables de San Miguel de Salinas, su parroquia, sus restos arqueológicos, tradiciones y costumbres, además de sendos poemas y un apéndice con particular referencia a la batalla de Elche, librada en la época del cartaginés Amílcar Barca, así como una breve documentación gráfica.

ASUNCION ALEJOS MORAN

Luis Benedito 1884-1955. Ediciones El Viso. Madrid, 1985, 54 páginas, con una ilustración en portada en color y 32 en blanco y negro.

Con motivo del centenario del nacimiento del escultor Luis Benedito, se ha montado una exposición conmemorativa cuyo catálogo glosamos. En él Alfonso de Urquijo traza una semblanza de la casta de artistas a la que perteneció Luis Benedito, excelente escultor animalista y un revolucionario taxidermista, cuyo buen hacer creó una verdadera escuela, convirtiéndose en el mejor de su época.

Valga este recuerdo bibliográfico como breve y merecido homenaje a este artista singular, miembro de la gloriosa estirpe valenciana de los Benedito, cuyo punto de arranque, sobre todo en la especialidad cultivada por Luis, fue la valencianísima calle de la Corregería.

ASUNCION ALEJOS MORAN

COMPANY CLIMENT, XIMO: *La Orden de Ntra. Sra. de Montesa y la pintura valenciana (siglos xv-xvi)*. *El arte y las Ordenes Militares*. Cáceres, 1985, págs. 47-55, con 5 ilustraciones en blanco y negro.

Esta comunicación se ha presentado en el reciente simposio, celebrado en Cáceres, sobre las Ordenes Militares y su relación con el arte, organizado por el C.E.H.A. En ella destaca el autor cómo la Orden de Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama actuó de agente dinamizador del arte y la cultura del antiguo Reino de Valencia. Y ello no sólo en lo constructivo o en la escultura, sino también en el terreno pictórico. En este sentido la aportación de Ximo Company se ciñe sobre todo al análisis de tres tablas en las que aparece la efígie de algunos miembros de la Orden de Montesa, al que precede una breve referencia sobre el nacimiento y evolución de dicha Orden. Las tablas estudiadas son las de "Nuestra Señora de Gracia y los grandes Maestros de Montesa" de Antoni Peris, en el Museo del Prado, "La Virgen del Caballero de Montesa", atribuida a Pablo de San Leocadio y también en el Prado y "El caballero de Montesa" de la colección Serra-De Alzaga, de Valencia.

ASUNCION ALEJOS MORAN

COMPANY, XIMO: *Vicent Macip: tres obres possibles en el Ducat de Gandia*. *D'art*, número 11, març 1985, páginas 335-343, con 4 ilustraciones en blanco y negro.

En la presente separata, Ximo Company estudia dos tablas, desaparecidas, de la Colegiata de Gandia: "San Juan Bautista" y "San Juan Evangelista" y otra conservada en la iglesia parroquial de Beniarjó: "San Juan Bautista". Su artículo pretende situar estas pinturas en el área de Vicente Macip y no de Juan de Juanes como hace Albi, aduciendo como avales motivos de diversa índole, como la técnica y la expresión más humanizada de los dos Bautistas, funda-

mentalmente. Estudia de forma pormenorizada la tabla, conservada, de Beniarjó, que atribuye bien a Vicente Macip, bien a algún colaborador suyo, admitiendo incluso una posible intervención del propio Joanes. A la descripción formal de esta pintura, se añaden otras consideraciones acerca de las derivaciones sociales de la misma.

ASUNCION ALEJOS MORAN

VISIER, UBALDO G., *El Testamento lírico de Federico García Sanchiz*.

Parece mentira, a los que le oímos, le vimos y le tratamos, que García Sanchiz, el gran charlista Federico, sea apenas un recuerdo, un lugar histórico solamente, para tantos y tantos jóvenes, cuya sensibilidad moderna tan bien se hubiese avenido con la sencillez y la llaneza de quien acercó la elocuencia al coloquio ("coloquero" se llamaba él) y, sin decorado, con un terno gris y el gesto sobrio, se bastaba para evocar lo más lejano, lo más sugeridor, a veces lo más bello.

El inquieto, y a la vez grave, bullicio cosmopolita de Hollywood; la paz, quizás armada, pero paz al fin, de los Santos Lugares, pasando una noche, cerrado, en el Santo Sepulcro; el ritmo loco del charleston, comparado con su bisabuelo el minué; su estudio —en la Lonja— a "luz de la luna" —decía— del Santo Grial; Sorolla, como gran europeo; el "borrón" del centenario de Goya, en la Academia que edita ARCHIVO; la "charla de las charlas" (en su ingreso en la Real Academia Española) fueron sus temas, entre otros, para sus palabras, como San Vicente (en la Catedral); la visión del mundo desde la cámara de fumadores del Graff Zeppelin; los recuerdos de Cuba —cuando la que él llamaba la "danza de los millones"— y la lamentable crisis del castellano en Filipinas que vio crecer y ahora culmina.

Recordándolo todo, o casi todo esto, con amor y con la devolvatura posible (la poca que Cervantes admite en tal estado afectivo), Ubaldo Visier conmemora (de alguna manera y ARCHIVO con él) el centenario de Federico "el Grande"; gran valenciano, hecho plástica de piedra por Capuz (en San Pío V), y "Nassio", y en óleo de gran estilo por Manuel Benedito, su gran amigo, que supieron sacar luz de las sombras, hacer la belleza posible y fijar el recuerdo de lo olvidado, de lo injustamente olvidado.

F. M. G.

LÓPEZ ELUM, PEDRO: *Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335)*. Valencia, 1984, 99 páginas.

López Elum, medievalista, presenta su obra precedida de un prólogo de Enrique Llobregat, y su temática resta subdividida en cinco grandes apartados:

1. Fuentes escritas, arqueológicas y bibliográficas.
2. Manises y la loza dorada. Problemática terminológica, estudio de contratos, su tradición islámica, ubicación...
3. Paterna y la pervivencia de la tradición alfarera de época islámica, que inserta el primer documento valenciano sobre alfarería conocido actualmente —año 1285—. Valora los elementos de estudios aportados por los contratos de Paterna y verifica unas observaciones acerca de la fabricación de cerámica verde morada.
4. Labor arqueológica en Manises.
5. Conclusiones.

La autoridad de López Elum en el contexto histórico que nos presenta es máxima, su trabajo constante y su minuciosidad descriptiva. Esta aportación a la arqueología medieval de los "entresiglos" XIII y XIV diluye la enconada controversia de los teóricos que sostenían a Paterna como epicentro, en cuanto a antigüedad, de la cerámica verde y manganeso frente a la cerámica decorada en reflejo dorado y azul de Manises.

L. R.

CRONICA ACADEMICA

Como en años precedentes, procedo a consignar breve y sencillamente los acontecimientos y episodios de la vida corporativa de la Real Academia en el curso 1984-1985. Para la confección de esta crónica he tenido a la vista la Memoria del secretario de la Corporación, Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues, leída en la sesión inaugural del curso académico.

De dicha Memoria resulta lo siguiente: Sesión inaugural; coincidiendo con la festividad de San Carlos Borromeo, y previa la celebración de una Misa oficiada en la Capilla de San Pío V, por el Académico M. I. señor don José Climent Barber, tuvo lugar la inauguración del curso académico el día 4 de noviembre.

Tras la lectura reglamentaria de la Memoria, intervino en la sesión el director del Museo de Bellas Artes y Bibliotecario a un tiempo de la Corporación, Académico de Número Ilmo. señor don Felipe Vicente Garín Llombart, quien hizo uso de la palabra para presentar los volúmenes recién publicados sobre los valiosísimos fondos gráficos —dibujos— pertenecientes a la Real Academia, editados con gran esmero por el Ministerio de Cultura, completando ediciones anteriores sobre la colección de grabados y de diseños arquitectónicos. A continuación, la Académica correspondiente de Madrid, Ilustrísima señora doña Adela Espinós, pronunció la lección inaugural, documentada conferencia acerca de la significación, trayectoria e importancia del dibujo en Valencia durante los tres últimos siglos, capítulo muy poco conocido de la historia del arte valenciano, en la que la doctora Espinós aportó reveladores datos, esclareciendo facetas ignoradas sobre lo personalidad de pintores como Conchillos, Evaristo Muñoz, Hipólito Rovira, Vergara, Camarón, etc.

Al término de este discurso, y para finalizar tan solemne sesión, a la que asistieron, entre otras autoridades, el Director General del Patrimonio Histórico y Artístico de la Consellería de Cultura, don Tomás Lloréns Serra y la Subdirectora General de Museos del Ministerio de Cultura, doña Paloma Acuña, se procedió a la entrega de la Medalla de Honor de las Bellas Artes, concedida por la Real Academia, en su tercera edición, al Real Colegio del Corpus Christi, representado en la ocasión por el Rector del mismo, Rvdo. Sr. D. Ignacio Valls, quien pronunció oportunas palabras de gratitud y de recuerdo del antiguo interés del Real Colegio por las Artes.

Sesiones ordinarias y extraordinarias

Nueve han sido en total las sesiones ordinarias celebradas, acerca de cuyos numerosos acuerdos y resoluciones queda constancia en el Libro de Actas. De otra parte, se han celebrado ocho sesiones extraordinarias, de ellas seis de carácter público: la sesión inaugural conmemorativa del 216.º aniversario de la fundación de la Real Academia, celebrada el 14 de febrero, con la intervención magistral del Académico correspondiente, Ilmo. señor don Adrián Espí Valdés, que disertó sobre los pintores alcoyanos Plácido Francés, Ricardo Navarrete Fos y Antonio Gisbert Pérez, en el 150.º aniversario del nacimiento de los tres, conferencia que fue ilustrada con diapositivas. La del día 29 de marzo, con la intervención del Presidente del Instituto de España, excelentísimo señor don Fernando Chueca Goitia, resaltando la importancia de las Academias en la vida cultural española y la tradición y raigambre de la de San Carlos en el ámbito de la actual Comunidad Valenciana, quien habló así:



El Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia en su intervención del día 29 de marzo al recibir las insignias de Académico de Honor.

“Para mí esta Academia tiene, entre otros títulos preclaros, el de haber sido fundada por el mejor de nuestros reyes modernos, el gran Carlos III, al que tanto debe nuestro país, y en especial las Artes y entre ellas la Arquitectura, que elevó a un grado de dignidad nunca superado.”

Tiene para mí esta Real Academia otro timbre de gloria y es el de haber sido como la madre de la Real Academia Mejicana de San Carlos, que llevó al Nuevo Continente toda la mejor tradición académica española. En Méjico la huella de la Academia de San Carlos es y será siempre perdurable y en gran parte quedará vinculada a un valenciano ilustre en la escultura y en la arquitectura, Manuel Tolsá.

Desde siempre he sentido una atracción especial por estas corporaciones, hijas del siglo XVIII, que deseamos seguir viendo a través de los años enriquecidas y fortalecidas. En la medida de mis modestas capacidades he procurado siempre servir a las Academias, a aquéllas de las que soy miembro numerario y también a todas en general a través de mi labor como Presidente del Instituto de España. Siempre he tratado de defender lo que son las Academias, como en una memorable audiencia que nos otorgó recientemente Su Majestad el Rey a todos los Directores y Presidentes de las Academias madrileñas, encabezadas por el Instituto de España.

Nos alentó Su Majestad a que persistiéramos en nuestro camino y no abdicáramos de nuestros propósitos, salvaguardando por encima de todo la independencia de estas Instituciones que fundaron los reyes, sus entecesores.



Imposición de la medalla académica de la Real de San Carlos al Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia.

Es menester en estos momentos difíciles, cuando tantos cambios y mudanzas se producen, que las Academias prosperen sin dejar de ser lo que fueron, pues son Instituciones que se rigen por estatutos propios, que gozan de autonomía e independencia y que de una manera que va más allá de lo administrativo y burocrático, velan por el desarrollo de la cultura española.



El Académico correspondiente, Ilmo. Sr. D. Bernardo Montagud, en su intervención del día 29 de marzo, conmemorativa del centenario del pintor José Segrelles.

Intervino asimismo en dicha sesión el Académico correspondiente, Ilmo. señor don Bernardo Montagud Piera, a propósito de conmemorarse por aquellos días el centenario del nacimiento del insigne pintor de Albaida José Segrelles, Académico de número que fue de esta Corporación. Los días 23 de abril, 14 y 21 de mayo se celebraron solemnes sesiones públicas, en las que tomaron posesión, respectivamente, los nuevos Académicos de Número, Ilmos. señores don Antonio Mestre Estellés, don José Gonzalvo Vives y don Luis Bertrán Lluch Garín, de las que se tratará más adelante. La sección de Música y la de Arquitectura celebraron sendas sesiones extraordinarias los días 15 de enero y 5 de febrero, para deliberar sobre propuestas de nombramiento de nuevos Académicos en las vacantes existentes en dichas secciones. La Junta de Gobierno, por su parte, se reunió en varias ocasiones con carácter extraordinario y urgente para deliberar asuntos de su competencia.

Nombramiento de nuevos Académicos

En la vacante causada por el fallecimiento del Ilmo. señor don Manuel Moreno Gimeno, fue pro-

puesto en su día el Ilmo. señor don Enrique Mestre Sanchis, ceramista de gran creatividad y prestigio que tomó posesión como ya se ha indicado, el pasado día 23 de abril, versando su discurso de ingreso sobre el tema "La cerámica, el arte y el hombre", contestándole en nombre de la Corporación el Ilmo. señor don Felipe Vicente Garín Llombart. El día 14 de mayo tuvo lugar el ingreso del Ilmo. señor don José Gonzalvo Vives, el renombrado escultor de Rubielos, que sucedía al excelentísimo señor don Enrique Giner Canet, promocionado al rango de Académico de Honor, versando el discurso de recepción sobre el tema "El artista y su pueblo", o sea el contexto anímico y vital en el que el artista desarrolla su fructífera obra, contestándole, elocuente y protocolariamente, con aportación de sabios juicios críticos, el Ilmo. señor don José Esteve Edo. Finalmente, el día 21 de ese mismo mes tomaba



El Ilmo. Sr. D. Luis Lluch Garín durante el acto de su posesión como Académico de Número.

posesión como Académico de Número el Excelentísimo señor don Luis B. Lluch Garín, al ocupar la vacante dejada por fallecimiento del recordado don Martín Domínguez Barberá. El admirable discurso de ingreso del señor Lluch Garín, una acabada obra maestra de su brillante oratoria, "Revelación artística de una Valencia ignorada", fue contestado, con elevado tono literario, por el Ilmo. señor don José Ombuena Antiñolo.

En la sesión extraordinaria celebrada el 5 de febrero por la Sección de Arquitectura, fue propuesto para Académico de Número y seguidamente nombrado por unanimidad, el Ilmo. señor don Alvaro Gómez-Ferrer Bayo, anunciándose para fecha próxima su recepción pública.

En la sesión del 4 de diciembre fueron nombrados Académicos correspondientes en San Diego (Estados Unidos), y en Godella, respectivamente, los Ilmos. señores don Salvador Capella Pallarés y

don Adolfo Ferrer Amblar, pintores ambos de reconocido prestigio. En la de 7 de mayo se eligió a los investigadores, Ilmo. señor don Vicente Genovés Amorós e Ilma. señora doña María Dolores Mateu Ibars en Sevilla y Barcelona, respectivamente, y en la de 9 de junio fue propuesto como Académico correspondiente en Orihuela, el investigador y archivero, Ilmo. señor don Francisco Javier Sánchez Portas.

Acuerdos y actividades varias

La Real Academia ha prestado su colaboración y concurso en los actos conmemorativos de los nacimientos del pintor y Académico de Número José Segrelles Albert, del escultor José Capuz, que lo fue de Honor, y del pintor Peppino Benlliure; en el centenario de la muerte del pintor Bernardo Ferrandis, y en el del nacimiento del que fuera ilustre escritor, conferenciante y Académico, también de Honor, Federico García Sanchiz.

El día 11 de abril visitó corporativamente la población valenciana de Crevillente, para interesarse sobre el futuro y ampliación del museo monográfico dedicado al escultor Mariano Benlliure en la citada localidad, que dirige y ha promovido el Académico correspondiente, don Alvaro Magro.

En sesión del 5 de febrero, la Academia eligió como su representante permanente en Madrid al Ilmo. señor Académico de Número don Francisco José León Tello, y en la de 15 de abril fueron elegidos los Académicos, Ilmos. señores don Salvador Aldana y don José Ombuena, para ocupar las vacantes existentes en el Consejo de redacción de la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

En sesión de 7 de mayo fue promovido al rango de Académico de Honor el que lo era de Número, Excelentísimo señor don Francisco Lozano Sanchis.

En la sesión celebrada el 4 de junio, la Academia recibió al Director General del Patrimonio Histórico y Artístico de la Consellería de Cultura, Ilmo. señor don Tomás Lloréns, con quien la Junta de Gobierno había ya tenido una serie de encuentros, acompañándole en la ocasión el Académico correspondiente y Subdirector General de dicho Departamento de la Generalidad, Ilmo. señor don Enrique Llobregat Conesa, confirmándose con ello una serie de periódicas reuniones animadas del mejor servicio de fines de la Real Academia, en el marco de una decidida colaboración entre ésta y la Generalidad Valenciana, conveniente deslinde de competencias y puesta al día de lo que proceda.

El Presidente y Junta de Gobierno de la Academia tuvieron el honor asimismo de recibir y acom-

pañar al Excmo. señor Ministro de Cultura, don Javier Solana, junto al Honorable señor Conseller de Cultura, Educació i Ciència, don Cipriano Císcar Casabán y otras autoridades de sus respectivos departamentos y el Delegado del Gobierno en la Comunidad Valenciana, don Eugenio Burriel, en ocasión de la visita que el señor Ministro realizó al Museo durante su estancia en Valencia en el día 1.º de marzo, siéndole presentadas en el salón presidencial de la Academia diversos aspectos provisionales de remodelación del edificio de San Pío V.



Presidencia del solemne acto celebrado en la Real Academia por la Junta Vicentina.

Accediendo al escrito presentado por la Asociación de la Pila Bautismal de San Vicente Ferrer, la Real Academia cedió su salón de actos para la sesión académico-ventina que bajo la presidencia del Excelentísimo General Gobernador, del doctor don Jacinto Argaya, Obispo dimisionario de San Sebastián, y con asistencia de otras autoridades, Junta Central Vicentina, etc., se celebró el día 23 de marzo. En dicha sesión le fue concedida al Presidente de la Real Academia, Excelentísimo señor don Felipe María Garín, la placa de honor de dicha Asociación Vicentina.

Hecho memorable fue la recepción por la Real Academia de San Carlos del diploma de gratitud conferido por la Academia de Cultura Valenciana, en méritos sobre todo de la cooperación de nuestra Corporación a los cursos de verano que en Gandía organizó aquella Academia.

Tribunales y representaciones

Como en años anteriores, la Real Academia ha sido requerida para formar parte, entre otros, del Tribunal calificador del "Premio Senyera", del Ayuntamiento de Valencia; del Jurado del premio de Pintura "Ciudad de Gandía", del Jurado cali-

ficador de los mejores proyectos arquitectónicos concedidos por el Colegio de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria, en el premio de Periodismo instituido por la Caja de Ahorros, del Jurado calificador del premio de Pintura "Ciudad de Xàtiva", del Tribunal que juzgó la concesión de los premios Jacomart y Damián Forment, de Pintura y Escultura, respectivamente, otorgados por la Caja de Ahorros de Valencia, etc. También ha estado presente en el VI Curso de Historia y Cultura Valenciana celebrado en Gandía, en el que intervino el Presidente con otros Académicos; en los actos celebrados en honor del pintor Segrelles en Valencia y Albaida, en las Jornadas Culturales en Altura, con ocasión del bicentenario de la fundación de la Cartuja de Vall de Christ, en el homenaje tributado al Académico Numerario don Ernesto Furió, en el tributado al Académico de Honor, señor Lozano, en su pueblo natal, Antella, etc.

Exposiciones

La Real Academia ha promovido la exposición antológica que sobre su valiosísima colección de grabados de Piranesi se ha presentado, con carácter itinerante, por cerca de quince ciudades españolas, presente, luego, varios días en las salas de exposiciones de la Caja de Ahorros de Valencia.

De otro lado, ha colaborado activamente con la prestación de determinados fondos —el autorretrato de Valázquez, entre ellos—, en la exposición *Europalia 85*, en curso de celebración en Bruselas; en la exposición "El teatro en las Bellas Artes", organizada por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo en Madrid; en la exposición celebrada en Madrid, asimismo, sobre *Scarlatti y su época*; en la exposición organizada por el Ayuntamiento de Valencia sobre Cartografía Urbana; en la organizada por la Consellería de Cultura en Alicante, sobre *La Ilustración Valenciana*, y en varias de las exposiciones organizadas por el propio Museo de Bellas Artes a lo largo del pasado curso.

Ultimos acuerdos de interés

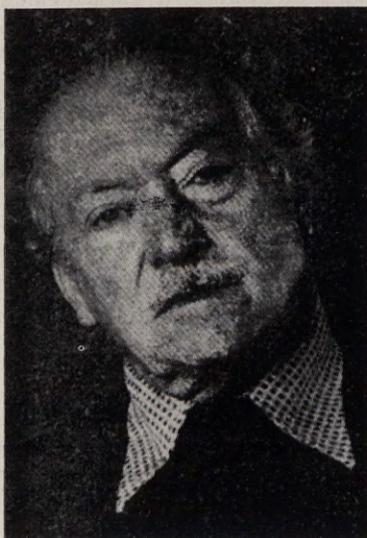
En sesión de 4 de junio, ratificado en la de 9 de julio, la Real Academia acordó por unanimidad, y presentados los informes necesarios, conceder la Medalla de Honor de las Bellas Artes en su IV edición consecutiva, a la benemérita "Sociedad Castellonense de Cultura", entidad fundada en 1919, al calor del renacimiento de los estudios sobre historia y arte valencianos, muy poco después que comenzara a publicarse la mencionada revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, considerando su ya densa trayectoria cultural en defensa de los

intereses del patrimonio arqueológico e histórico-artístico valenciano, reflejado especialmente en sus numerosas actividades, conferencias, ediciones y de modo singular y constante en las páginas de su prestigioso Boletín.

En la citada sesión de 9 de julio se acordó invitar al Excmo. señor don Francisco José León Tello, para que pronunciara el discurso de apertura del nuevo curso académico 1985-1986. Habiendo aceptado el señor León Tello, ha sido voluntad del eminente catedrático de Estética de la Universidad de Madrid, dedicar su discurso a la memoria del Excelentísimo señor don Leopoldo Querol.

Fallecimientos

Por desgracia, el pasado curso académico ha sido pródigo en la desaparición de ilustres miembros de la Corporación. Abre tan luctuosa relación el que fuera Académico de Honor, excelentísimo señor don Genaro Lahuerta López, fallecido el 10 de febrero, al que siguió, en su misma categoría de miembro de honor y también pintor de extraordinario genio, el excelentísimo señor don Eusebio Sempere Juan, fallecido el 10 de abril. El día 26 de agosto dejaba de existir a los 85 años de edad (los mismos que tiene el autor de estas líneas) el



El Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta (†)
Académico de Honor.

Académico de Número, excelentísimo señor don Leopoldo Querol Roso, ilustre pianista, compositor y musicólogo, asiduo, hasta el último momento, en cuantas sesiones se celebraron el pasado curso. Por lo demás, han sido cinco los académicos correspon-



El Ilmo. Sr. D. Fernando Dicenta de Vera (†),
Académico correspondiente.

dientes fallecidos; el Ilmo. señor don Fernando Dicenta de Vera, correspondiente en Castellón (mi condiscípulo del doctorado de Derecho), al que me he referido en varias crónicas, tan vinculado de siempre, activamente, a la vida corporativa académica, fallecido en Benicàssim el pasado día 5 de abril; el Ilmo. señor don Francisco Gómez Mateo, correspondiente en Orihuela, fallecido el pasado 28 de febrero; el Ilmo. señor don José Rico de Estasén, correspondiente en Ayora, veterano publicista y divulgador del arte valenciano, a la vez que excelente fotógrafo, lo que le servía para ilustrar sus trabajos; era autor, entre otras obras, de "El general Elío", "El coronel Montesinos", "Castillos españoles", "Peñíscola y el Papa Luna", etc., fallecido en el mes de agosto; el excelentísimo señor don Enrique Lafuente Ferrari, correspondiente en Madrid, que falleció el pasado día 25 de septiembre, insigne crítico e historiador de arte de prestigio universal, lo propio que el Ilmo. señor don José Gudiol Ricart, correspondiente en Barcelona, fallecido el pasado mes de octubre, miembros de la Corporación ambos, desde 1958 y 1964, respectivamente.

Sobre el también desaparecido, correspondiente en Málaga, D. Juan Jáuregui, va nota especial seguidamente.



**El Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari (†),
Académico correspondiente.**

En memoria de todos ellos, se hace constar el sentimiento de la Real Academia, que ha ofrecido sus particulares sufragios en la Misa celebrada el 4 de noviembre invocando el eterno descanso de sus almas.

Archivo de Arte Valenciano

Gracias a las subvenciones concedidas por la Consellería de Cultura, Caja de Ahorros de Valencia, Diputación Provincial de Alicante, Colegio Oficial de Arquitectos y Ayuntamiento de Valencia, la Academia ha podido, no sin gran esfuerzo por su parte, editar su revista anual, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, que en este curso cumple su 65.º aniversario. He aquí los trabajos publicados: "El concepto de arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII", por María Merced Virginia Sanz; "Pintor y pintado. Consideraciones en torno al Beato Nicolás Factor, como pintor y a su iconografía", por Ramón Rodríguez Culebras; "El ábside de la Catedral de Valencia", por Juan A. Oñate; "Las gárgolas de la catedral de Valencia", por Salvador Aldana Fernández; "Aspectos históricos, estilísticos e iconográficos del retablo del *Centenar de la Ploma* en Londres", por Carmen Rodrigo Zarzosa; "Una probable Virgen con el Niño, de Antoniazio Romano en Gandía", por Ximo Company; "Con-

trato para retablo en la Capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo", por José Nicolau Bauzá; "El retablo mayor de la Catedral de Valencia", por Estrella Romá Olcina; "Alonso Sánchez Coello, pintor valenciano y su intervención en el retablo de la desaparecida iglesia de San Juan en Madrid", por José Luis Barrio Moya; "Antonio Palomino en Valencia. El programa iconográfico de la iglesia parroquial de San Nicolás, obispo y San Pedro, mártir", por Juan Vicente Lloréns Montoro; "Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la iglesia de San Francisco, de Yecla", por Francisco Javier Delicado Martínez; "Los dibujos de la Real Academia de San Carlos (s. XVIII)", por Adela Espinós Díaz; "Noticia sobre Ignacio García", por María Reyes Zarranz Domenech; "Un lienzo de San Felipe Neri, por Tomás Carbonell Sanchis de 1890", por Dolores Mateu Ibars; "A propósito de José Capuz, en el centenario de su nacimiento", por Miguel Angel Catalá; "José Benlliure Ortiz (Roma, 1884-Valencia, 1916)", por Rosa Martín López; "Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860-1875", por Carmen Gracia; "En torno a la visión del Coloseo, de José Benlliure", por Asunción Alejos Morán; "El pintor Ricardo Navarrete, entre Valencia y Venecia (150 aniversario)", por Adrián Espí Valdés; "Un nuevo exvoto ibérico procedente del Cerro de San Miguel de Liria (Valencia)", por Cristina Aldana Náchter; "Hallazgo de una inscripción romana en Gandía", por Felipe G. Perlés Martí; "La Cruz de término de Foios", por José Corell Vicent; discurso de recepción como Académico de Número del Ilmo. señor don Santiago Rodríguez, el 24 de mayo de 1984, sobre "Forma humana, anatomía y arte" y discurso de contestación por el Ilmo. señor don Luis Arcas Brauner; "Martín Domínguez", por Vicente Castell Maiques; "El Museo en 1984", por Felipe Vicente Garín Llombart.

Incluye también la Crónica Académica del autor de estas líneas.

Ampliación a la nota necrológica

Como ampliación a la nota necrológica, me parece oportuno añadir los siguientes datos, complemento de lo que en ella se dice.

Genaro Lahuerta, nacido en Valencia en 1905, había realizado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y en la Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Pensionado por una beca de la Fundación Conde de Cartagena, recorrió Europa; en los meses de residencia en el Sahara Español realizó numerosos cuadros de ambiente africano. Como retratista consiguió tres medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; for-

mó parte del grupo "los Ibéricos", que patrocinaba Salvador Abril, con el que recorrió varios países con sendas exposiciones en cada uno de ellos. Llegó a director de las Escuelas donde cursó sus estudios, y además de Académico de Honor de nuestra Academia, era correspondiente de las de Madrid, Barcelona y Sevilla. Debo recordar que Antonio Manuel Campoy escribió una excelente y monumental biografía de Genaro Lahuerta con el título "Vida y obra de Genaro Lahuerta", editada por Vicent García en 1979.

Eusebio Sempere Juan había nacido en Onil; era pintor. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia; becado por la Universidad de Valencia; se trasladó a París y participó en numerosas exposiciones. Ultimamente, después de unas exposiciones en la Caja Provincial de Ahorros de Alicante y Caja de Ahorros del Sureste de España, celebradas en 1971 y 1972, hizo donación de su galería particular a la ciudad de Alicante, para lo cual el Ayuntamiento de esta ciudad adquirió la casa "La Asegurada".

De Leopoldo Querol Roso hemos hablado en varias crónicas con motivo de sus diversas actividades. Nacido en Vinaroz en 1899, cursó sus estudios

musicales en Valencia a la vez que la carrera de Filosofía y Letras, doctorándose en Madrid en 1932. Completó sus estudios en Bolonia y París, pensionado por la Universidad de Valencia y por la Junta de Ampliación de Estudios, obteniendo una beca de la Fundación March para estudiar un código musical latino. Catedrático de Francés, lo fue también interino de piano del Real Conservatorio de Madrid. Fue fundador del Festival Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega" de Benicàssim y pertenecía a nuestra Academia y a la de San Fernando de Madrid. Entre sus trabajos más conocidos procede citar: "La poesía del Cancionero de Uppsala", "La música" del mismo cancionero, "Las obras teóricas de Juan Tinctoris según el manuscrito de la ciudad de Valencia", "Historia de la Música", etc.

He ahí con levísimas adiciones (la crónica casi es reproducción de la Memoria), lo que puede ser considerado como la vida de la Real Academia en el último curso, 1984-1985, 217.º de su existencia.

ENRIQUE TAULET
Cronista Honorario

JUAN JAUREGUI BRIALES (†)

Académico Correspondiente

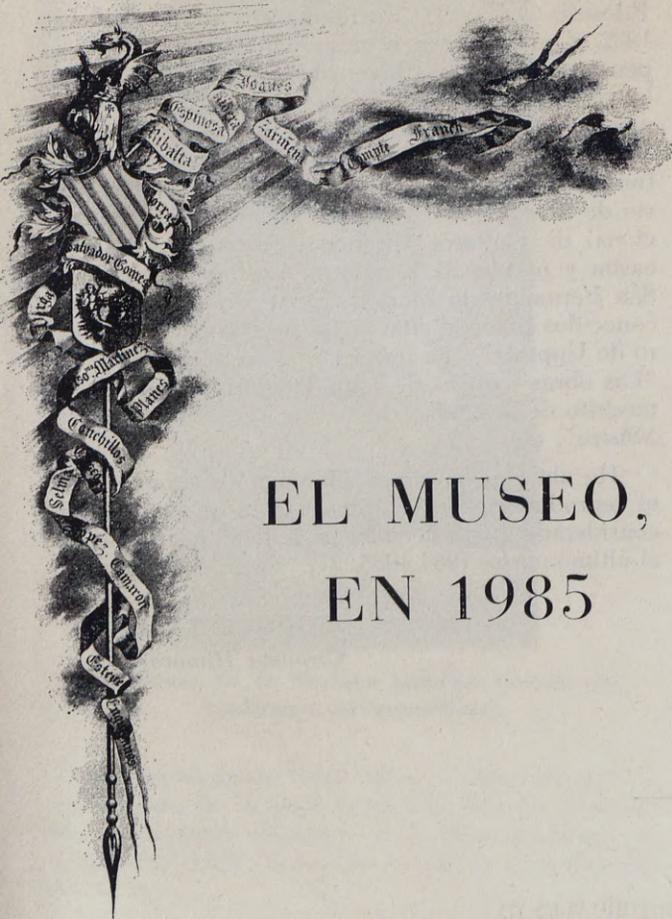
Nacido en Málaga, recibió sus primeras enseñanzas en esta ciudad, y en la Universidad de Granada cursó los primeros años de Ciencias, carrera que termina en Madrid junto a la de Arquitectura en 1929.

Habiéndole encargado un proyecto para realizar en Valencia, llevo su acierto a ser elegido Académico Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos; fue designado después Arquitecto de la Diputación de Málaga, donde por la defensa de los monumentos artísticos e históricos, se le nombra Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Dirige además varios edificios turísticos y suntuarios en Torremolinos, y los tres de la plaza de la Marina en Málaga, la Caja de Ahorros de Ronda, etc.

Fallece en mayo de 1984, tras penosa enfermedad sufrida con entereza cristiana.

T. S. G.



EL MUSEO, EN 1985

De nuevo acudimos a las páginas de la prestigiosa revista de la Real Academia para dejar constancia escrita de un año de actividades y realizaciones de nuestro Museo de Bellas Artes, con el fin de que las mismas tengan la difusión pública que merecen y puedan ir formando —con las de años anteriores— crónica de la vida del Museo.

PERSONAL

La mayor actividad del centro en todos los órdenes ha tenido también reflejo en un aumento de personal que esperamos —según tenemos noticia— va a seguir en necesario incremento en los años próximos. Concretamente en 1985, y en Comisión de Servicios desde el mes de septiembre, con el fin de hacerse cargo del Gabinete de Educación y Difusión Cultural, está destinada en el centro la Profesora Agregada de Dibujo doña Ana María Sáenz Aliaga que ya formó parte, en su día, como licenciada de prácticas, del equipo entusiasta de gente que inició las actividades de aquel gabinete. También fue destinada, por los Servicios Territoriales de la Consellería de Cultura, la señorita doña María Concepción Martínez Carratalá, que se incorporó el 5 de septiembre y fue adscrita por la Dirección a trabajos de organización y colaboración con la Real Academia de San Carlos con el fin de mejorar el funcionamiento corporativo dentro de la lógica coordinación que debe existir en la convivencia bajo un mismo techo de ambas instituciones, con tantos elemen-

tos comunes. Por otra parte, y a propuesta de este Director, fueron becadas por la Consellería de Cultura las siguientes personas y para realizar los concretos trabajos que también se relacionan:

— Doña María Francisca Castilla Crespi, para actualizar el fichero general de control de los fondos artísticos del edificio.

— Doña Ana Alfaro Hofmann, para catalogación de la Biblioteca del Museo y preparación de los nuevos ingresos de publicaciones.

— Doña Adela Pérez Rivas, para estudio y revisión de los fondos de grabados de la Real Academia.

— Doña María Luisa Siles González, doña María Reyes Zarranz Domenech y doña María Jesús Castellote, para colaborar en el Gabinete de Educación y Difusión Cultural, cada una con una específica tarea.

Ello ha supuesto una ayuda importante en la dinamización interna del Museo y el eficaz resultado de sus trabajos ha sido un decisivo avance en la mejora del funcionamiento del centro en relación con los servicios afectados.

En el capítulo de prácticas profesionales las han iniciado las siguientes personas, a las que se les ha encomendado tareas concretas que si bien por un lado ayudan al desarrollo del Museo tratan también de cumplir la función primordial de enseñar la marcha cotidiana de un centro de estas características, preparándoles para futuros proyectos de trabajo:

María Jesús Clares, María Amparo Carnero, Teresa Barberá, Susana Vilaplana, Magdalena Maseda, Paloma Valero, María Isabel Estela, Rosa María Rodríguez, Francisco Javier Delicado, María Felisa Martínez, Inmaculada Valls, Elena Casaña, Angela Aldea.

INCREMENTO DE FONDOS

Febrero: "Estudio de Figura", de Adolfo Ferrer Amblar, óleo sobre lienzo 100×73 cm. (Academia). "Retrato de dama con mantilla", de M. Benedito (depósito). Ejemplar de J. Valdivieso "Vida, excelencias y muerte del Gloriosísimo Patriarca y esposo de Nuestra Señora", con 25 dibujos de J. Camarón (adquirido por la Consellería).

Abril: "Els cirialots del Corpus", M. Moreno Gimeno, óleo sobre lienzo de 110×101 cm. (Academia). "Sin título", de Enrique Mestre Estellés, gres de 64'5×11'5 cm. (Academia).

Mayo: "Vicente Blasco Ibáñez", hierro, de José Gozalvo Vives (Academia). Ejemplar del Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana, 19 serigrafías y aguafuertes, edición numerada (número 39).

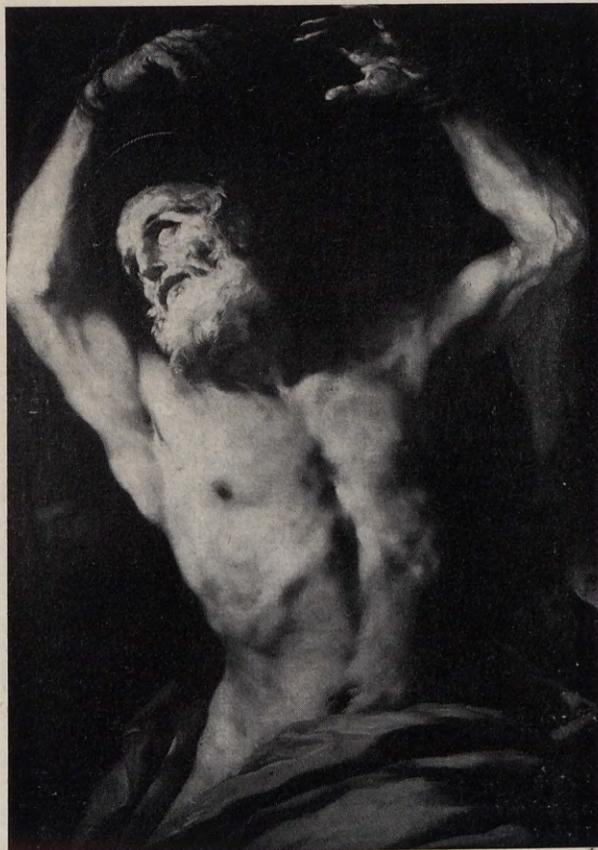
Junio: "Cazadores", obra sobre tablex, 69×49'5 cm., de Fernando Escrivá Cantos y "Nana", óleo sobre lienzo 60×49 cm., de Amparo Palacios.

Julio: "Desembarco", anónimo del siglo xvii, 85×107 centímetros, Oleo sobre lienzo. "Combate Naval", anónimo del siglo xvii, 85×107 cm., óleo sobre lienzo (adquiridos por la Consellería). "Martirio de San Bartolomé", óleo sobre lienzo, 136×95 cm., de Luca Giordano, asimismo adquirido por la Consellería, "Arreglando la guitarra", acuarela, 141×112 cm., de Vicente Carreres (donativo).

Octubre: "Paloma", óleo sobre lienzo, 51×37'5 cm., Parra "Perdiz", óleo sobre lienzo, 52×37'5 cm., Parra (adquiridos por retractor por el Ministerio de Cultura para el Museo).

Noviembre: "Bodegón en Verdes", de Toño Cuesta, T. mixta sobre lienzo, 100×100 cm., (donativo del autor).

Diciembre: "Virgen de la Misericordia", óleo lienzo, 2'92×1'69 cm., de Vicente López (depósito de la Diputación Provincial). "Retrato de Francisco Franco", óleo lienzo, 1'87×1'25 cm. de José Segrelles (depósito de la Diputación Provincial).



«Martirio de San Bartolomé», de Luca Giordano

ORDENACION DE FONDOS

María Francisca Castilla Crespi continuó la revisión de la catalogación general de los fondos que poseen tanto el Museo como la Real Academia de San Carlos, así como del archivo fotográfico y del catálogo de artistas. También continuó la labor de archivo, catalogación y registro de todas las obras u objetos artísticos que entran y salen del Museo por diferentes razones.

Clasificación y ordenación de fotograbados, a cargo de María Felisa Martínez Andrés y María Isabel Estela Giménez.

Paloma Valero Domínguez, licenciada en Bellas Artes y especializada en grabado, realizó la ordenación y parcialmente la clasificación de la colección xilográfica perteneciente a la Real Academia.

Continuación de la ordenación de los fondos de dibujos y catalogación de los mismos, a cargo de María Jesús Talavera Mondéjar.

Adela María Pérez Rivas realizó la revisión y ordenación del catálogo de Planchas y Grabados Calcográficos de la Real Academia.

Francisco Javier Delicado, colaborador de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, y Angela Aldea, se hallan al servicio del Archivo de la Real Academia, a efectos de realizar la catalogación general de sus fondos, así como la reelaboración de sus ficheros.

Ordenación y clasificación de las publicaciones periódicas que se reciben en las Bibliotecas de la Real Academia de San Carlos y del Museo de Bellas Artes las llevan a cabo las licenciadas en prácticas, Rosa Rodríguez Canals, María Teresa Barberá Serres y Susana Vilaplana Sanchis.

Inmaculada Valls Gandisa y Elena Casaña, ambas licenciadas, se ocupan, en prácticas, de la revisión y ordenación de la Biblioteca de la Real Academia de San Carlos.

Magdalena Maseda y María Amparo Carnero han continuado la labor de clasificación de los fondos pictóricos de reserva.

RESTAURACIONES

"Pastora", óleo sobre lienzo, 138×75 cm., anónimo. Restauración: protección capa pictórica, preparación lienzo para forración, eliminación parches, etc., limpieza, estucado, reintegración y barnizado final.

"Pescadora", óleo sobre lienzo, 138×75 cm. anónimo. Restauración: protección capa pictórica, preparación lienzo para forración, limpieza, estucado, reintegración y barnizado final.

Con motivo del préstamo temporal para la Exposición en Alicante sobre *La Ilustración en Valencia*:

"Retrato del grabador Tomás López Enguídanos", de Vicente López (63×51 cm.). Restauración: limpieza, barnizado final.

"Retrato de Vicente Blasco", por Vicente López (68×54 cm.). Barnizado.

"Retrato del Grabador Monfort", por Vicente López. (óleo sobre lienzo, 93×64 cm.). Barnizado.

"Retrato de Vicente López", de Bernardo López (óleo sobre lienzo, 58×47 cm.). Barnizado. Se retoca el marco con oro en polvo.

"Alegoría de las nobles artes", de José Camarón, 86×66'5 cm. Restauración: preparación parte posterior para forración, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

Con motivo del préstamo temporal para *Interarte 85* en Valencia:

"Tres estudios de cabeza", Sorolla, óleo sobre lienzo (1877), 100×49 cm. Estucado de pequeños puntos. Reintegración de estos mismos. Barnizado final.

"Retrato de Ruiz Zorrilla", de Fco. Domingo, óleo sobre lienzo, 155×115 cm. Barnizado.

Con motivo del préstamo temporal para una *Exposición en Vigo*:

"Barca de la playa", de Tomás Murillo. Limpieza, estucado en pequeños puntos, reintegración, barnizado final.

"Puerto de mar", de Bayeu (?), 74×136 cm. Restauración: limpieza y barnizado final.

OTRAS RESTAURACIONES

"Salvamento de un naufragio", de Pedro Ferrer Calatayud. Protección para almacenar, 2'75×5 cm.

"Quadro de época", anónimo (en proceso de restauración). Restauración: limpieza, injerto en una esquina, estucado y reintegración, 63'5×57 cm.

"Decapitación de San Juan Bautista", anónimo, 2'06 x 123'5 cm. Restauración: sentar el color.

"Tablas de banco de retablo perdido", Maestro Cabanyes, siglo XVI, "Santa Ana, la Virgen y el Niño Jesús". Sentar color, eliminación de estucos antiguos, limpieza, estucado, reintegración, barniz final.

"Santa Margarita". Sentar color, eliminación estucos anteriores en parte, estucado, reintegración, barniz final.

"Ascensión", de Nicolás Borrás. Tabla. Restauración: sentar color, limpieza.

Obras de almacén: 46. Fijado el color.

Entre las restauraciones destaca, por la importancia de la obra, la del *Autorretrato de Velázquez*, restaurada por los servicios del Museo del Prado, con motivo de su cesión temporal para la exposición de "Europalia", en Bruselas, después de la cual se convino una exposición de la magistral obra en el propio Museo del Prado.

Con la autorización otorgada, en junta ordinaria, de su propietaria la Real Academia de San Carlos, y por iniciativa del Director del Museo de San Pío V, las profesoras de la Facultad de Bellas Artes, doña Carmen Lloret Ferrandis y doña Blanca Rosa Pastor Cubillo, han continuado la estampación de los tacos xilográficos que constituyen la donación Villalba-Barceló, con el fin de facilitar el conocimiento de un material iconográfico único que servirá de base a futuras investigaciones, y que en su día se reunirá en un catálogo-inventario gráfico.

Posteriormente se está dando a estos tacos xilográficos un tratamiento de mantenimiento y prevención contra el deterioro producido por las alteraciones atmosféricas y por los insectos xilófagos.

INVESTIGACION

Destacan entre los investigadores numerosos, que buscan en los fondos archivos y bibliotecarios de San Pío V el apoyo objetivo de sus estudios, algunos que por su asiduidad y relevancia de los temas merece destacar aunque sea conjuntamente. Son éstos, en efecto, cerca de un centenar, con predominio de los vinculados a la actual Facultad de Bellas Artes, algunos docentes de la misma, otros alumnos en sus enseñanzas, siendo los temas de la más amplia variedad, pero naturalmente predominando los de las grandes épocas del arte valenciano representadas en el Museo, no faltando quienes han tomado contacto directamente con la obra plástica además del apoyo bibliográfico.

BIBLIOTECA DEL MUSEO

Las entradas han sido de nuevo incrementadas a lo largo del año 1985 gracias a consignar la Consellería de Cultura una cantidad económica importante para adquisiciones de libros, con lo que el volumen de la Biblioteca ha aumentado considerablemente con la entrada de 715 nuevos libros y 516 catálogos, de los cuales 385 son donación del Ministerio de Cultura y el resto, 90 donaciones, de distintas entidades, 15 adquisiciones y 26 intercambios.

Con respecto a las publicaciones periódicas hemos completado los fondos de 5 revistas (entre los que podemos destacar *Archivo Español de Arte*, *La Revue d'Art y Archeologie*) y también nos hemos suscrito a doce revistas (como *Repertoire d'Art et d'Archeologie*, *Fragments, Arte Factum, Arteguía*, *Boletín Arte Universidad de Málaga*, *Cálamo*, *D'Art...*). También se reciben varias revistas en intercambio y en donación.

El criterio es hacer una biblioteca especializada en arte, capaz de ser apta para los investigadores, tanto propios como ajenos al Museo.

Se busca no sea demasiado localista aunque lógicamente se refuerce la adquisición de libros que traten de artistas o períodos más representados en el Museo.

PRESTAMOS TEMPORALES

Depósito, en 24 de enero: Delegación Gobierno Comunidad Autónoma Valenciana, "Pescadora", anónimo y "Pastora", anónimo (por O. Ministerial).

Abril: *Exposición "Escultura Española 1900-1936"*, Madrid, "Camino del Redil", M. Benlliure; "La danzarina", Vicente Beltrán, y "Las tres hijas del sol", de Vicente Beltrán.

Mayo: Presentación del libro *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia* en el Ayuntamiento: "Planchas de grabado", del P. Tosca (cuatro).

Agosto: *Europalia España-85*, Bruselas: "Retrato de don Amalio Gimeno", de J. Sorolla; "Autorretrato", de Diego Velázquez.

Septiembre: Depósito Capitanía General de la 3.ª Región: "El Palleter", de E. Calandín (yeso propiedad Diputación Provincial).

Feria Mundial de Pesca (Vigo, septiembre-85): "Barca en la playa", de Tomás Murillo; "Puerto de Mar", de Francisco Bayeu; "Playa de Valencia. Pescadoras", de J. Sorolla.

Exposición "La Ilustración Valenciana", Alicante y Valencia:

"Retrato Grabador T. López Enguídanos", de V. López.

"Retrato de V. Blasco" de V. López.

"Retrato Grabador Monfort", de V. López.

"Retrato de Vicente López", B. López.

"Autorretrato", de José Vergara.

"Alegoría de las tres nobles Artes", de J. Camarón.

También los dibujos: "Martirio de Santa Catalina", J. Gil. "Sansón y Dalila", J. Gil. "Fauno", P. Bellver. "Venus Capitolina", Brandi. "Venus de Médicis", R. Esteve. "Academia", M. S. Maella. "Homero", M.ª P. Osorio. "Estudio de perfiles", V. Velázquez. "Escena callejera", anónimo. "Estudio de musculatura", anónimo. "D. Gabriel de Borbón", M. Monfort. "Escudo Academia", M. Monfort. "Vista teatro Sagunto", R. Esteve. "General Urrutia", T. L. Enguídanos. "D. Juan de Austria", Fco. Martí. "Paso Mar Rojo", F. Selma.

Octubre: *Exposición Piranesi*, Valencia, Caja de Ahorros, del 10 al 28 octubre: "Retrato G. B. Piranesi", de F. Polanzani, y 44 grabados de Piranesi de la Real Academia de San Carlos.

En la *Exposición Interarte*, Valencia: "El Guardavías", I. Pinazo; "Tres estudios de cabeza", de J. Sorolla; "Niño desnudo con bola", de J. Sorolla; "Retrato de Ruiz Zorrilla", Fco. Domingo.

En la *Exposición "La Cultura Islámica"*, Valencia: Base de lucernario y base de candelabro.

Noviembre: En la *Exposición "Doménico Scarlati y su tiempo"*, Madrid: "Motivos decorativos", anónimo XVIII. Dibujo y "Motivos Decorativos", anónimo XVIII.

En la *Exposición "Imagen y palabra en los siglos XIV y XV"*, en la Lonja de Valencia: "Retablo de San Martín", Tablas centrales, y "La Anunciación", de M. de Bonastre.

Diciembre: Para la *Exposición "La América española en la época de Carlos III"*, en Sevilla: "Venus", dibujo, Joaquín Fabregat; "Academia", dibujo de R. Ximeno y Planes, y "Santo Tomás", dibujo de R. Ximeno y Planes.

Para la *Exposición "Tercer Centenario de la muerte de los pintores Carreño, Rizzi y Herrera"*, en Madrid (Museo del Prado): "Entierro de Cristo", Fco. Camilo, y "Fundación de la iglesia de San Juan de Letrán", de J. Jiménez Donoso.

DIFUSION

Visitantes:

El número de visitantes fue el siguiente: Enero, 1.815. Febrero, 3.432. Marzo, 4.149. Abril, 3.077. Mayo, 4.400. Junio, 2.779. Julio, 2.537. Agosto, 3.140. Septiembre, 1.946. Octubre, 3.187. Noviembre, 3.384. Diciembre, 2.931.

El número total de visitantes que recibió el Museo en 1985 fue de 37.177.

Además, entre los no pocos caracterizados por su autoidad o su especialización, así como por la lejanía de su procedencia, cabe destacar al señor Embajador de Cuba, que visitó el Museo el 31 de enero. El Excmo. Sr. Ministro de Cultura, don Javier Solana, que lo hizo el 1 de marzo en compañía de las autoridades autonómicas. Y el letrado chileno don Sergio González, el 13 de octubre.

ACTOS CULTURALES

Concierto de guitarra: Concertista Eugenio Gonzalo, el 13 de enero. Acto conmemorativo Aniversario Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con la intervención de don Adrián Espí Valdés, Académico correspondiente, el 14 de febrero, sobre "Tres pintores alcoyanos".

Concierto de Guitarra: Concertista Santiago Rebenaque, el 24 de febrero.

Conferencia del Académico correspondiente don Bernardo Montagut, sobre "Segrelles en su Centenario", en abril, con asistencia del Excmo. Sr. Presidente del Instituto de España, don Fernando Chueca Goitia.

Por haber permanecido cerrada durante todo el año la Sala de Exposiciones, a causa de obras de albañilería, no se han podido celebrar exhibiciones de arte en dicho período.

Debe hacerse referencia, en dicho capítulo de obras, en el edificio, al proyecto del Ministerio de Cultura que, previo e independientemente al gran proyecto en marcha, ha tratado de mejorar el ala norte del edificio barroco, muy castigada, y que va a permitir durante todo el tiempo que dure el otro ambicioso proyecto, tener un magnífico espacio para taller de restauración, almacén con peines en la primera planta, así como las salas de exposición temporal de la planta baja, mejorando asimismo los servicios públicos en las tres plantas, recuperando también dos salas para exposición permanente en las plantas primera y segunda.

GABINETE DE EDUCACION

El Departamento de Educación y Acción Cultural existente en el Museo de San Pío V durante este año 1985 ha participado en: Congreso Nacional de "Didáctica de los Museos en Madrid"; y en el Congreso Internacional de Investigación didáctica, en los Museos, en Barcelona.

Ha colaborado además en los Cursos del ICE de la Universidad Literaria; Didáctica de los Museos; Jornada

d'estudi del Medi dels Seminaris Permanents, y Cursos de los CEPS Comarcales de l'Horta Sud en Alacuás sobre "La didáctica de los Museos", y en Renovación Pedagógica de E.G.B.; Reforma de Enseñanzas Medias, áreas de Sociales y Dibujo; Revista Cuadernos de Pedagogía.

Ha conectado con la Unión Democrática de Pensionistas y las Aulas de la 3.ª Edad con el objetivo de realizar actividades en el Museo para ellos a nivel de Comunidad.

Se han obtenido tres becas-colaboración para trabajar en el Departamento y se elabora un informe completo sobre los trabajos convenientes a realizar este año.

Con vistas a la marcha futura, próxima, de la institución museal radicada en San Pío V, debe constar como marco de aquella el convenio que se firma entre el Ministerio de Cultura y la Generalidad Valenciana en fecha 12 de diciembre de 1984, para la gestión del Museo de Bellas Artes de Valencia y del Museo de Sagunto, que es el que regula y cierra el proceso de transferencias a que se aludía en la crónica del año anterior.

FELIPE VTE. GARIN LLOMBART
Director del Museo



«Els cirialots», óleo, por M. Moreno Gimeno (†).
(Donativo de su viuda, D.ª Teresa Ripoll.)

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1985

- Abadía de la Santa Cruz.*—Cuadernos de información local y general; tercero y cuarto trimestres de 1984. Valle de los Caídos. San Lorenzo de El Escorial, 1985.
- A Educação de D. Pedro V.*—Gabinete Português de Estudos Humanísticos, Lisboa, 1981.
- Al'Arabi.*—Septiembre-diciembre de 1984 y enero-julio de 1985.
- Anales de la Universidad de Murcia* (Filosofía y Letras).—Cursos 1956-57 a 1984-85 (*cinquenta y tres volúmenes*).
- Arabismo.*—(Informativo 42) de julio-diciembre 1984; informativo 43 de enero-marzo 1985.
- Artigrama.*—Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, número 1, año 1984.
- As cartas de Manuel de Saldanha, para Sebastião José de Carvalho.*—Gabinete Português de Estudos Humanísticos, Lisboa, 1984.
- Boletín Bibliográfico.*—El Museo Universal, ilustración de Madrid.
- Boletín Cultural e Informativo da Câmara Municipal de Tomar.*—Gabinete de Educação e Cultura, Lisboa, 1984.
- Boletín de Comunicación Interior.*—Caja de Ahorros de Valencia, año 1984 y enero-mayo 1985.
- Boletín Informativo.*—Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia, julio-diciembre de 1984 y abril-mayo de 1985.
- Boletín de la Real Academia de Córdoba* (de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes).—Enero-junio, número 108, año 1985.
- Boletín de la Real Academia de la Historia.*—Madrid, mayo-agosto 1985.
- Boletín de Arte.*—Universidad de Málaga, 1985.
- Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.*—Valladolid, tomo L, año 1984.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura.*—Abril-diciembre 1984.
- Butlletí d'Economia.*—Generalitat Valenciana. Conselleria d'Economia i Hisenda, Valencia, 1985.
- Butlletí d'Informació Municipal.*—Ajuntament de València, 1985.
- Calamo.*—Revista de Cultura Hispano-Arabe, número 6, año 1985.
- Campus.*—Revista de la Universidad de Alicante, número año 1985.
- Catálogo de Libros del Fondo de Cultura Valenciana* (Apéndice II).—Biblioteca de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- Centro de Estudios del Alto Palancia.*—Número 4, 1984.
- CIMAL.*—Cuadernos de Cultura Artística, Valencia, 1985.
- Club C C C.*—Extra de otoño 1985, suplemento especial de Orientación y Divulgación Pedagógica.
- Cronicó del Regne de Valencia.*—Revista dels Cronistes, septiembre de 1985.
- Cuadernos de Arte.*—Universidad de Granada, 1984.
- GASCÓ PELEGRÍ, VICENTE.*—*El Real Monasterio de Santo Domingo* (Caja de Ahorros de Valencia).
- MÓJICA, VICENTE.*—*El sembrador de vientos* (Caja de Ahorros Provincial de Valencia).
- Estudis.*—Revista de Historia Moderna. Universidad de Valencia, año 1984.
- Europa.*—Generalitat Valenciana. Conselleria d'Economia i Hisenda.
- Europalia 85 España.*—Splendeurs d'Espagne I et les Villes Belges 1500-1700.
- Europalia 85 España.*—Splendeurs d'Espagne II et les Villes Belges 1500-1700.
- Flasch.*—Exposición de Profesores de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, 1984.
- Goya.*—Revista de Arte, números 187-88, Madrid, 1985.
- Información Cultural.*—Ministerio de Cultura, Madrid, enero a diciembre de 1985.
- Informação sobre o estado de conservação do Castelo da Vila de Santiago do Cacem.*—Lisboa, 1984.
- Homenaje de las entidades culturales de Valencia a San Pedro Pascual en el III Centenario de su canonización.*
- João da Silveira.*—Diploma Português do Século XVI. Gabinete Português de Estudos Humanísticos, Lisboa, 1983.
- La Ciutat.*—Valencia (Ayuntamiento), 1985.
- La Ilustración Valenciana.*—Generalidad Valenciana, catálogo 1985.
- Lã Tramoia.*—Revista de Teatre del País Valencià.
- Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna* (1285-1335).—Els Arcs, Manises, 1985.
- Marcas Lapidares da Igreja Matriz de Santiago do Cacem* (Baixo Alentejo) Portugal.
- Memoria del ejercicio de 1984.*—Caja de Ahorros de Valencia.
- National Museum Bulletin.*—Stockholm 1985, vol. 8, número 23 y vol. 9, número 1.
- Nora Augusta 2 y 3-4.*—Revista da Biblioteca Municipal de Torres Novas.
- BALLESTER Y RUIZ, ANTONIO.*—*Notas para la Historia Religiosa de Callosa de Segura.*
- NIETO FERNÁNDEZ, AGUSTÍN.*—*Orihuela en sus documentos I, La Catedral, parroquias de Santos Justa y Rufina y Santiago.*
- Papers.*—Conselleria d'Educació i Cultura, Valencia, 1985.
- Pinturas rupestres esquemáticas en las estribaciones de la Sierra del Benicadell, Vall d'Albaida* (Valencia).—Diputación Provincial de Valencia, 1985.
- Revista de Información de la Junta de Comunidades Castellana-La Mancha.*—Enero a septiembre 1985.
- Servicio de Investigación Prehistórica.*—Diputación Provincial de Valencia. Serie de Trabajos Varios, número 80.
- GURREA CRESPO, VICENTE.*—*Segrelles*, biografía. Prólogo de F. M.^a Garín, Valencia, 1985.
- Textos ibéricos del Museo de Prehistoria de Valencia.*—Diputación Provincial de Valencia, 1985.
- Titula de Felipe Mateu y Llopis.*—Su obra científica al conmemorar su LXXXIII aniversario. Universidad de Barcelona.
- Tribuna Alemana.*—Selección quincenal de la Prensa Alemana, 1985.
- Valencia Fruits.*—Semanario de Información Económica, julio-septiembre 1985.
- BENEDITO SACRISTÁN, JOSÉ.*—*Vida y obra del escultor Luis Marco Pérez, 1896-1983.*
- XII Asamblea General de la Federación Iberoamericana de Bolsas de Valores.*—Valencia, 11-18, septiembre 1985.

RELACION DE LIBROS DONADOS POR "VICENT GARCIA EDITORES, S. A.", A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, EN LA FESTIVIDAD DE SU TITULAR, ATENCION QUE A TRAVES DE ESTAS LINEAS, AL PUBLICARLA, DESEA AGRADECER ESPECIALMENTE

Els Furs, de García I. Sanz, Arcadi.
Els nostres menjars, de Domínguez, Martín.
Genaro Lahuerta, de Campoy, A. M.
I. Pinazo, de Aguilera Cerni, V.
J. Sorolla, de Simó, Trinidad.
Las hierbas (Herboristería valenciana), de Arazo, María Angeles.

Llibre del Consolat del Mar, de Ferrando I. Francés, Antonio.

Llibre del Repartiment de Valencia, de Ferrando I. Francés, Antonio.

Michavila, de Aguilera Cerni, Vicente.

Nuestras fiestas, de Arazo, María Angeles y Jarque, Francesc.

Nuestras tierras I, de Soler Carnicer, José.

Nuestros vinos, de Simó Santonja, Vicente.

Silvestre de Edeta, de Prats Rivelles, R.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, DE VALENCIA

Bajo el Alto Patronazgo de S. M. el Rey, q. D. g.

Presidente de Honor, el M. H. Sr. Presidente de la Generalidad
Valenciana

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1985

ACADEMICOS DE HONOR

S. S. Juan Pablo II.

- Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11, 3.ª. Teléfono 369 37 18.
46010-Valencia.
- Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Núñez de Balboa, 13, 2.º.
Teléfono 226 13 88. 28001-Madrid. Estudio: Artistas, 2,
28020-Madrid. Teléfono 253 46 12.
- Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. Calle General Yagüe, 11, 4.º,
letra I. Teléfono 455 55 69. 28020-Madrid.
- Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Plaza del País Valenciano,
29. Tels. 351 00 11 y 351 06 93. 46002-Valencia.
- Excmo. Sr. D. Vicente 'Mortes Alfonso. Calle General Asensio Cabanillas,
15. Teléfono 234 09 20. 28003-Madrid.
- Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Calle del Historiador Diago, 7. Te-
léfono 325 13 86. 46007-Valencia.
- Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Ruiz de Alarcón, 13. Tel. 222 12 90.
28014-Madrid. Estudio: Pl. Salesas, 10. Tel. 419 54 63.
28004-Madrid.
- Excmo. Sr. D. Francisco Lozano Sanchis. Calle Cronista ; Carreres, 10, 4.º.
Teléfono 351 28 32. 46003-Valencia. Y 28001-Madrid.
Villanueva, 36. Teléfono 276 61 44.
- Excmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes. Calle de Gorgos, 9. Tel. 369 45 51.
46021-Valencia.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha
de posesión

- 2- 6-1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. Calle
del Reloj Viejo, 9. Tel. 331 38 02. 46001-Valencia.
- 28- 4-1953 Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle de Cirilo Amo-
rós, 80, 4.º. Tel. 352 03 40. 46004-Valencia.
- 27- 6-1963 Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle Llano
de la Zaidía, 3. Tel. 347 43 27. 46009-Valencia. Y 28008-Ma-
drid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 342 37 52.
- 19-11-1964 Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. Calle del Mar, 47. Teléfono
352 38 80. 46003-Valencia.
- 23- 4-1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. Calle de Gorgos,
número 18, 9.ª. Tel. 369 58 29. 46021-Valencia.

Fecha
de posesión

- 19- 6-1969 Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Plaza Porta de la Mar, 5. Tel. 351 57 09. 46004-Valencia. Y Urbanización Santa Bárbara, 119. Rocafort (Valencia). Tel. 131 08 52.
- 28-11-1969 Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. Calle del Doctor Gil y Morte, 2. Tel. 341 24 14. 46007-Valencia. Y 28015-Madrid. 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. 46001-Valencia.
- 6- 3-1970 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. Calle de Cirilo Amorós, 69. Tels. 352 73 34 y 351 63 14. 46004-Valencia.
- 22- 3-1972 Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart. Calle del Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 331 14 54. 46003-Valencia.
- 8- 6-1973 Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo. Avenida Menéndez Pidal, 9. Tel. 340 23 58. 46009-Valencia.
- 7- 5-1975 Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. Calle de En Sanz, número 12. Tels. 352 10 07 y 331 17 06. 46001-Valencia.
- 2- 6-1976 Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. Calle de Alvaro de Bazán, 8, 13.ª. Tel. 369 07 76. 46010-Valencia. Y 46004-Valencia. Colón, 82. Tel. 352 74 94.
- 23- 6-1977 M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Plaza del Conde de Real, 1. Tel. 331 92 25. 46003-Valencia.
- 20-12-1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Paseo de la Pechina, 5. Tels. 331 23 01 y 331 38 16. 46008-Valencia.
- 14-12-1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. Calle Bergantín, 10. Teléfono 347 76 81. 46009-Valencia. Estudio: Blanquerías, 21. Tel. 331 29 29. 46003-Valencia.
- 9- 4-1981 Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner. Calle Poeta Querol, número 8, 17.ª. Tel. 351 58 22. 46002-Valencia. Estudio: Conde Salvatierra de Alava, 21. Tel. 351 23 67. 46004-Valencia.
- 17- 5-1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. Calle Juan de Mena, 21. 12.ª. Tel. 331 45 41. Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 331 33 84. 46008-Valencia.
- 2 12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. Calle Gorgos, 9. 46021-Valencia. Tel. 369 43 96.
- 7- 2-1984 Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García. Llano de la Zaidía, número 2. 46009-Valencia. Tel. 347 24 55.
- 23- 4-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. Paseo Aragón, 56. Teléfono 360 24 19. Alboraya (Valencia). Estudio: Polígono Industrial n.º 3, calle n.º 3, esquina calle n.º 11. Teléfono 361 68 50.
- 14- 5-1985 Ilmo. Sr. D. Luis Lluch Garín. Calle Martínez Ferrando, 5. 46004-Valencia. Tel. 352 78 13.
- 21- 5-1985 Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives. Rubielos de Mora (Teruel). Tel. (974) 80 40 54. Y Valencia. Sorní, 16. Tel. 352 76 70.
- Electo. Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo.
- Académico supernumerario: Ilmo. y Rvdo. Sr. Dom Emilio Aparicio Olmos. Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. Padres Benedictinos. San Lorenzo de El Escorial. Teléfono 896 02 00 (Madrid).

ENTIDAD BENEMERITA

Caja de Ahorros de Valencia

Pintor Sorolla, 8. 46002-Valencia. Tel. 352 44 78, y
Sucursal Glorieta. General Tovar, 3. 46003-Valencia
Tels. 351 13 52 y 351 29 27

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: Vacante.
Consiliario 3.º: Vacante.
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. 46010-Valencia.
Teléfonos de la Academia: 360 57 93 y 369 30 88.
Adjunto a la Presidencia D.ª Concepción Martínez Carratalá.
Tel. 325 42 74.

CONSEJO DE REDACCION DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Director.
Ilmo. Sr. Consiliario primero, D. Ernesto Furió Navarro.
Ilmo. Sr. Consiliario segundo.
Ilmo. Sr. Consiliario tercero.
Ilmo. Sr. Secretario general, D. Miguel Angel Catalá Gorgues.
Ilmo. Sr. Bibliotecario, D. Felipe Vte. Garín Llombart.
Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández, Académico de Número.
Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo, Académico de Número.

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez Pa- lacios. Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3	28016-Madrid
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9, A, bajo B. Tel. 45 64 61	41011-Sevilla
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milián Boix. San Miguel, 5	Vinaroz (Castellón)
5- 5-1951	Ilmo. Sr. D. Ramón Ferreiro Rodrí- guez-Lago. San Bernardo, 81	28015-Madrid
6- 5-1952	Excmo. Sr. D. Francisco Prieto-Mo- reno Pardo. Real de Alhambra, número 57	18009-Granada
24 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, 2.ª. Tel. 224 07 59.	08015-Barcelona
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deu- lovol. Condes de Barcelona, 10. Teléfonos 310 58 00 y 310 16 92 ...	08002-Barcelona
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Avenida de Concha Espi- na, 47, 5.º. Tel. 259 02 69	28016-Madrid
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13	14003-Córdoba
3- 3-1959	Ilmo. Sr. D. Angel Sánchez Gozalbo. Vera, 40	12001-Castellón
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebas- tiá. General Mola, 33, 4.º	Villarreal (Castellón)
4- 4-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hino- josa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos	29016-Málaga
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragone- ses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7	30008-Murcia
7- 1-1969	Ilmo. Sr. D. Enrique García Asensio. Director Orquesta R. T. V. E. ...	Madrid
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. José Valverde Madrid. (Cronista Oficial de Córdoba.) Paseo de Eduardo Dato, 17, 1.º, dcha. Tel. 410 08 76	28010-Madrid
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7.º. Tel. 33 76 10. (Y 03002-Alicante. Virgen del Soco- rro, 117, 13.º. Tel. 26 53 27)	Alcoy (Alicante)
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y 46005-Valen- cia. Maestro Gozalbo, 10. Teléfo- no 333 72 34)	Sagunto (Valencia)

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
7- 1-1972	Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñíguez. Doctor Gómez Ulla, 8. Teléfono 246 04 67	28028-Madrid
8- 2-1972	Ilmo. Sr. D. Amadeo Roca Gisbert. Claudio Coello, 101	28006-Madrid
6- 6-1972	Ilmo. Sr. D. José Guerrero Lovillo. Don Remondo, 11. Tel. 21 22 16 ...	41004-Sevilla
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Cule- bras. Canónigo director del Mu- seo Diocesano. Colón, 19. Teléfo- no 11 01 00. (Y Benicásim, Apar- tamentos Tritón. Avda. Ferrandis Salvador, s/n. Tel. 30 21 40.)	Segorbe (Castellón)
9- 1-1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. Altamirano, 36	28008-Madrid
5- 6-1973	Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte. Martín Busutil, 20	08006-Barcelona
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Co- nesa. Felipe Herrero, 4. Teléfono 21 72 24	03013-Alicante
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer.	Elda (Alicante)
9- 7-1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Mar- tínez. Residencia de Profesores C. Universitaria, s/n.	Zaragoza
4-11-1975	Ilma. Sra. D.ª Lidia Sarthou Vila. Avenida de Selgas, 28, 5.ª, 10.ª. Tel. 288 12 09	Xàtiva (Valencia)
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Dtor. Albiñana, 16. Tel. 222 41 83.	Enguera (Valencia)
8- 6-1976	Excmo. Sr. D. Manuel Chamoso La- mas. Federico Tapia, 49, 4.ª, izq. (Y Santiago de Compostela: Mu- seo de las Peregrinaciones.)	15005-La Coruña
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.ª Asunción Alejos Mo- rán. (Y 26007-Valencia. Calle Alci- ra, 25, 15.ª. Tel. 326 03 87.)	Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Si- dro. Cataluña, 6, 4.ª, 2.ª. Teléfono 21 53 41	12004-Castellón
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.	28014-Madrid
8- 7-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Arenas Andú- jar. (Y 46005-Valencia, Joaquín Costa, 18, 9.ª. Tel. 373 73 92.) . . .	Burjasot (Valencia)

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7.º C. Tel. 243 85 50 ...	28003-Madrid
9- 1-1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. Calle Pintor Juan Gris, 5.	28020-Madrid
9- 1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y 46010-Valencia. Menéndez Pelayo, 5, 1.º, 2.ª. Tel. 360 25 13.)	Jávea (Alicante)
8- 5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35	28035-Madrid
8- 5-1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó, Galileo, 102, 2.ª. Tel. 234 20 73	28003-Madrid
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4.º, 7.ª. Tel. 241 32 25	Alzira (Valencia)
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Complejo Residencial Vistahermosa. Tel. 26 39 21	03016-Alicante
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Teléfono 243 80 09. (Director del Museo del Prado)	28015-Madrid
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 254 64 53	28003-Madrid
5- 2-1980	Excma. Sra. D. Magdalena Leroux, viuda de Pérez Comendador. Tambre, 31. Tel. 261 16 27	28002-Madrid
14- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos. (Y 46010-Valencia. San Pío V, número 9. Teléfonos 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 y 287 15 00	Gandía (Valencia)
3- 2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Avda. de América, 16. Tel. 256 36 64	28002-Madrid
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. Obispo Soler, 2, 5.ª. Teléfono 154 04 64	Manises (Valencia)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón. (Y 46007-Valencia. San Vicente Mártir, 98, y Jesús, 44, 4.º. Tels. 326 73 47, 351 90 94 y 341 38 72.).	Campillo de Altobuey (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)

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
8- 6-1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5	Xàtiva (Valencia)
6- 7-1982	Ilma. Sra. D. ^a María del Rosario García Gómez. Camino del Mar. Edificio Faro del Picayo. Escalera B, 10. ^a , y 46004-Valencia, Martínez Ferrando, 6. Tel. 352 56 73.	Puzol (Valencia)
6- 7-1982	Ilmo. Sr. D. Pedro Deyá Palerm. Calle Luis Vives, 1, 7. ^o A	07014-Palma de Mallorca
7- 2-1983	Ilmo. Sr. D. Luis Galve Raso. Amado Nervo, 4. Tel. 252 32 98	28007-Madrid
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. José Luis Morales Marín	Zaragoza
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Avda. Constitución, 4, 7. ^o , izquierda. Tel. 20 29 21	03002-Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D. ^a Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7. ^a , dcha. Teléfono 273 28 47	28007-Madrid
13-12-1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. Avda. César Augusta, 20	50004-Zaragoza
17- 1-1984	M. Ilmo. Sr. D. José Climent Barber.	Oliva (Valencia)
6- 3-1984	Ilma. Sra. D. ^a Cristina Aldana Nácher. (Y 46007-Valencia. Avenida Giorgeta, 43, 5. ^a)	Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nácher, 60, 8. ^a . (Y 28023-Madrid. Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97.)	Chiva (Valencia)
4-12-1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008-Valencia. Guillén de Castro, 141 y Rey D. Jaime, 9, 46001-Valencia. Teléfonos 331 85 82 y 331 40 43. Ramón y Cajal, 25. Teléfono 363 87 49.)	Godella (Valencia)
7- 5-1985	Ilmo. Sr. D. Vicente Genovés Amorós. Las Cruzadas, 3. Tel. 41 42 81. (Y Valencia, Calle Mar, 39. Teléfono 321 86 20.)	Sevilla
7- 5-1985	Ilma. Sra. D. ^a María Dolores Mateu Ibars. Calle Calabria, 75, 5. ^o , dcha. Tel. 224 07 59	08015-Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas.	Orihuela (Alicante)

ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
8- 4-1941	Ilmo. Sr. Prof. Mr. Henry Field ...	Chicago (EE. UU.)
12- 3-1943	Ilmo. Sr. Prof. D. Francesco Vian. Vía Circo, 18. Milano 20123 (Italia)	Milán (Italia)
15- 3-1949	Ilmo. Sr. Prof. Charles Corm	Beirut (Líbano)
6- 4-1954	Ilmo. Sr. Prof. Elviro G. P. Stucogni.	Roma (Italia)
6- 3-1962	Excmo. Sr. D. Miguel Mújica Gallo.	Lima (Perú) y Embajada del Perú Príncipe de Vergara, 36, 5.º, dcha. 28001-Madrid
9- 1-1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry. Desouk Street, 30. Giza Agouza. (Y 28002- Madrid. López de Hoyos, 198, 6.º A. Tel. 418 05 95.)	Cairo (Egipto)
4- 2-1974	Ilmo. Sr. D. Theodore S. Breadsley. Director Thes Hispanic Society of America. 613 West 155 Street ...	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.)
8- 6-1976	Ilmo. Sr. D. Mathieu Heriard Du- breuil. 40 bis. Av. Suffren. 75015.	París (Francia)
6-11-1978	Ilmo. Sr. D. Pavel Stepanec. V. Stih- lach, 1311	14200 Praga Kre (Checoslovaquia)
8- 7-1979	R. P. Deodato Carbajo López. (Y Murcia. Santa Catalina del Mon- te. Verdolay. Murcia. Teléfono 84 01 90.)	Guatemala (Guatemala)
10- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Salvador Moreno Man- zano. (Y 08003-Barcelona. Paseo Nacional, 74, B, ático 2.) Teléfo- no 319 32 17. Burdeos 37-302	06600 Ciudad de México. D. F. (México)
10-11-1981	Ilmo. Sr. D. Vicente Fillol Roig. 41 Rue de la Fontaine au Roi. Tels. 357 06 26, 260 35 15 y 599 10 52. (Y Valencia. Calle Lirio, 3, 6.ª. Telé- fono 333 41 85.)	75011 París (Francia)
17- 1-1984	Ilmo. Sr. D. José M.ª de Domingo- Arnau y Rovira. Vía Cavour, 17. (Y Madrid. Apartado 8.114.)	38100 Trento (Italia)
4-12-1984	Ilmo. Sr. Jean Fressinier, 487 Rue Jean Jaurès, 02230. Teléfono (23) 66 00 65	Fresnoy-le-Grand; Aisne (Francia)
4-12-1984	Ilmo. Sr. D. Sebastián Capella Pa- llarés. 6383 La Jolla Scenic dr. S.	La Jolla California. 92037 (Estados Unidos)
12-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Segre- lles del Pilar. Rua do Viveiro. Edi- ficio Monte Estoril. Tel. 268 79 39.	Estoril (Portugal)
12-1985	Ilmo Sr. D. José Antonio Falcao. So- ciedade Arqueológica Lusitana ... Tel. 069-22673	7540 Santiago do Cacem (Portugal)

INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
Un "segrelles" desconocido, por <i>F. M.^a G.</i>	3
El número de oro en la estética musical. Homenaje a Leopoldo Querol (1899-1985), por <i>Francisco José León Tello</i>	4
Bernardo Ferrándiz y el realismo, por <i>Teresa Sauret</i>	9
La salvaguarda física del Patrimonio Arquitectónico, por <i>Francisco Gómez Lopera.</i>	14
La primitiva Catedral de Valencia: Naves central y laterales, por <i>Juan A. Oñate</i> ...	17
El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia, por <i>Salvador Aldana Fernández</i>	23
En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	30
Pleito sobre un retablo del pintor Juan Reixac, por <i>José Nicolau Bauzá</i>	34
Dos pinturas de Michel Coxcie, por <i>Matías Díaz Padrón</i>	36
Significación de la "Virgen del Caballero de Montesa" en la pintura española del renacimiento, por <i>Ximo Company</i>	39
Una tabla atribuida a Pedro de Machuca, en la Catedral de Valencia, por <i>Fernando Benito Doménech</i>	45
El colegio de Santo Domingo, de Orihuela (I) (Trazas, portada y Claustro de la Uni- versidad), por <i>Javier Sánchez Portas</i>	47
Carpintería mudéjar de la ermita de San Roque, de Yecla (Murcia), por <i>Fco. Javier Delicado Martínez</i>	54
Influencia del Tratado de Caramuel, en la arquitectura de la Colegiata de Xàtiva, por <i>David Vilaplana Zurita</i>	61
Antonio Palomino en Valencia, por <i>Juan Vte. Lloréns Montoro</i>	64
Nuestra Señora de los Angeles de Ruzafa, convento de origen barroco, por <i>Asun- ción Alejos Mqrán</i>	68
Nuevas consideraciones sobre Orrente y su taller: una réplica de "Abraham y Melquisedec", del museo de Cerralbo, por <i>Angelina Torné</i>	73
Nuevas referencias sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681- 1753) y su familia (II). El testamento y el inventario de bienes de Ignacio Vergara y Ximeno (1715-1776), por <i>Fernando Pingarrón Seco</i>	75
Consideraciones estilísticas sobre el arte del escultor valenciano Ignacio Vergara Gimeno, por <i>Ana Buchón Cuevas</i>	94
Salustiano Asenjo y sus cartas (con ilustraciones) a Cirilo Amorós, por <i>Vicente Genovés Amorós</i>	97
Fernando Fenoll Giménez, pintor y dibujante, por <i>Francisco Giménez Mateo</i> (†) ...	101
Otras obras del escultor valenciano Juan Dorado Brisa, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	102
El escultor y medallista Enrique Giner Canet, por <i>Felipe G. Perles Martí</i>	105
Nuevo núcleo ibérico en "El castellar", de Siete Aguas (Valencia) por <i>Cristina Aldana Nácher</i>	108
En memoria de Federico García Sanchiz (1885-1985), por <i>Ubaldo G. Visier</i>	110

Mi última conversación con Eusebio Sempere, por <i>Juan Cantó Rubio</i>	113
Eusebio Sempere, por <i>Cebrià Ciscar i Casabán</i>	114
+ Palabras de presentación de los conciertos conmemorativos del Año Europeo de la Música (1), por <i>Ana Galiano</i>	115
+ Discurso leído ante la Real Academia de BB. AA. de San Carlos en el acto de la recepción pública, como Académico de Número, del Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés, el día 23 de abril de 1985	117
+ Discurso de contestación, por el Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart ...	120
+ Discurso pronunciado, el día 14 de mayo de 1985, en el acto de la recepción pública, como Académico de Número, por el Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives.	122
Bibliografía	126
Crónica académica	131
El Museo en 1985, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i>	138
Relación de publicaciones recibidas en 1985	142
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Relación de sus individuos	144
Índice de materias	153
Índice de ilustraciones	155

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Páginas</i>
Un "segrelles" desconocido. <i>Boceto del cartel del centenario de Luis Vives</i>	3
<i>Foto de Leopoldo Querol</i>	7
Bernardo Ferrándiz. <i>El Tribunal de las Aguas en 1800</i>	11
<i>El Tribunal de las Aguas (obra original. Burdeos). "Caballos, caballos"</i>	12
La salvaguarda física del Patrimonio Arquitectónico (<i>fragmento del Miguelete</i>).	14
La primitiva catedral de Valencia. <i>Perspectiva axonométrica de la iglesia de Santa Ana, de Jerusalem (dibujo)</i>	17
<i>Perspectiva axonométrica de la Catedral de Valencia (dibujo)</i>	17
<i>Nave central, durante las obras, de la Catedral de Valencia (foto)</i>	18
<i>Girola de la Catedral (foto)</i>	20
<i>Planta Catedral siglo XV (plano)</i>	21
<i>Capilla de la Lonja de Valencia (lámina 1, dibujo)</i>	23
<i>(Lámina 2, dibujo)</i>	27
En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer. <i>"Lapidación de San Esteban"</i> ...	31
<i>"Penitencia", "Extremaunción"</i>	32
<i>"Calvario"</i>	33
Dos pinturas de M. Coxcie. <i>"Jesús en casa de Marta y María", palacio Postdam. Maestro del Hijo Pródigo: Piedad. Hospital King College, Londres</i>	36
<i>"Jesús en casa de Marta y María". Hospital de Afuera, Toledo</i>	37
<i>Maestro del Hijo Pródigo: Piedad. Wallraf-Richarf Museum, Colonia</i>	38
Pedro de Machuca: <i>Retablo en la iglesia de Santa María, de Ubeda (desaparecido)</i> .	45
Pedro de Machuca: <i>"Piedad". Catedral de Valencia</i>	46
<i>Fachada principal del Colegio de Santo Domingo, de Orihuela. Traza del Colegio (plano)</i>	47
<i>Detalle de la traza original del Colegio</i>	48
<i>Portada de la Universidad. Capiteles de mármol conservados en el Colegio</i>	49
<i>Claustro de la Universidad</i>	50
<i>Aspecto de la balaustrada del claustro de la Universidad. Escudo de Loazes. Enjuta del claustro de la Universidad con escudo real</i>	51
<i>Carpintería mudéjar de la ermita de San Roque (Yecla). Portada de la ermita, siglo XVI</i>	56
<i>Interior de la ermita, detalle de los arcos</i>	57
<i>Armadura mudéjar</i>	58
<i>Armadura mudéjar, siglo XVI</i>	59
Influencias del Tratado de Caramuel en la arquitectura de la Colegita de Xàtiva. <i>Portada norte</i>	61
<i>Detalle de la portada: atributos de Santa Anastasia</i>	62

<i>Lámina del Tratado de Caramuel</i>	63
Nuestra Señora de los Angeles (Ruzafa). <i>Interior de la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Angeles</i>	68
Nuevas consideraciones sobre Orrente y su taller. "Abraham y Melquisedec". Colección privada, Madrid. "Abraham y Melquisedec". Museo Cerralbo, Madrid.	73
Nuevas consideraciones sobre la vida y la obra de Fco. Vergara el Mayor (1681-1753). Testamento de bienes de Ignacio Vergara y Ximeno (1715-1776). "El nombre de María", emblema en la fachada barroca de la Catedral de Valencia, obra de Ignacio Vergara	80
<i>Imagen de la Virgen del Rosario, por Ignacio Vergara, en la portada del Palacio de Dos Aguas, Valencia</i>	81
"San Antonio Abad", obra de Ignacio Vergara (1751), en la portada meridional de la iglesia de San Martín, de Valencia	82
<i>El escultor Ignacio Vergara, por José Vergara</i>	85
<i>Ignacio Vergara (dibujo al natural), propiedad de la Academia de Bellas Artes (Museo)</i>	91
Ignacio Vergara Gimeno. "Virgen del Rosario", boceto de barro. Museo del Monasterio de Santo Espiritu del Monte (Gilet)	95
Salustiano Asenjo y sus cartas. "Jeroglífico"	97
"Querido amigo Cirilo" (dibujo)	98
<i>Dibujos alegóricos</i>	99
<i>Dibujos que ilustran una carta de Asenjo a Amorós</i>	100
Fernando Fenoll. <i>Portada de la iglesia de Santiago, de Orihuela (dibujo a pluma). "Santos Cosme y Damián", óleo. Orihuela</i>	101
Juan Dorado Brisa. "Santo Sepulcro de San Bartolomé", Murcia	102
"San Juan Evangelista" (copia de Salzillo), Murcia	103
<i>Lápida conmemorativa del Dr. J. Esteve Mora, Murcia</i>	104
Enrique Giner Canet. <i>Medalla conmemorativa del centenario de Luis Vives</i> ...	105
<i>Medalla del centenario de Joan de Joanes. "Ofrenda" (relieve), de E. Giner</i> ...	106
"El Castellar" (Siete Aguas). <i>Diversos perfiles de platos y cuencos (figura 1)</i> ...	108
<i>Fragmentos de cerámica ibérica (figura 2)</i>	109
<i>Federico García Sanchiz con José Segrelles (fotografía)</i>	110
<i>Retrato de Federico García Sanchiz, por M. Benedito</i>	112
<i>El Excmo. Sr. D. Eusebio Sempere Juan (†)</i>	113
<i>El Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia en su intervención</i>	131
<i>Imposición de la Medalla al Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia. Ilmo. Sr. D. Bernardo Montagud, Académico correspondiente</i>	132
<i>El Ilmo. Sr. D. Luis Lluch Garín durante el acto de posesión como Académico de Número</i>	133
<i>Presidencia solemne en el acto celebrado en la Real Academia por la Junta Vicentina.</i>	134
<i>El Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta (†). El Ilmo. Sr. D. Fernando Dicenta de Vera (†) (Académicos correspondientes)</i>	135
<i>El Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari (†). Académico correspondiente</i>	136
<i>El Museo, en 1985. Viñeta</i>	138
<i>Luca Giordano: "Martirio de San Bartolomé"</i>	139
<i>"Els cirialots", de M. Moreno Gimeno</i>	141

Sres. Académicos de la Real de San Carlos
que forman el

Consejo de Redacción
de Archivo de Arte Valenciano

Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco
Presidente, Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro
Consiliario 1.^o

Excmo. 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 Pío V, 9 - 46010-Valencia
Teléfonos 360 57 93 y 369 30 88.

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1985, 900 ptas.

Números atrasados, 950 pesetas.



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON LA AYUDA DE LA CAJA DE AHORROS DE VALENCIA, DE LAS DIPUTACIONES PROVINCIALES DE VALENCIA Y ALICANTE Y DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALENCIA, ADEMAS DE LA DEL M. E. C.

