

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXVII

1986

Número único

En el IV Centenario del ilustre valenciano Francisco de Moncada, Marqués de Aytona (1586-1615), personaje histórico relevante y "autoridad de la Lengua española", retratado en varias obras de Van Dyck —una en nuestra Casa Académica— ARCHIVO reproduce la versión grabada de Raffaello Morghen.

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

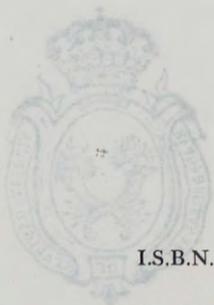
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1986



VALENCIA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION



I.S.B.N.: 84-85928-43-1

Depósito Legal: V-1569-1987

IMPRIME: MARI MONTAÑANA ®

Santo Cáliz, 3 - Tel. 331 23 04 - 46001-Valencia

# RETABLO DE SAN MARTIN, SAN ANTON Y SANTA URSULA

Si el retablo de San Jorge, del Centenar de la Ploma, del Museo Victoria y Alberto de Londres, objeto de nuestro estudio en 1984 (1) deslumbra por su tamaño, estado de conservación, riqueza de oros y belleza de escenas y de colorido, y el retablo "de Fray Bonifacio Ferrer", tema de nuestras reflexiones del año pasado (2), deleita por su figura y gracia italianizantes, lo mismo que por su colorido y minuciosidad miniaturísticas, el retablo de San Martín, Santa Ursula y San Antón, sorprende por la monumentalidad y realismo de sus figuras, de raíz germánica, mezclado con la delicadeza internacional y valenciana.

La elección de este magnífico exponente de nuestro arte valenciano del siglo xv, se debe, además, a la actualidad que ha cobrado al protagonizar la exposición sobre la Valencia del siglo xv organizada en la Lonja por la Diputación de Valencia (3).



Este retablo, más bien un tríptico, puesto que consta de tres tablas principales, representa a San Martín a caballo con mendigo, Santa Ursula y San Antón de cuerpo entero, pero dejemos que sean los catálogos del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se custodia, los que lo describan:

La guía del Museo de 1850 (4) lo describe de la siguiente manera: "n. 177. San Antonio Abad y Santa Inés de cuerpo entero. Tabla al temple y fondo dorado. Escuela Alemana". Por lo tanto en esta guía no aparece la tabla principal, que es la de San Martín partiendo la capa con el mendigo, y confunde a Santa Ursula con Santa Inés.

En la guía de 1915, dirigida por Tramoyeres, aparece en página 33 (5).

"Anónimo valenciano de 1390-1400. San Martín partiendo la capa con el pobre. T. 1'8 × 82; San Antón T. 1'71 × 79; S. Ursula T. 1'8 × 78."

Tormo, en *Valencia, sus Museos* (6) de 1932, las recoge con los números 121-123:

"Tres tablas principales del perdido retablo de S. Martín, de Berenguer Martí de Torres y Ursula Aguilar (1443-1449) en Portaceli: Maestro de los Martí de Torres. Santa Ursula, San Martín, dando su capa al pobre, San Antón (véanse luego escenas de la vida de San Martín)."

"Obra de un artista excepcional, entre los restantes de su tiempo, desconocido, que se pensó, creyéndole algo anterior, que pudiera ser de Luis Dalmau, pero dada la fecha, es otro, que también copiasse la grandeza del arte flamenco, pero sin imitarlo. Nótese la singularidad de los dibujos ornamentales en el suelo, cual adamascados (y con gallinetas de Indias)".

Saralegui, en su estudio sobre las tablas del Museo de San Carlos (8), lo reseña:

"Retablo de San Martín con Santos Ursula y Antón. ¿Hacia 1443? Oriundo de la Cartuja de Portaceli, a la que fue donado por D. Berenguer Martí de Torres. Números 121 a 123 y 154 a 156. Maestro de los Martí de Torres (Gonzalo Pérez)."

Garín Ortiz de Taranco (9) en su catálogo-guía del Museo lo recoge con "n. 250. Retablo de San Martín con Santa Ursula y San Antón. Maestro de los Martí de Torres

(1) 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.

(2) RODRIGO ZARZOSA, C.: "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1985, páginas 30-33.

(3) *Imatge i paraula dels segles XIV-XV*, Llotja de València (nov.-dic., 1985), Diputació Provincial de València.

(4) "Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el Convento del Carmen de esta capital, Valencia, Benito Monfort, 1850.

(5) *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo, 1915, pág. 33.

(6) TORMO, E.: *Valencia: sus Museos*, Madrid, 1932, fas. I, pág. 23.

(8) SARALEGUI, L.: "El Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954, pág. 77.

(9) GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F.: "Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de S. Carlos, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1955, pág. 76.

(¿Gonzalo Pérez?). Se atribuye a Luis Dalmau y a Antonio Guerau, desechándose luego."

En resumen, el retablo consiste en tres tablas de gran tamaño: 1'81 m., superior al natural, que representa la central a San Martín a caballo partiendo la capa con el mendigo, tocado y vestido a la moda de la época, Santa Ursula con los atributos de su martirio: las flechas; y San Antón, con un rollo y un libro y el bastón. Los fondos son dorados, sin paisaje, con un fino trabajo de burilado en los bordes, lo mismo que las aureolas. Todo ello causa un gran impacto al que lo contempla, por su colosal tamaño y por la riqueza de fondos dorados y colorido exquisito.

La procedencia del retablo ha sido aclarada por el Barón de San Petrillo (10), estudioso de la heráldica valenciana, dándolo como donación de D. Berenguer Martí de Torres, casado con D.<sup>a</sup> Ursula Aguilar, a la Cartuja de Portaceli, hacia 1443. Esta hipótesis fue rápidamente aceptada por Tormo y Saralegui, y desde entonces se le conoce como Maestro de los Martí de Torres. Bertaux, Mayer, Gudiol, Camón Aznar, Garín, Pérez Sánchez, Post, Hériard Dubreuil, admiten esta procedencia.

En cuanto a la fecha, hay menos unanimidad:

Tramoyeres, en el catálogo del Museo del Carmen de 1915, hemos visto que lo fecha entre 1390-1400; Tormo en "Levante" en 1932, lo cree del 1443-1449; Saralegui, en 1954, lo aproxima a 1443; lo mismo hace Garín en su catálogo-guía de 1955 del Museo de San Carlos.

Post la coloca en el segundo cuarto del xv y, sin embargo Gudiol (11) en el primer cuarto del xv. Bertaux piensa que es 20 años posterior al retablo de Fray Bonifacio Ferrer hacia 1420 (12); Hériard Dubreuil (12 bis) lo sitúa en torno a 1440 y Pitarch en 1440-1443 (13). Camón Aznar sigue a Tormo en las fechas de 1443-1449 (14).

Estas fechas coinciden con las noticias dadas por Viciiana del establecimiento de Martí de Torres en Valencia en 1435, excepto la de Gudiol que, al situar el retablo en el primer cuarto de siglo, debido a su estilo, no concuerda con ella.

Por nuestra parte, aceptamos la fecha del Barón de San Petrillo y demás especialistas, por creer que está de acuerdo con el estilo de la obra: recordemos que Luis Dalmau es enviado a Flandes a captar el estilo y técnica de Van Eyck por Alfonso V en el año 1430; que en 1438, Gonzalo Peris y su sobrino García Peris son encargados de expertizar una obra ejecutada por Luis Dalmau.

Por lo tanto, no es extraño que en 1443, el retablo de Martí de Torres muestre ese gran influjo de la pintura flamenca, sobre todo en la monumentalidad de las figuras y en su carácter volumétrico, más que en la minuciosidad característica de dicha pintura en el tratamiento de calidades de ropajes.

El punto clave en torno a este retablo es el de su atribución. Son varias las autorías sugeridas por los estudiosos de la pintura gótica valenciana, pero el misterio está aún sin dilucidar. La teoría más extendida, es la de adjudicarlo a Gonzalo Peris por la similitud de estilo con la tabla de San Clemente y Santa Marta, de la Catedral de Valencia, documentada en 1412 (15) (16).

La conexión entre las dos pinturas fue realizada por Tormo y presentada por Mayer (17) al decir que el retablo de Santa Bárbara de la Colección Bosch y el del Museo, "...serán producciones más razonadas de uno de los maestros del altar de San Clemente".

La familia de los Pérez pintores es numerosa: son más de diez los pintores con este apellido que trabajan en Valencia entre 1404 y mediados del xv; pero el de más renombre debió ser Gonzalo, documentado entre 1404 y 1451 en que muere en el Hospital dels Beguins de Valencia, en

la más completa miseria, como le había sucedido con anterioridad a Marzal de Sas y a Pedro Nicolau, con los que había colaborado.

La documentación de Gonzalo Peris es la siguiente:

1404-1405: firma contratos de retablos con Marzal y Gerardo Gener.

1405: colabora con Marzal y con Pere Nicolau.

1408-1410: desaparecen Marzal y Nicolau.

1408: muere Nicolau. Su discípulo Gonzalo Peris es encargado a la muerte de aquél de gestionar los bienes del difunto.

1409: condenado a pagar 360 florines de oro de Aragón a Jaime Mateu, reconocido heredero de su tío.

1412: recibe pago parcial del retablo de San Clemente y Santa Marta, con Gerardo Gener.

1414: retablo de San Antón, encargo de Vidal de Blanes.

1416-1418: pinta retablo para el arzobispo de Valencia.

1431-143: realiza trabajos importantes en el coro de la Catedral.

1438: es encargado, junto con su sobrino García Peris, de expertizar una obra ejecutada por Dalmau, que vuelve en 1436 de su viaje a Flandes, enviado por Alfonso V para aprender el estilo de Van Eyck.

1440: encargo de un retablo para Villahermosa.

1451: otorga testamento; es viudo desde 1433 y muere en el Hospital "dels Beguins".

La autoría de Gonzalo Peris ha sido apoyada por la mayoría de los autores; unos a través de la atribución del panel de San Clemente y Santa Marta, por la similitud de estilo, y otros por el parecido con el retablo de Santa Bárbara.

Saralegui le atribuye ambas obras, más el "Santo Entierro", del Museo de Sevilla y el "Descendimiento", de la Colección Puig Palau, de Barcelona.

Post le asocia con el panel de San Bartolomé del Museo de Worcester (Massachusetts U.S.A.) y el San Miguel de la National Gallery de Edimburgo, con fecha del segundo cuarto del siglo xv.

Mayer también le atribuye el San Bartolomé.

Gudiol agrupa en torno a este retablo de San Martín, Santa Ursula y San Antón, el de Santa Bárbara, procedente de Puerto Mingalvo (Museo de Barcelona), los retratos de los Reyes de Aragón, del Ayuntamiento de Valencia (Museo de Barcelona), fechando todo ello en el primer cuarto de siglo.

Hériard Dubreuil lo relaciona con el panel de San Clemente y Santa Marta (1412) y con una pequeña tabla con la Verónica de la Virgen del Museo de Valencia, anteriormente atribuida a Nicolau (1410), el retablo de Santa Bárbara, fruto de su madurez (1420-1436).

Pitarch acepta para Gonzalo Peris el panel de San Clemente y Santa Marta de la Catedral (1412); las cabezas

(10) BARON DE SAN PETRILLO: "Filiación histórica de los primitivos valencianos", *Archivo Español de Arte*, número 22.

(11) GUDIOL RICART, J.: *Ars Hispaniae*, volumen IX, 1965, pág. 156.

(12) BERTAUX: *Historia del Arte*, de André Michel, tomo III, 2.<sup>a</sup> parte, pág. 761.

(12 bis) HÉRIARD DUBREUIL: *Descouvertes: Le gotique à Valence L'Oeil*, mars, 1975.

(13) PITARCH, A.: *Pintura gótica valenciana*. Resumen de tesis doctoral, Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, pág. 29.

(14) CAMON AZNAR, J.: *Summa Artis*, volumen XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1984, 4.<sup>a</sup> edición, pág. 285.

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

(16) CERVERO GOMIS, L.: *Pintores valentinos*.

(17) MAYER: *Historia de la pintura española*, Barcelona, Calpe, 1928, pág. 59.

de los Reyes de Aragón con fecha de 1427-1428 y el retablo de San Martín con fecha 1440-1443. Aparte, le atribuye en una primera etapa muy vinculada con Marzal, 1404-1412, el retablo de los "Siete gozos" del Museo de Arte de Cataluña; a una etapa media, 1412-1430, los retablos de Alentosa, Bilbao, Burgo de Osma, generalmente atribuidos a Nicolau, lo mismo que el retablo de Jérica.

Pérez Sánchez admite la autoría de Gonzalo Peris para San Clemente y Santa Marta, San Martín, San Antón y Santa Ursula con fecha tardía 1443, y para su círculo el retablo de Santa Bárbara de Puerto Mingalvo (Teruel); y las tres cabezas de Reyes de Aragón del Ayuntamiento de Valencia las cree de Jaime Mateu.

Por nuestra parte, encontramos afinidades entre Santa Marta y Santa Ursula en cuanto a tipología, postura del escorzo y rasgos y mirada con ojos entornados, pero no lo encontramos en volumetría, ni monumentalidad de las figuras, como tampoco entre San Clemente y San Antón, teniendo aquél una tipología estereotipada del círculo Marzal-Nicolau, cuando el San Antón es todo un retrato, con fuerza y personalidad. Los motivos decorativos son los mismos, pero esto no tiene nada de extraño en la época entre talleres vinculados. Una explicación para concordar estas afinidades y diferencias pudiera ser la fecha: 1412 la de San Clemente y Santa Marta, obra de extrema juventud del pintor y, tal como está documentado, en colaboración con Gerardo Gener, y 1443 el retablo de San Martín, ya en plena madurez del pintor y con la influencia de la monumentalidad eyckiana asimilada, lo mismo que de la grandiosidad italiana del quattrocento.

En cuanto al retablo de Santa Bárbara, procedente de Puerto Mingalvo (Teruel), encontramos más difícil aquilatar la similitud con el de San Martín, a pesar de creerlo los especialistas fruto de madurez de Gonzalo Peris. Hacia 1420-1435 lo sitúa Hériard Dubreuil, a causa de su indumentaria. Yo no lo fecharía tan tardíamente, pienso que es un perfecto exponente del estilo internacional valenciano, que ya consiguiera su perfección de lenguaje en fecha tan temprana como en el retablo de San Jorge, del Museo Victoria y Alberto de Londres, de Marzal de Sax, fechado hacia 1410 como apuntamos en nuestro estudio, apoyando la teoría de Post (18), y que éste bien pudiera ser del segundo decenio del xv. Aún así no se le aprecia ventaja estilística y de madurez con respecto a Santa Marta. Quizá sea esto debido a la deficiencia de la reproducción con la que trabajamos.

Con respecto al otro grupo de obras atribuidas a Gonzalo Peris, los retratos de los Reyes de Aragón, procedentes del Ayuntamiento de Valencia, pudieran tener similitud tipológica con el mendigo de San Martín y tratarse de un mismo autor, pero no estoy muy convencida. Pérez Sánchez lo adscribe a Jaime Mateu. Ciertamente es muy difícil delimitar las obras de estos dos artistas, casi coetáneos: Gonzalo Peris, documentado en 1404-1451; Jaime Mateu, de 1402-1452; ambos discípulos de Nicolau y herederos de su taller a su muerte; Gonzalo, durante 1408, y Jaime Mateu, a partir de 1409. Ambos, además, recibirían las influencias a través de Nicolau, de Marzal de Sax y de Lorenzo Zaragoza, pintor de gran prestigio en toda la segunda mitad del xiv, documentado de 1363-1406, en que otorga testamento, y Marzal de 1393 a 1410, en Valencia.

También debemos contar con las figuras de Antonio Guerau, activo en Valencia en 1411-1439, pintor de Alfonso V en 1425, cuyo estilo no conocemos y con Antonio Peris, padre de Gonzalo y colaborador de Marzal en 1404, y trabajando por su cuenta en 1416 y 1422.

La impresión que se tiene al contemplar este tríptico por primera vez es la de asombro ante la monumentalidad de sus figuras: parecen esculturas. Nada parecido se ha rea-

lizado en la pintura gótica valenciana hasta entonces. Debido a esta monumentalidad, Tormo lo atribuye durante algún tiempo a Luis Dalmau (19).

Según Post, "hacia el segundo cuarto del siglo xv, aparece en Valencia un cierto número de obras en las que el estilo alemán es ennoblecido, las figuras van adquiriendo mayor monumentalidad, las asperezas teutónicas son suavizadas, las expresiones llegan a ser más plácidas y desaparece la nerviosa agitación de Marzal y las pinturas se embellecen con estilo internacional. Este estilo consiste en una relajación del estilo germánico y una preparación a la pintura serena de Jacomart: las cualidades teutónicas están aún indudablemente presentes pero de una manera suave y modificada" (20).

El principal exponente de este estilo es el tríptico de San Martín, Santa Ursula y San Antón.

Analicemos ahora el retablo para sacar las consecuencias referentes a su estilo e influencias:

Indudablemente, al analizarlo, nos damos cuenta de la aparición de varios elementos que son consecuencia de las distintas influencias recibidas por el pintor, y vamos a tratar de agruparlas.

#### *Influencia flamenca*

Tormo (21) detecta fuerte influencia flamenca, hasta el punto de adjudicarlo a Luis Dalmau, pintor valenciano pensionado por Alfonso V para viajar a Flandes a aprender las nuevas técnicas. Dalmau vuelve a Valencia en 1436 y la relación de Gonzalo Peris con su arte está claramente documentada al haber tenido que expertizar una obra suya en 1438. Saralegui no comparte la opinión de Tormo de ver en el tríptico de San Martín las influencias eyckianas, al contrario, piensa que "...lejos de acusar la característica propensión preciosista, el detalle minucioso, el realzar detalles secundarios de telas y accesorio, tiende más bien a lo medular y sustancial, con distinto ritmo lineal de masas y valores, sin destacar el relieve, rehuendo el paisaje" (22).

Por otra parte, vemos que se inicia la introducción del claroscuro, típico elemento flamenco. Camón Aznar subraya el manejo del claroscuro en el caballo de San Martín y en el ropaje de San Antón (23).

En cuanto a la técnica, Tormo recalca "que parecen pintados al óleo, pero seguramente son temples", notando ya una brillantez de material y colorido cercana a lo flamenco.

En el plegado de los paños hay una monumentalidad que Post describe como típicamente española, pero que a mi entender tiene raíces flamencas. Hériard subraya esta exuberancia de los plegados que se extienden por el suelo.

Post compara la caída de los paños de Santa Ursula con la de Santa Marta y de Santa Bárbara, aunque a mi entender, el manto de Santa Marta, y el atuendo y tratamiento de los paños está cercano al de Lorenzo Zaragoza, por ejemplo en la tabla de Santa Catalina y San Francisco del Museo, y entra de lleno en lo usual en la pintura valenciana de principios del xv caracterizada por una elegancia y refinamiento lineal considerables a juicio de Pérez Sánchez (24). Sin embargo "en las figuras de San Antón

(18) RODRIGO ZARZOSA, C.: ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1984, pág. 26.

(19) TORMO, E. *Jacomart*, pág. 41.

(20) POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting*, volumen III, pág. 94.

(21) TORMO, E.: *Levante*, pág. LXXX.

(22) SARALEGUI, L.: *Op. cit.*, pág. 78.

(23) CAMÓN AZNAR, J.: *Op. cit.*, pág. 286.

(24) PÉREZ SÁNCHEZ, E.: *Valencia* (Tierras de España), Madrid, Noguer, 1985.

y Santa Ursula, se han perdido los preciosismos lineales y el deleite rítmico y las formas son ya estables y voluminosas” apunta con acierto Camón Aznar, nuestro querido profesor en la Complutense de Madrid, con esa sagaz visión de síntesis que le caracterizaba.

### *Influencia germánica*

Reconocida por Post, Saralegui, Hériard Dubreuil, Gu-diol, Camón (25) y Pérez Sánchez, procedente de la vinculación al círculo de Marzal de Sax y admitida por todos los especialistas, a través de la tabla de San Clemente y Santa Marta de la Catedral y documentada por la colaboración de Gonzalo Peris con Marzal y Gerardo Gener y Nicolau. No obstante, esta influencia germánica está suavizada, como ha subrayado acertadamente Post, y ha perdido la nerviosa agitación marzalesca, logrando una suavidad y placidez, típica a su juicio, de la pintura valenciana del segundo cuarto del siglo xv, y preludio de Jacomart.

Santa Ursula es un tipo alemán con aspereza relajada y sobria y mística gentileza que transforma la manera teutónica, a juicio de Post. Camón encuentra en ella un leve influjo alemán, suavizado con una gracia estática y delicadeza.

En San Antón, Post observa una suave forma de severidad, de raíz germánica, que habrá de aparecer en los apóstoles de Durero, y que a juicio de Pérez Sánchez, recuerda las esculturas de Klaus Sluter.

Sin embargo, esta grandiosidad escultórica de las figuras, esta energía plástica y aplomo, tienen una triple procedencia: aparte de la flamenquizante y germánica, está la *influencia italianizante* reconocida por Mayer, Bertaux, Post y Pérez Sánchez. Mayer considera al pintor, por la bizarria de las figuras, el Pisanello de Valencia. Post destaca las pisanellescas delicadezas en San Martín, lo mismo que Bertaux, a la vista del colorido brillante, vivo, lo compara con Gentile de Fabriano.

Por nuestra parte, encontramos coherente la comparación con Pisanello por parte de Mayer, Post y Camón Aznar; la austeridad y severidad de San Antón están próximas a las de su homónimo de la National Gallery de Londres, lo mismo que el atuendo delicado de San Martín se pudiera equiparar con el elegante de San Jorge de la misma tabla.

Por otra parte, la monumentalidad de las figuras hace recordar las de Masolino, Masaccio, Gentile de Fabriano y el resto de la escuela a la que estuvo vinculado Pisanello, el cual, sobre las sólidas estructuras giotescas, asimiladas en su tierra natal, Toscana, y en el Véneto, incluye las refinadas enseñanzas del estilo internacional.

### *Influencia internacional*

La elegancia, suavidad y gentileza del estilo internacional han impregnado la escena de San Martín montado a caballo: vestido con brocado rojo y dorado, con un tocado de estilo francés —borgoñón—, tan frecuente en la indumentaria de la época, y que nos recuerda la delicadeza miniaturística del círculo de Marzal, a la vez que el realismo del mendigo. Ambivalencia y dualismo ya señalados por nosotros en el estilo internacional, cuyo exponente máximo es el retablo de San Jorge de Londres.

*Elementos autóctonos:* dulcedumbre valentino-nicolasiense que mitiga los ecos marzalescos. Misticismo, calma y plácida monumentalidad que caracteriza la pintura valenciana de la segunda mitad de siglo.

Fondo dorado, burilado en los bordes, finamente trabajado, semejante al de San Benito de Jacomart de la Cate-

edral; al de San Valero de Almonacid, atribuido a Lorenzo Zaragoza. Adamascado del traje de San Martín que prelude a Jacomart y es característico.

Motivos ornamentales del suelo: gallináceas y ruedas usados por Marzal y su círculo, y por Lorenzo Zaragoza.

Halos dorados con burilado de hoja de roble están divididos en cuatro zonas, la primera y tercera constituidas por un dibujo de puntos agrupados alternando con un círculo, la segunda y cuarta formadas por un motivo de hoja de roble. El nimbo de San Martín es ligeramente diferente, pero pertenece al mismo género. Presentan similitud con los de San Miguel de Edimburgo y San Bartolomé de Worcester, apuntado por Post, y con la tabla del “Enterramiento” del Puig, Valencia, destruida en la guerra civil, atribuida al círculo de Marzal y al de Gonzalo Peris por otros.

Saralegui aprecia una dulcedumbre valentina dimanada de Nicolau y mitigada por ecos marzalescos; lo mismo que un lastre y espíritu zaragocista revelados en la solemnidad naturalísima y en la ponderación colorista.

El autor del retablo es un diestro dibujante y un pintor de trazo suelto. Con pocas pinceladas sencillísimas, de abreviada factura, logra detalles sorprendentes: prueba de ello es la venda del mendigo que recuerda los cendales del “Enterramiento” del Maestro del Puig. A juicio de Saralegui, es un pintor de fondo y forma que fusiona los dos modos de expresión: el heroico y el íntimo e impregna el retablo de misticismo y realismo, dos características peculiares del arte hispano. Con ello consigue personajes vivos. Es el primer pintor valenciano que consigue realzar plásticamente el carácter de los personajes: Santa Ursula muestra una palidez delicada causada por las vigias, como apunta Saralegui; San Antón, severo, ceñudo, con la tez curtida por el desierto y una mirada penetrante; San Martín, joven cortesano, elegante, con cutis juvenil; el mendigo, seco y con pigmentación desigual. Por todo ello se puede concluir que es un pintor sumamente diestro en las carnaciones: la Santa Ursula “con fina piel de pétalos de rosa es de la más extremosa delicadeza y sutil expresión ensimismada” (26).

Por otra parte, el colorido es vivo y brillante, lo que recordó a Bertaux a Gentile de Fabriano, y sabe sacar buen partido del barnizado albuminoso: Tormo recalco que parecía pintura al óleo.

Conclusiones: se trata, por tanto, de una obra maestra que coloca, de nuevo, la pintura valenciana del xv a la cabeza de las escuelas nacionales y equiparable con lo mejor de la época, como son las obras de los Van Eyck o las italianas de Pisanello, de los cuales tiene fuertes influencias a través de Luis Dalmau, las primeras; y de los estrechos vínculos, ya tradicionales desde el siglo anterior con Italia, fortalecidos precisamente en la época del retablo por la conquista de Nápoles por Alfonso V de Aragón, cuya admiración por la pintura de los Van Eyck queda demostrada al enviar a Flandes a Luis Dalmau para captar la nueva técnica flamenca, circunstancia que será decisiva en la pintura valenciana a partir de 1450, con Jacomart y Reixach, cuyas obras están completamente influidas por el arte flamenco, y tendrá amplias repercusiones en los pintores de su círculo.

Por tanto, estamos ante una obra cumbre de la pintura valenciana de la primera mitad del xv. La fecha, generalmente admitida de 1443, nos parece coherente con el estilo

(25) CAMON AZNAR, J.: “Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español”, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1968, pág. 9 (discurso).

(26) CAMON AZNAR, J.: *Summa Artis*, volumen XXII, Madrid, Espasa Calpe, 1984, pág. 286.

del retablo. La relación con los talleres de Nicolau, Marzal y Peris parece evidente, analizando los estilos de las obras de aquéllos, sobre todo del retablo de San Jorge de Londres. Lo que no es tan evidente es la adscripción a Gonzalo Peris, aunque parece suficientemente probable debido a la documentación existente.

La influencia flamenca en las veladuras, el claroscuro, el plegado de los paños y el realismo, recibida a través de Luis Dalmau, está fuera de toda duda.

La influencia germánica recibida a través del taller de Marzal es clarísima, aunque está suavizada por la dulcedumbre y placidez valenciana, con raíces de Lorenzo Zaragoza.

El encanto y la elegancia "internacional", también recibida de la escuela de Marzal, está patente en la escena de San Martín partiendo la capa con el pobre, cuyo tocado es similar al de la figura tocando la trompeta en la Virgen de los Angeles del retablo de San Jorge del Cente-

nar de la Ploma. Este encanto y la elegancia impregnan también la figura de Santa Ursula, cuya belleza alemana, de frente despejada y mirada entornada, presenta similitudes con la Virgen de los Angeles y con la princesa contemplando la escena central de San Jorge matando al dragón, o con la princesa llevándole atado con su cinturón, en otra escena del mismo retablo.

Por otra parte, la monumentalidad de las figuras y el colorido vivo y brillante, nos dirigen hacia Italia —cuyos vínculos con la pintura valenciana de finales del xiv y principios del xv son ya tradicionales— recordando las obras de Giotto, Masaccio, Gentile da Fabriano, y el resto de la escuela a la que estuvo vinculado Pisanello, quien sobre las sólidas estructuras giottescas, asimiladas en su tierra natal, Toscana, y en el Véneto, incluye las refinadas enseñanzas del estilo internacional.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

## SOBRE UNA PIEDAD DEL MAESTRO DE ALZIRA



El Museo de Valencia se ha enriquecido el pasado año 1986 con una notable pintura atribuible al Maestro de Alcira, que reclama algunas consideraciones que subrayen su interés y la sitúen en el contexto adecuado.

Se trata de una pequeña tabla redonda, de dimensiones 31'5 cm. de diámetro, que presenta la *Piedad con la Magdalena y San Juan*. Lleva un marco dorado y negro, sin duda el primitivo, con inscripción en letras capitales: "ASPICE QUE PATIOR. PRO TE. PRECOR. ASPICE LECTOR. ASPICE. QUE VOLUIT. TENDERE. DULCIS. AMOR."

La atribución al Maestro de Alcira se impone por claras razones estilísticas desde el primer momento. Sus tipos y modos son absolutamente características de la manera de hacer de este, aún anónimo, discípulo de Yáñez y Llanos (1), cuya actividad en Alcira en 1527, en el hoy fragmentario

retablo de la Virgen pintado para la iglesia de San Agustín (2), permite situar con precisión su personalidad artística, ya que no la biográfica.

El perfil del joven San Juan, a la derecha, es especialmente característico, así como el modo, tan lineal, de acusar los plegados, con pinceladas paralelas. La Magdalena, que aprieta las manos sobre el pecho, a la izquierda de la composición, emparenta estrechamente con las cabezas juveniles de la

(1) La personalidad de este pintor fue trazada por vez primera por Post en el tomo X de su *A History of Spanish Painting*, XI, 1953, págs. 289 y siguientes. Independientemente D. Diego Angulo (*Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", volumen XII, 1954, pág. 52) lo reconoció e identificó con el mismo nombre.

(2) Tras haberse dado por perdidas, se han identificado recientemente en la residencia de Padres Escolapios de Gandía. MONTAGUT, B.: *Alzira. Arte en su historia*, Valencia, 1982, págs. 115-123, y COMPANYY I CLIMENT, X.: *Pintura del Renaixement al ducat de Gandía*, Valencia, 1985, págs. 188 y siguientes.

*Adoración de los Reyes*, de Alcira, hoy en Gandía. El fondo de oro con decoración vegetal, se relaciona también con el de las tablas de la *Magdalena* del Museo Diocesano de Valencia, salvadas de la guerra civil. Las diferencias, evidentes, que también pueden señalarse, se explican quizá por las precisiones cronológicas que más adelante haremos, y en cualquier caso, es obra que debe colocarse, sin vacilación, en el círculo de este maestro.

Pero el interés del pequeño tondo se acrece al advertir que su composición no es sino una transformación —ciertamente empobrecida pero suficientemente identificable—, de una de las obras más famosas y significativas del gran maestro italiano Sebastiano del Piombo, cuya presencia en España es bien conocida: La *Piedad* pintada para el Secretario del Emperador, Francisco de los Cobos, conservada durante siglos en la iglesia del Salvador de Ubeda y hoy en la Casa de Pilatos sevillana (3).

De la soberbia realización de Sebastiano proceden la actitud de la Virgen con la cabeza ligeramente vuelta, la mano izquierda extendida hacia el espectador, pendiente de ella el velo de la Verónica, y la derecha sosteniendo los clavos, así como la disposición del cuerpo de Cristo, con la cabeza inclinada hacia atrás y el brazo derecho doblado

con la mano caída. También la figura de la Magdalena, en segundo término, con la cabeza inclinada y las manos entrelazadas sobre el pecho, se relaciona directamente con el modelo magistral.

La espléndida pintura de Sebastiano le fue encargada por Ferrante Gonzaga en el verano de 1533, para regalarla al todopoderoso secretario de Carlos V. La historia de la realización fue larga y sólo en octubre de 1539 se dio por concluida. Como es sabido, Sebastiano se valió de un dibujo de Miguel Angel para la maravillosa figura de su Cristo (4).

El cuadro, al parecer, debió llegar a España hacia 1540, pero las obras de la iglesia del Salvador de Ubeda, donde había de instalarse, no estaban concluidas. No lo estaban tampoco a la muerte de Cobos, en la propia Ubeda, en 1547. El Comendador Mayor y Secretario fue por fin sepultado en su grandiosa capilla en 1559.

No sabemos dónde estuvo la pintura hasta que fue definitivamente instalada en Ubeda, pero todo parece suponer que fue conocida y copiada en el círculo de Yáñez de la Almedina, tanto en Valencia como en Cuenca, y que su difusión fue muy amplia.

Angulo dio a conocer en 1956 la hermosa copia que se conservaba entonces en la cárcel de Cuenca y hoy está en el Ministerio de Justicia (5).

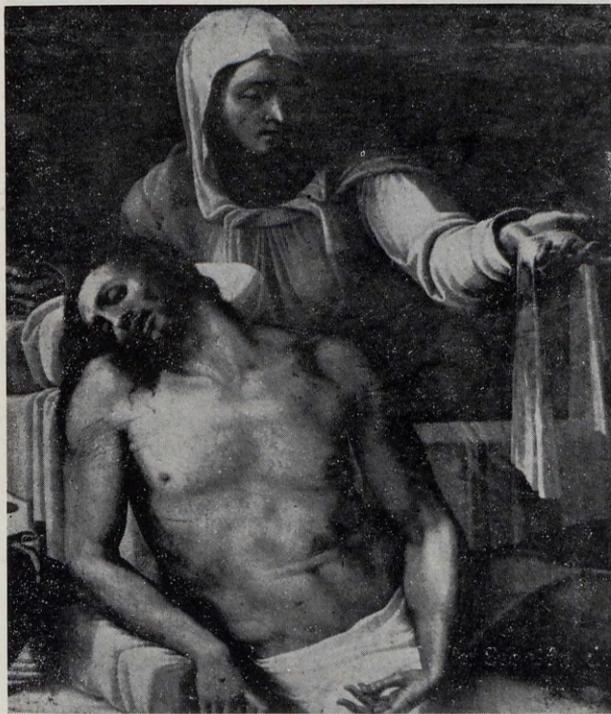
Aunque muy fiel al original de Sebastiano, de excelente calidad, y de estilo muy próximo al de Yáñez, no parece que pueda atribuirse, como ya indicó Angulo, a la misma mano del pintor manchego, sino más bien a la de alguno de sus colaboradores, probablemente a la de Martín Gómez, su discípulo conquense, aquí especialmente afortunado al recoger la severidad monumental del modelo de Sebastiano y su emoción contenida y grave, a través de la peculiar manera, entre leonardesca y veneciana, que Yáñez introduce en Cuenca y que allí tan honda huella produjo.

La excelente tabla, sea o no de Martín Gómez, como parece proponer decididamente Virginia Tovar, y yo me inclino a aceptar, ha de estar pintada

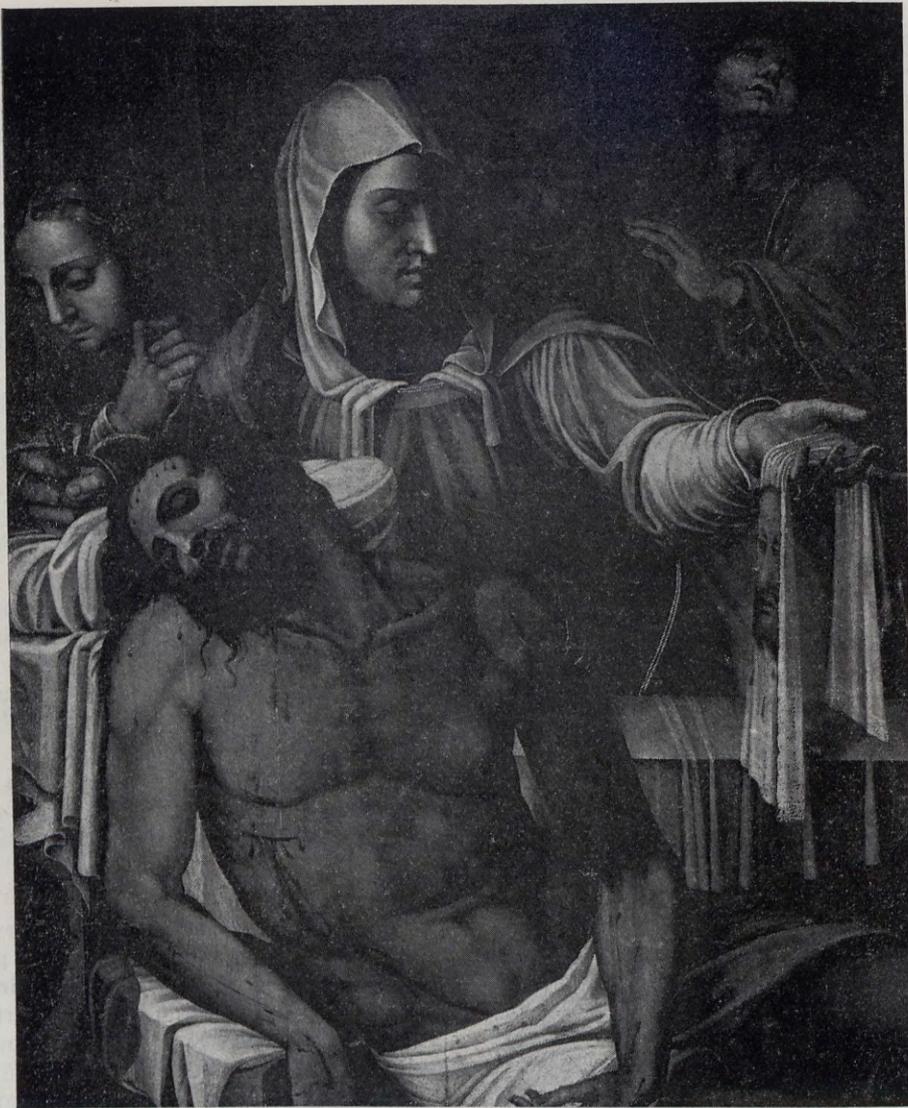
(3) Sobre Sebastiano, véase especialmente el libro de HIRTS, M.: *Sebastiano del Piombo*, Londres, 1981. Sobre el cuadro de Ubeda y su accidentada historia, el artículo del mismo Hirts, "Sebastiano's Pietá for the Comendador Mayor", *Burlington Magazine*, 1972, págs. 585-595.

(4) Especialmente próximo al cuadro es el soberbio estudio, hoy en el Louvre. También la hoja conservada en Casa Buonarroti, en Florencia, ambas reproducidas con frecuencia.

(5) ANGULO, D.: "Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca", *Archivo Español de Arte*, 1956, pág. 113; TOVAR MARTIN, V.: *El Palacio del Ministerio de Justicia y sus obras de Arte*, Madrid, 1986, pág. 152.



La Piedad, Sebastiano del Piombo, Ubeda (hoy en Sevilla, Casa de Pilatos.)



**Piedad. Ministerio de Justicia, Madrid (antes en la Cárcel de Cuenca)**

en fecha posterior a 1540, es decir, cuando verosímilmente Yáñez ya había muerto (6).

Las fechas más conocidas de la actividad de Martín Gómez son 1552 (retablo de San Lorenzo y San Martín, Catedral de Cuenca) y 1558 (retablo del Nacimiento, *ibídem*). Quizá no esté muy lejana la tabla del Ministerio de Justicia y nada distante tampoco la pequeña tablita del Maestro de Alcira, que ahora presentamos, lo que permite de modo hipotético prolongar la actividad de este pintor, aún anónimo, desde 1527 (fecha del retablo de Alcira que le da nombre), hasta bien doblada ya la mitad del siglo, es decir, en estricto paralelismo cronológico con Maçip el Viejo (h. 1475-1550), aunque con evidente diferencia estilística, por su ca-

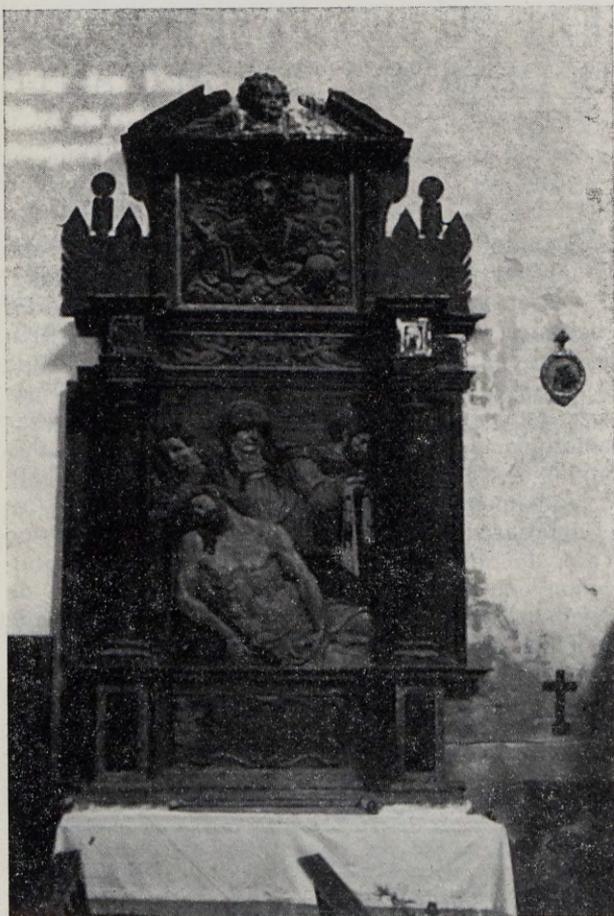
rácter más arcaizante y, por supuesto, su menor nivel de calidad.

La vigencia española de los modelos de Piombo, que —como indicó ya José López Rey (7) a propósito de Maçip el Viejo, en el ámbito valen-

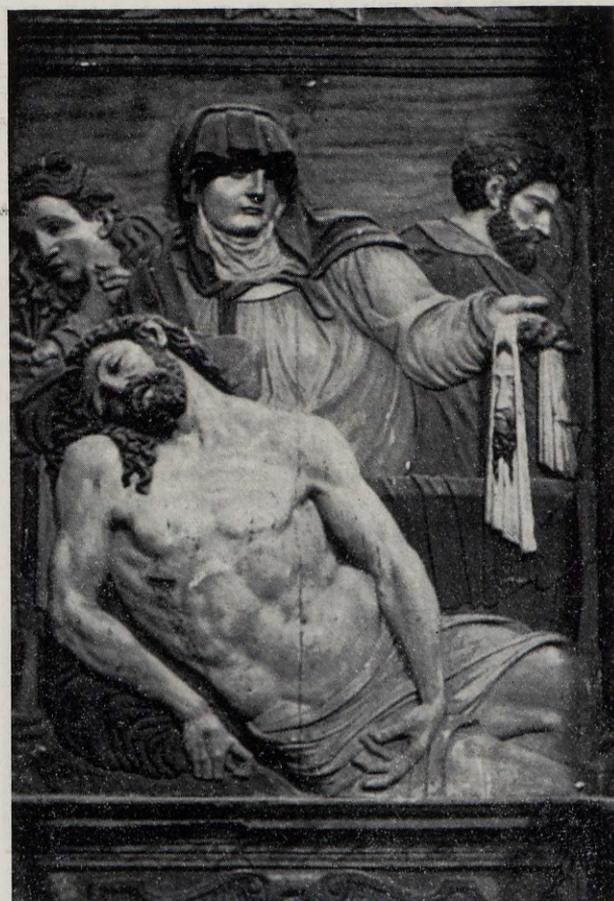
(6) Como es sabido, las últimas noticias documentales que poseemos de Yáñez, lo sitúan precisamente en Cuenca en 1530. Si, como parece lógico, murió no lejos de esa fecha, es claro que no pudo conocer la obra de Sebastiano. GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Yáñez de la Almedina, pintor español*, 2.ª edición, Ciudad Real, 1978.

(7) LOPEZ REY, J.: "Vicente Maçip, Sebastiano del Piombo, et l'esprit tridentin", *Gazette des Beaux-Arts*, 1971, págs. 343-348. También Fernando Benito (*Pintura y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, págs. 293-294), subrayó la presencia de modelos de Piombo en la pintura valenciana de hacia 1600.





Retablo lateral, Ircio (Burgos). Iglesia parroquial.



Relieve en un retablo lateral, Ircio (Burgos). Iglesia parroquial.

ciano precisamente— fueron bien estimados en los ambientes del catolicismo español contrarreformista se demuestra aún más en un pequeño retablito del pueblo burgalés de Ircio, donde se retoma una vez más la composición del cuadro de Ubeda, con algunas modificaciones en las figuras del fondo —introduciendo un santo varón de perfil—, pero manteniéndose fiel en lo sustancial, en mucha mayor medida que lo hace el Maestro de Alcira.

La fecha del retablito burgalés será ya de muy finales del siglo xvi, quizá en el umbral mismo de 1600, nada lejano del momento en que, en Valencia, Ribalta muestra una vez más la vigencia y eficacia de los solemnes y patéticos modelos de Sebastiano en el tríptico que fue de la iglesia del convento de San Felipe de los Carmelitas Descalzos, copia de una famosa composición del maestro italiano, hoy dispersa, cuyas dos alas laterales, muy maltratadas, depositó el Museo de Valencia en el Gobierno Civil valenciano (8). La restauración aún

en curso, para la exposición dedicada a Ribalta que se prepara bajo la dirección de Fernando Benito, permitirá sin duda valorar más adecuadamente la presencia de Sebastiano en la pintura del maestro valenciano por excelencia.

La pequeña tablita que enriquece el Museo valenciano y ahora publicamos, es un eslabón más de esa casi constante influencia del pintor veneciano en el modo de configurar determinadas imágenes piadosas, bien claras a la religiosidad hispana, y muy especialmente a la valenciana.

ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ  
Académico Correspondiente  
Director del Museo del Prado

(8) PEREZ SANCHEZ, A. E.: "Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or", *Revue de l'Art*, 1985, págs. 56-57.

## DOS TABLAS DE LA ADORACION DE LOS REYES Y LA HUIDA A EGIPTO, DE LORENZO DE AVILA, EN ALICANTE

De Lorenzo de Avila, sólo en estos últimos años, su nombre ha sido evocado en relación a piezas de pintura específicas, pues las referencias a su existencia en documentos nos eran conocidas desde el pasado siglo. Las dos tablas de la "Adoración de los Magos" y la "Huida a Egipto" proceden del coleccionismo privado de Alicante, sin referencias de origen. Su conocimiento ha sido oportuno, pues la catalogación y estudio de los discípulos de Juan de Borgoña, escuela a que pertenecen, ha sido objetivo de atención por quien esto escribe en los últimos años (1).

Adelantándonos a las obligadas consideraciones críticas, pienso que las dos pinturas pueden restituirse a Lorenzo de Avila, discípulo de Juan de Borgoña el Joven, pintor sorprendentemente emparentado en estilo, que es el de su padre, asimilando corrientes rafaelistas y manieristas del segundo tercio del siglo. La complejidad de esta escuela en este momento, por su uniformidad y fidelidad a los cánones estéticos del maestro, obliga a alguna reflexión de interés inmediato desde el ángulo previo al estudio de las tablas que son objeto prioritario de estas líneas.

Las tablas de uno y otro de los maestros referidos son las que hasta hoy se agrupaban en torno a los maestros Pozuelo y Toro, según Post y Angulo Iñiguez. El último de los estudiosos unificó a los dos en uno (2). Dentro del confuso enredo de documentación imprecisa y pinturas atribuidas sin fundamentos sólidos, problemática que en varias ocasiones hemos tratado, un hecho parece claro: la identificación del retablo del hospital de Toro como obra de Lorenzo de Avila. Es importante consignar este hecho, que avala lo que sigue. En libros de cuentas del Hospital de Nuestra Señora de la Asunción y los Santos Juanes, conocemos la intervención de Lorenzo de Carbajal como perito del retablo de la capilla del Hospital de Santa Cruz en 1535, que contrató a Lorenzo de Avila. Sabemos el nombre del autor del retablo, que antes se agrupaba bajo el nombre del Maestro de Pozuelo. El retablo hoy está en la Colegiata. Los estudios recientes de José Navarro nos aportan algunas noticias más sobre la vida del pintor, de interés, pero quizás rebasamos la atención al estudio concreto de las pinturas que estudiamos (3). Es interesante recordar que en opinión de José Navarro, Lorenzo de Avila

es el pintor de mayor renombre en la zona, lo que da motivo que se acuse en obras de mayor calidad.

Nosotros atribuimos con reservas y en varias ocasiones, la parte más digna de los retablos a Juan de Borgoña, hijo. Las razones son muchas, van de la mayor proximidad al estilo de su padre, y la más larga estancia en Toledo, que le posibilita alcanzar la influencia muy directa de Correa de Vivar, discípulo de su padre en la segunda generación (4).

Igualmente, importe en estas disquisiciones, es el retablo de San Martín de Pinilla, del mismo Toro, donde los documentos hablan de la colaboración conjunta de Lorenzo de Avila y Juan de Borgoña, hijo, en el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Pinilla (5).

Si las tablas del retablo del Hospital son de Lorenzo de Avila, serían éstas las de inferior calidad, de los otros retablos, donde aparece contratado junto al hijo de Juan de Borgoña, que debió ser con-

(1) Una tabla del Maestro de Pozuelo en la Colección Simonsen de Sao Paolo, Universidad de Valladolid. Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, XLVIII, 1982, pág. 379. Ibídem y A. Padrón, "Miscelánea de pintura española del siglo xvi", Archivo Español de Arte, 1982, página 202. Ibídem, "Un retablo inédito de Juan de Borgoña en Belver de los Montes", Universidad de Valladolid, boletín del Seminario de Arte y Arqueología, 1986. Ibídem, una "Huida a Egipto", de Juan de Borgoña, hijo, en el North Carolina Museum of Art (en prensa). Ibídem, "Nuevas tablas inéditas o poco conocidas de Juan de Borgoña, hijo, y Lorenzo de Avila en colecciones españolas y extranjeras", Universidad de Valladolid, boletín del Seminario de Arte y Arqueología (en prensa). Ibídem, "Una tabla restituida a Juan de Borgoña, el Joven, en el Museo del Prado: San Sebastián, entre San Fabián y San Tirso", boletín del Museo del Prado, 1985, tomo VI, número 16, pág. 14. "Cinco tablas de Juan de Borgoña, el Joven, atribuidas a Francisco Conontes", en el Principado de Mónaco, boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar" (en prensa).

(2) POST, CH.: "A History of Spanish painting", 1966, tomo IX, pág. 510; ANGULO, D.: "Ars Hispaniae", t. XII, pág. 109.

(3) NAVARRO, J.: "Pintores de Toro en el siglo xvi", en *Pintura en Toro*, 2-15, tomo XVII, 1985, Casa Municipal de Cultura "González Allende", obras restauradas, pág. 10, número 28.

(4) DIAZ PADRON, M.: ob. cit., pág. 379, t. XLVIII, 1982.

(5) CASASECA, A.: "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora". A introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica, IV Centenario da Morte de Joan de Ruao, 26-30 - III - 1980, Coimbra, 1981, pág. 218.

discípulo en el taller del maestro de la catedral toledana (6). En esta línea de conducta, las tablas de la "Adoración de los Reyes" y "Huida a Egipto" serían de mano del referido Lorenzo de Avila. El dibujo es en este retablo igual que en las tablas, más anguloso y más plano el modelado, falto de las sutilezas de sombras que nos brindan las tablas del segundo, como su sentido más acusado de la monumentalidad y mayor calidad de ejecución, que es lo que califica su entidad estética de pintor de primera fila.

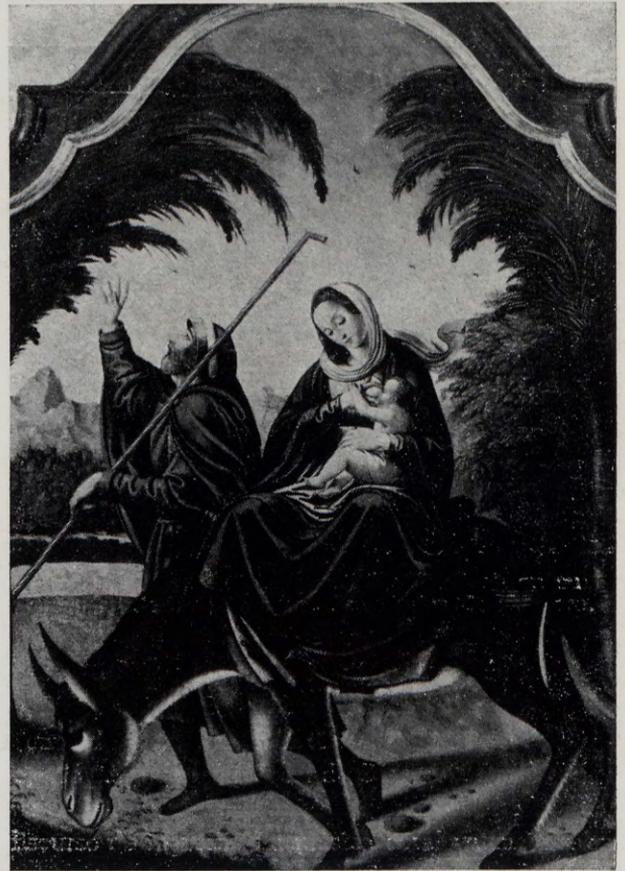
Contribuye en favor de la catalogación propuesta, la repetición de la misma escena de la "Adoración de los Reyes" en el retablo del Hospital. No es difícil reconocer una misma mano, a pesar de las actitudes diferentes, donde el pintor trató sin éxito de escapar de sus propios prototipos. El esquema es el mismo, igual la distribución en el espacio. En la tabla que tratamos, el rey negro lleva



Adoración de los Magos, Lorenzo de Avila.

una rica indumentaria de la época de Carlos V, mientras es muy modesta en el del retablo de Toro. Es de interés señalar, entre otros datos diferenciadores de los dos maestros, la disposición de las nubes, de imprecisas paralelas, y jugando con ondulaciones más variadas, en las tablas documentadas de Lorenzo de Avila. Es posible que todas las versiones partan de grabados nórdicos.

Otra composición claramente emparentada está en el retablo de Santo Tomás de Canturiense, que puso Post a nombre del Maestro de Toro (7) y otra, de colección privada, restituida en fechas recientes (8). El parentesco es igualmente notable en la historia, pintada por Juan de Borgoña, el Joven, en el retablo de Castrogonzalo.



Huida a Egipto. Lorenzo de Avila.

(6) Archivo Histórico P. Zamora: Sig. 30-26, fol. 242, cit. NAVARRO, J.: ob. cit., pág. 9, nota. 21.

(7) Ob. cit., tomo XIV, pág. 43.

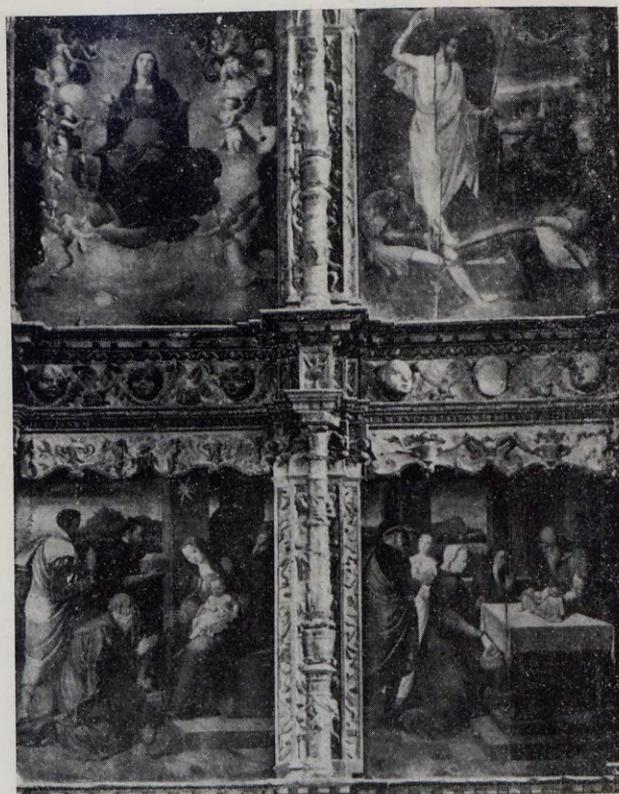
(8) DIAZ PADRON, M.: Ob. cit. Nuevas tablas, Universidad de Valladolid, B. S. A. A. (en prensa).



**Juan de Borgoña (hijo). Huida a Egipto.**  
North Carolina Museum of Art.

La "Huida a Egipto" es tema obligado, que uno y otro maestro repitieron insistentemente, pero eludiendo con gracia la fuente de inspiración, que es posiblemente un grabado de Schuhaucer. Lo peculiar aquí es la disposición de espaldas al espectador de la Virgen en el burro, cuando lo más común es su presencia frontal y amamantando al Niño. De importante referencia nos sirve la tabla del mismo asunto del retablo de Belber de los Montes, que publicamos a nombre del Maestro de Pozuelo, en fechas recientes, siguiendo la denominación tradicional.

Las diferencias que apuntamos en la "Huida a Egipto" de Juan de Borgoña, hijo, que identificamos en el North Carolina Museum of Art, son aquí válidas (9). La reproducción de la misma es elocuente. El rostro de la Virgen es más me-



**Retablo de la capilla del Hospital de Santa Cruz.**  
Lorenzo de Avila (Colegiata de Toro).

nudo y cierra en curva las cejas, mientras que Juan de Borgoña prefiere subirlas ligeramente, en sentido marcadamente oblicuo. Las patas del asno están uniformemente coloreadas en superficie, a diferencia del gusto por matizar las partes interiores, con tonalidad clara y toques de pincel más sutil y variado en matices, propio de un pintor de superior ductilidad visual. La rica ejecución de pincel en el tronco de la palmera y floresta del segundo plano de la tabla del museo americano; esto es sin duda muy superior a las tablas de Belver y privadas de Valencia, de simplificación ostensible; los valores de luz y pormenores sensitivos de la naturaleza es inferior en éstos. Es especialmente notorio a simple vista las diferencias en la concepción de los fondos de cielo y la visión del escenario. En las dos versiones que catalogamos a nombre de Lorenzo de Avila, el cielo se cubre de nubes, de formas de ráfagas horizontales unas, muy típicas, otras, curvilíneas, armónicamente montadas en las de dibujo paralelo al trazado. Esta imagen del fon-

(9) Vid. nota 1 de este artículo.

do es distinta en la tabla de Juan de Borgoña, el Joven, que hemos utilizado como medio comparativo, el cielo es limpio y amplio, armónicamente matizado con sutil transición tonal de la noche a un amanecer que alumbra el fondo del horizonte, tras la muralla de montañas de piedras.

Las dos tablas de Lorenzo de Avila son parte de un retablo, de uno de tantos que figuran docu-

mentados en tierras de Zamora y Toro, donde su actividad y la de su mejor dotado colega, Juan de Borgoña, el Joven, fue sorprendente, a juzgar por lo que va siendo encontrado en estos últimos años. Es de interés recordar las medidas, pues permitirían asociar éstas a otras, que quizás el tiempo no haya constituido por sí mismo, un factor de destrucción.

MATIAS DIAZ PADRON

## ALGUNOS DATOS DOCUMENTALES SOBRE BARTOLOME MATARANA, EN CUENCA

El pintor genovés Bartolomé Matarana desarrolló en tierras conquenses una amplísima labor profesional a lo largo de más de dos décadas, antes de trasladarse a Valencia donde llevaría a cabo su obra más conocida, los frescos de la capilla del Colegio del Patriarca. Sobre esta extensa etapa, tan desconocida para la crítica, queremos aportar en el presente trabajo algunos datos documentales sobre aspectos representativos de su estancia en Cuenca.

El 11 de marzo de 1574 se fecha el primer documento que ratifica la presencia en Cuenca y en tierra española del pintor italiano, apenas llegado seguramente unos meses atrás desde la vecina península. Se trata de una obligación de un clérigo conquense para pagar un préstamo de cincuenta ducados que le había hecho "Bartolome Matarana, ginoves, pintor, estante en la çibdad de Cuenca" (1). Queremos subrayar dos aspectos esenciales: en primer lugar, se califica al artista como genovés, y no meramente como italiano; en segundo, no consta todavía como avecinado en la ciudad. Tres años después, el 19 de abril de 1577, sí tenemos constancia documental de que Matarana se ha afincado en Cuenca en ese lapso de tiempo. Se declara vecino de la ciudad, obligándose a pagar veinticuatro ducados a Melchor de la Flor por el alquiler de unas casas de morada "que son en la plaçeta como van a la puerta Nueva, que heran las de Miguel de Matute, carpintero, las quales alquilo de vos por tiempo y espacio de dos años". La forma de pago es bastante representativa de una economía de trueque:

"Los quales dichos doce ducados de cada vno de los dichos dos años os tengo de dar e pagar en esta manera: que os tengo de dar al principio de cada vn año dos quadros pintados al olio de mi mano, en lienço de vara y media en quadro, tasados por oficiales pintores el vno puesto por vuestra parte y el otro por la mía". Uno de los cuadros ya lo tenía pintado Matarana: se trata de "vn Ecce Omo con tres figuras de sayones" (2).

Ejemplo muy representativo de las frecuentes salidas que, desde Cuenca, efectuaba Matarana a otros puntos del territorio español, es la obligación firmada por el artista el 26 de febrero de 1580. En ella se especifica que "para los señores abad y convento de Nuestra Señora de Huerta Ariza se encar-

ga a mi, el dicho Bartolome Matarana, el pintar la capilla rreal del dicho convento al fresco". Matarana recibirá trescientos ducados por su trabajo (3).

El 24 de abril de 1585 Matarana se obliga a pintar para Andrés del Peso, vecino de la villa de Huélamo, "vn retablo de talla y pintura que tenga de alto vara y media y de ancho cinco quartas, con tres figuras al olio, la una de en medio de señor San Simon con un Christo en la mano, y a los dos lados señor Santo Toribio y señor San Andrés". Cobrará veinte ducados (4). En ese mismo año, pero el 13 de noviembre, da poder de cobro al escultor Alonso Serrano en relación con treinta y tres ducados que debe a Matarana el clérigo Pedro de Resa, vecino de Motilla, por su participación en un retablo que ambos le habían hecho (5).

Abundan las colaboraciones de Bartolomé Matarana con escultores conquenses. Una muestra más es el concierto, fechado el 27 de junio de 1586, con el escultor Andrés Carrasco para hacer una imagen de Nuestra Señora, de madera de pino, con su caja y andas, para el concejo de la villa de Cañete. En las puertas de la caja irán pintadas la Asunción y la Coronación de la Virgen, y en lo más alto el Dios Padre también de pincel. Matarana recibirá treinta ducados por su trabajo (6).

Del 2 de abril de 1587 es el concierto entre el pintor genovés y el doctor Alonso de Villanueva, consultor de la Inquisición, para la realización de un retablo que ornamente el altar que Villanueva tiene en la iglesia conquense de Santa Cruz. En él se representan, pintados al óleo, a San Pedro, San Clemente, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Andrés, San Francisco, la Concepción, Santa

(1) Archivo Histórico Provincial de Cuenca: Francisco Pardo y Francisco Pardo el Mozo, 1572 a 1577, número 270, folio 80.

(2) A. H. P. C.: Baltasar de la Torre, 1576 a 1578, número 632, folio 505.

(3) A. H. C. P.: Pedro de Valenzuela, 1580, número 605, folio 43.

(4) A. H. P. C.: Pedro de Valenzuela, 1585, tomo I, número 612, folio 156.

(5) A. H. P. C.: Diego González de Nájera, 1558 a 1586, número 400, folio 46.

(6) A. H. P. C.: Gabriel Ruiz, 1587, número 372, folios 458v-462r.

Ana y Santa Isabel. Matarana cobrará ochenta ducados (7).

La colaboración con otros pintores conquenses de la época puede ejemplarizarse en la obligación del 16 de julio de 1587, por la que Matarana se concierta con Juan Gómez (8) para pintar un retablo para el altar mayor del monasterio conquense de San Francisco, en el que trabajarían previamente los entalladores Matías Hernández y Alonso López. Los pintores recibirán doscientos diez ducados de paga (9). El 10 de mayo de 1591 se responsabiliza de la realización de un Cristo a la columna acompañado por dos sayones, de bulto y de madera, para Villanueva de Alcaudete (10). Una nueva colaboración con artistas conquenses de su época lleva a Matarana a trabajar, junto al pintor Fernando de Mayorga y el escultor Diego de Arenas, en un retablo de talla y pintura para la ermita de San Cristóbal del lugar de la Osa (11).

Finalmente, y para terminar esta breve selección documental de la actividad de Bartolomé Matarana en Cuenca, vamos a referirnos a uno de los últimos encargos aceptados por el artista antes de trasladarse a Valencia. En fecha 11 de noviembre de 1596, Matarana se obliga a realizar un Cristo muerto esculpido y pintado, con su caja, para la cofradía de la Soledad, de la villa de La Parrilla (12).

PEDRO MIGUEL IBAÑEZ MARTINEZ

---

(7) A. H. P. C.: Gabriel Ruiz, 1587, número 372, folios 186-188r.

(8) Debía existir una estrecha relación de amistad entre Bartolomé Matarana y Juan Gómez. Precisamente, este último figura entre los testigos en el primer documento que reseñábamos del artista genovés, apenas llegado a Cuenca en 1574. Biznieto, nieto e hijo de pintores locales, Juan Gómez laborará activamente en tierras conquenses antes de marchar a El Escorial, donde morirá en 1597. Recordaremos algunos de los encargos realizados en Cuenca: un cuadro de pincel y un retablo para Isabel de Moya (A. H. P. C.: Gabriel Martínez, 1580-1586, número 651, folios 526-527), junto a su hermano Martín, la terminación del retablo de la villa de Zafra (A. H. P. C.: Gabriel Ruiz, 1587, número 372, folios 252v-255), junto al escultor Alonso Serrano un San Miguel de bulto, con su caja y puertas, para la ermita de San Miguel en Palomares del Campo (A. H. P. C.: Esteban de Valenzuela, 1589, número 665, folios 134-135) y un retablo para el monasterio de Jesús, de la ciudad de Huete (A. H. P. C.: Pedro de Valenzuela, 1589, tomo I, número 617, folio 154).

(9) A. H. P. C.: Juan González de Rueda, 1587, número 559, folios 225-227r.

(10) A. H. P. C.: Pedro de Valenzuela, 1591, tomo I, número 621, folio 300.

(11) A. H. P. C.: Gabriel Ruiz, 1595, tomo II, número 384, folios 149v-150.

(12) A. H. P. C.: Pedro de Valenzuela, 1596, número 629, folio 316.

# UN LIENZO DE PEDRO ORRENTE EN EL CASTILLO DE PEDRAZA: ABRAHAM E ISAAC CAMINO DEL SACRIFICIO



Abraham e Isaac, Castillo de Pedraza.

El lienzo "Abraham e Isaac camino del sacrificio" que hemos conocido en el castillo de Pedraza, en la colección Zuloaga (figura 1), es típica pintura de Pedro Orrente (lienzo 99 × 146), ignorada en el catálogo de la obra de este pintor, estudiada en estos años en el Corpus de la pintura española de la primera mitad del siglo XVII por don Diego Angulo y Pérez Sánchez (1) y en la Addenda del último, unos años después (2).

Es una excelente pintura de la producción de Orrente, de la que conocemos existen abundantes réplicas, copias y piezas de taller. Se fundamenta la identificación de la obra no sólo por el estudio del estilo y la técnica, sino por las referidas réplicas que refuerzan la catalogación propuesta.



Abraham e Isaac, Museo de Arte Antiga, Lisboa.

Entre las repeticiones, dos son de similar calidad. Recordamos la del Museo de Arte Antiga de Lisboa (figura 2), y la que se conserva en el Consejo de Estado, en depósito del Museo del Prado (1'16 × 1'60) (figura 3), procedente del Palacio del Buen Retiro e inventariado en 1700 y 1794 (3). La repetición del Museo de San Marcos de León y la del Museo Diocesano de Valencia, las estima don Diego Angulo obras de taller y copia, respectivamente (4).

Años después, en 1977, ha sido encontrada una nueva versión en el mercado madrileño y una copia en el Palacio de Queluz, en Portugal (5).



Pedro Orrente: «Abraham e Isaac». Consejo de Estado, Madrid.

La historia se desarrolla en un paisaje abrupto muy diferente a las desérticas tierras de Oriente, pero es evidente que el clima, el ambiente solitario de que nos hablan los textos bíblicos está en la idea del pintor. La oscuridad del fondo nos dice que el hecho se produce al despuntar el alba y las

(1) *La Escuela Toledana de la primera mitad del siglo XVII*, 1972, págs. 1-18.

(2) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *En el centenario de Orrente*, "Arte Español", 1980, pág. 1.

(3) MADRAZO: *Catálogo*, 1972, núm. 908.

(4) Ob. cit., pág. 275, núm. 132.

(5) Madrid, *Sala Durán*, subasta 88, mayo 1977, número 461. Cit.: PEREZ SANCHEZ: Art. cit., 1980, págs. 8 y 9.



Ugo de Carpi: «Historias de Abraham e Isaac»  
(grabado).

zonas de luces y sombras se acusan con estridencia. Estos contrastes están fuertemente diferenciados en Abraham, el burro y el perro en los dos extremos del primer plano y tras las montañas del horizonte. En el centro, un árbol señala una divisoria en la composición, recurso frecuente que usa el pintor en obras similares. La idea del conjunto, posiblemente Orrente la ha tomado de un grabado de Ugo da Carpi, según dibujo de Tiziano en la que se repiten varias de las historias del "Sacrificio" (6), valiéndose a su vez de motivos de Durero, en este caso del fondo de la "Visitación" (7). Este interesante grabado se imprimió en 1515 y fue editado por B. Benalio. Es evidente su interés iconográfico, hecho que justifica su divulgación.

El tema no es muy frecuente en la iconografía (8). En el siglo XVI existió en España una magnífica serie de tapices, según cartones de Bernard Van Orley, que pudieron haber servido de inspiración al pintor. Tampoco la secuencia aquí narrada es habitual. Los episodios más comunes del drama de Abraham son el "Encuentro con Melquisedec", la "Recepción de los tres ángeles" y el "Sacrificio". Esta sería la segunda de las secuencias de las cinco que se conocen de la historia, aquélla en la que padre e hijo se ponen en camino hacia el lugar del sacrificio: "levantándose pues Abraham antes del alba, aparejó su asno: llevando consigo dos mozos y a Isaac, su hijo. Y cortada la leña para el holocausto, encaminóse al lugar que Dios le había mandado" (Génesis, 22, 3). En la actitud de Abraham, vuelto para parar la marcha del asno, se inicia el tercer momento de la historia narrada en la Biblia: "Al tercer día de camino, alzando los ojos, divisó el lugar a lo lejos. Y dijo a sus mozos: Esperad aquí con el jumento... Tomó también la leña

del holocausto y cargóla sobre su hijo Isaac: y él llevaba en las manos el fuego y el cuchillo..." (Génesis 22, 4-6). La idea encierra el principio de la obediencia a la voluntad de Dios. La imagen del joven Isaac, portador del haz de leña, prefigura a Cristo portando su Cruz, símbolo del sacrificio encarnado: "Ligna Christe praesignat te puer iste".

El perro que sitúa en el ángulo, ajeno a la escena, es un detalle del profundo realismo del artista. Su actitud naturalista no sería muy del agrado de los preceptistas del arte romano, que verían en estas escenas pintorescas maneras innobles para el buen sentido de la pintura. Recuérdese que en el contrato para las pinturas de la iglesia de El Escorial, que se hace a Navarrete, un precursor del venecianismo en España, se le prohíbe que pinte animales que distraigan la atención de los actos religiosos. "No ponga gato ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos que provoquen la devoción" (9).

Estilísticamente, la influencia de Bassano en Orrente es evidente, de forma más directa en Leandro que vivió hasta 1622. Nos lo dice Juseppe Martínez, "doctrinose lo más con Leandro Bassano". De aquí el colorido más sólido y apretado, apreciación que debemos a don Diego Angulo (10) y que advertimos en la pintura de la colección Zuloaga. La influencia de Tiziano es clara en Isaac llevando la leña (11), que recuerda una figura de las "Adoraciones de los pastores", del Palacio Pitti de Florencia y del Christ Church College de Oxford. Esta relación con Tiziano la comenta su contemporáneo García Hidalgo en "Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura" (12).

Los contrastes de luz, así como el modelado más prieto y el realismo acentuado, prueban que fue sensible a la manera de Caravaggio, ya que los juicios expuestos se distancian de la técnica y estética más pura de los Bassano.

El naturalismo domina sobre la sacralidad del asunto hasta trucarse en una escena de género. Es difícil advertir aquí, sino se está avisado, que se trata de un asunto bíblico. Tampoco desdeñamos la influencia de Maíno en la dureza de los planos, de color, muy diferentes a la vibrante ejecución de tradición veneciana. La actitud del personaje

(6) PALLUCHINI, R.: *Tiziano*, tomo II, núm. 580.

(7) DURERO: *L'Oeuvre du maître* pág. 209.

(8) REAU: *Iconographie de l'Art Chretienne*, tomo II, pág. 135.

(9) ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Ars Hispaniae, Pintura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, 1954, pág. 252.

(10) Madrid, 1965, fol. 8 vuelto, cit. ANGULO IÑIGUEZ, P. SANCHEZ: ob. cit., 1972, pág. 234.

(11) SANCHEZ CANTON: *Fuentes*, t. III, pág. 111.

(12) *Arte de la pintura*, ed. 1956, tomo II, pág. 134.

que está de espaldas en el ángulo derecho, es muy frecuente en pinturas de los Bassano.

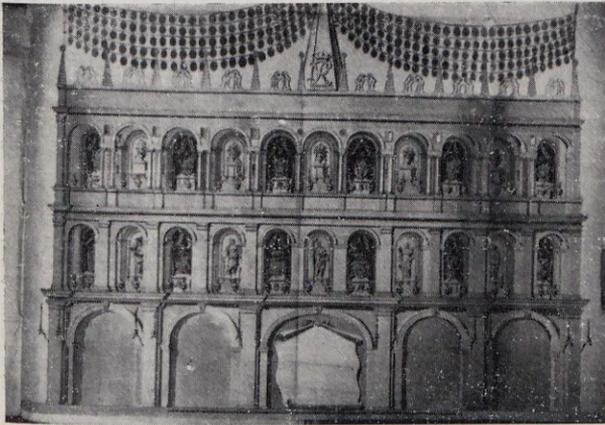
La tonalidad rojiza de la preparación domina la superficie de color, salpicada de ocre y sienas, rojos y blancos. La técnica del lienzo responde, con la misma firmeza que estilo y composición, a la manera del pintor. Con las formas duras del caravaggismo, conviven sugerencias venecianas en la iluminación del amanecer y en las ráfagas de nubes lejanas. Los motivos naturalistas vistos en el cuadro son propios de una observación directa del natural más que de la influencia de los Bassano. Esto

lo veía ya Pacheco al tratar las pinturas de género: "Este género de pintura acreditaba en España nuestro Pedro Orrente; aunque se diferencia en el modo del Bassano y hace manera suya conocida por el mismo natural con nueva alabanza y gloria".

El lienzo procede posiblemente de una serie de historias de Abraham, de las que existen obras repartidas en varios museos y colecciones, como las del Museo de Arte Antiga de Lisboa y Colección Moreno de Segovia.

INMACULADA ALONSO BLAZQUEZ

# UN EJEMPLO DE ARQUITECTURA EFIMERA CLASICISTA: ADORNO Y LUMINARIAS DE LA LONJA DE LOS CANONIGOS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA EN 1802



En el libro *Deliberaciones y acuerdos capitulares en el año 1802*, perteneciente al archivo catedralicio de Valencia, podemos contemplar un excelente dibujo a la aguada, cuyo valor testimonial sobre el ornato efímero de los edificios públicos valencianos a finales del XVIII resulta fundamental. Desconocemos su origen y razón, aunque podemos presumir que se trata de un ejercicio académico, incluido en la crónica de la parroquia metropolitana, debido a la calidad del diseño. Este, muestra la interesantísima ornamentación efímera a la que se vio sometida la Obra Nova de la Catedral, en 1802, con ocasión de la visita de la familia real española a la ciudad de Valencia. Sus luminarias estuvieron muy cerca de proporcionarle el premio a la mejor engalanación arquitectónica de los festejos.

Las arquitecturas efímeras —altares, arcos de triunfo, luminarias, ornamentación de fachadas, carros, etc.— gozaron durante los siglos XVI, XVII y XVIII de gran esplendor en nuestra ciudad. Los libros de fiestas seiscentistas nos muestran en sus ilustraciones magníficos exponentes del buen hacer del gremio de carpinteros en la construcción de carros de triunfo, altares, arcos y demás decoraciones ornamentales (1). Durante el XVIII, la reacción clasicista que proveniente de Europa interrumpe tímidamente dos siglos de dominio barroco, posibilita nuevas soluciones en el arte efímero: los montes artificiales, emblemas, artificios mecánicos y demás recursos barrocos pierden el favor de los artesanos y diseñadores, siendo progresivamente sustituidos por los más académicos capiteles, columnas y pilares. Asimismo, más espectáculos con gran peso en la tradición festiva local —como por ejemplo las corridas de toros (2)—, dejan paso a otros mucho más novedosos —la Naumaquia del Turia en 1755 (3)— determinando un cambio en la concepción de los decorados efímeros.

La acogida dispensada en noviembre de 1802 a los monarcas españoles, es el último gran exponente de la tradición festiva valenciana antes de la guerra de Independencia

y de la ruptura de dos siglos de estatismo social. Las crisis políticas del XIX impedirán que el festejo siga siendo el estandarte de la "sociedad feliz" del antiguo régimen, tal como había sucedido durante casi trescientos años.

Enterado el cabildo de la ciudad de que la familia real —Carlos IV, María Luisa de Borbón, los príncipes e infantes de España y don Francisco Genaro y doña María Antonia, príncipes de Nápoles— en un recorrido iniciado y finalizado en Madrid, tienen el objetivo de visitar nuestra ciudad, junto a Zaragoza, Barcelona y Cartagena, disponen las medidas necesarias para que la ciudad ofrezca el aspecto principesco que se supone debe tener en tan magno acontecimiento. Calles y plazas son engalanadas fastuosamente, pero donde el adorno alcanza mayores dimensiones es en la plaza de la Virgen, pues la visita obligada de los monarcas a la Catedral y a la Basílica supuso que en sus respectivas fachadas se concentrara la ornamentación (4).

Conocemos el adorno de la Basílica gracias al grabado que recoge Carreres Zacarés en su estudio sobre los libros de fiestas valencianos (5): en él podemos apreciar la disposición de las luminarias en la fachada que da a la plaza, así como el altar erigido por el colegio de Pasamaneros y Cordoneros. Este grabado nos facilita enormemente la comprensión de ese otro recurso efímero tan característico del barroco como son las luminarias, y que muchas veces, debido a la ausencia de ilustraciones y a la farragosidad de los textos, resultan difícil de visualizar. Si lo cotejamos con el otro gran exponente del adorno nocturno dieciochesco, la casa de Valerida y Proxita en 1755 (6), apreciamos enseñada una gran diferencia: frente al abigarramiento, confusión y "horror vacui" del segundo, el adorno de la capilla de la Virgen se nos presenta serenamente diseñado, buscando una racional adaptación a la estructura arquitectónica.

Pero donde los artífices del engalanamiento mejor pudieron plasmar el nuevo espíritu clasicista fue, sin lugar a dudas, en la Obra Nova de la Catedral o Lonja de los Canonigos, gracias a la sobria y elegante disposición de su fachada —de planta poligonal—, diseñada por el afamado carpintero y tallista Gaspar Gregori: su triple orden de arquerías superpuestas y desnudas de ornamentación constituida el lugar idóneo para desplegar todas las posibilidades que ofrece la ostentosa y barata decoración efímera,

(1) Véanse al respecto los grabados que acompañan las crónicas de Valda (1663) y Ortí (1655 y 1659), entre otras.

(2) Estas desaparecieron, no por perder el favor del público, sino por ser prohibidas por el monarca ilustrado Carlos III.

(3) SERRANO: *Fiestas Seculares con que la coronada Ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la Canonización de... S. Vicente Ferrer*, grabado de Carlos Francia.

(4) *Demostraciones de amor, fidelidad y obediencia, en varios festejos, adornos de carrera y otras particularidades que proviene para obsequio de sus Augustos Monarcas, en su feliz llegada, la M. N. L. y Fidelissima ciudad de Valencia*, Valencia, imprenta del Diario, 1802.

(5) CARRERES ZACARES: *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*.

(6) SERRANO: op. cit., págs. 199-203. Grabado de Carlos Francia.

como así hicieron sabiamente los mentores del adorno. La severidad de las arquerías facilitaba la tarea, al no ser necesario ocultar las incómodas manifestaciones barrocas que salpicaban la práctica totalidad de los edificios religiosos y laicos de la ciudad.

Pasemos seguidamente a analizar este ejemplo sin par del arte efímero de principios del XIX.

El primer cuerpo, con pilastras de orden toscano, fue dejado prácticamente desnudo de decoración, exceptuando las luces de cera que, en número de dos, enmarcaban cada pilastra. Por el contrario, el segundo y tercer cuerpo —con pilastras jónicas adosadas y columnas pareadas exentas del mismo orden respectivamente— concentró todo el adorno: se dispuso en su interior un duplicado de las arcadas exteriores, fingiendo en un bastidor tantos nichos como arcos tiene cada una de las dos galerías, lo que produjo un convincente efecto de perspectiva.

Ocupaba el nicho central del segundo cuerpo la estatua alegórica de la Religión, según los postulados iconográficos difundidos por Cesare Ripa (7): una joven mujer, apoyada en la gran cruz de madera y sosteniendo una llama de fuego en una mano. Los dos nichos colindantes mostraban sobre un pedestal dos óvalos coronados; cortinas recogidas de damasco carmesí con franjas de oro, los enmarcaban. En uno de los óvalos podemos apreciar el inconfundible anagrama mariano.

Las restantes hornacinas de este cuerpo alternaban trofeos con las figuras alegóricas de las Virtudes Cardinales, todas ellas representadas por jóvenes mujeres portadoras de los atributos que las identifican:

- Fortaleza: casco y columna.
- Justicia: balanza y espada.
- Prudencia: espejo y serpiente enroscada en una flecha (8).
- Templanza: riendas o frenos (9).

El tercer cuerpo no presenta elementos parlantes, y sus once nichos alternaron jarrones de flores sobre pedestales con nuevos trofeos.

La iluminación de toda la fachada corrió a cargo de unas candilejas verdes —en correspondencia con las lumi-

narias de la capilla de los Desamparados— “siguiendo todas las líneas perpendiculares, horizontales y curvas de ella” (10). En efecto, observando el dibujo con detenimiento podemos apreciar como a lo largo de las molduras de la cornisa, pilastras, nichos y arcos, una ininterrumpida ristra de bolitas dibuja los elementos arquitectónicos reales y fingidos de los órdenes superiores. Junto a las candilejas se colocaron frente a cada hornacina dos jarrones en los que ardían materias inflamables y en los paños de la pared, velas de cera sobre soportes dorados.

Finalmente, se dispuso sobre el gran friso que concluía armoniosamente la fachada —desaparecido en la actualidad—, un exuberante alumbrado consistente en la alternancia de pirámides y escudos lumínicos, destacando en su centro una cifra coronada con las iniciales de los monarcas. Tras ésta se elevaba una gran pirámide que sirvió de refuerzo a los varios cables atados de extremo a extremo de la fachada, con el fin de suspender de ellos los globos luminosos:

“En esta iluminación se vieron arder quince mil luces: con la inteligencia, que á pesar de los furiosos vientos que se experimentaron en aquellas noches, se sostuvo la iluminación, y se logró la mayor satisfacción y lucimiento.” (11)

No cabe duda que se consiguió el efecto deseado, y que la racional y elegante distribución de luminarias, trofeos y alegorías, aprovechando la bella arcada renacentista, dio lugar a uno de los engalanamientos más sobresalientes del arte efímero valenciano.

VICTOR MANUEL MINGUEZ CORNELLES

(7) RIPA: *Iconografía*, pág. 522. Edición veneciana de 1645.

(8) *Id.*, pág. 108.

(9) *Id.*, pág. 619.

(10) *Continuación de la relación sucinta de los adornos de la carrera que previno esta ciudad a la venida de SS. MM. y AA. y algunas otras decoraciones que merecieron particular atención*, páginas 21 y 22.

(11) *Id.*, pág. 22.

# AGUSTIN BERNARDINO, ARQUITECTO FRANCES EN EL OBISPADO DE ORIHUELA (1600-1620)

De los numerosos arquitectos que durante los siglos XVI y XVII intervienen en las grandes construcciones del Obispado de Orihuela apenas se tienen noticias. Este es el caso de Agustín Bernardino, maestro cantero que aparece realizando obras en la zona en numerosas ocasiones y a quien se denomina indistintamente Bernaldino.

Como nexo entre el artículo que publiqué el año pasado en esta revista (1) y el próximo en que se estudian sus obras en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, creo de interés la publicación de su testamento que es, quizá, el documento que más datos aporta sobre su biografía en los aspectos familiar y profesional.

Agustín Bernardino declara en su testamento ser natural de Jula, en el Reino de Francia, y ser hijo de Pedro Bernardino y Leonarda Bernardino. Contrajo matrimonio con Catalina Savala, hija del maestro cantero vizcaíno Pedro de Savala, y viuda a su vez de Domingo Larrea y Andrés Hubieta —también maestros canteros y vizcaínos—. Este clan familiar realizó obras en diversas iglesias de Cuenca y Albacete, en las que también intervino Agustín Bernardino. Fruto de este primer matrimonio es el nacimiento de su hijo Pedro Bernardino de Savala, bautizado el 15 de abril de 1603 en la parroquia de Santas Justa y Rufina de Orihuela (2), que ejerció como notario apostólico en esta ciudad y de quien se conserva un protocolo de 1639 (3). Con posterioridad Bernardino contrajo matrimonio con Ana de Montagudo, con quien tiene un segundo hijo, Bernardo Bernardino de Agudo (4).

Como albaceas testamentarios Bernardino nombra a Fr. Juan Zaragoza de Heredia, Rector Perpetuo del Colegio de Santo Domingo, y a Martín Achuseta (o Chuseta), maestro cantero vizcaíno, natural de Albistor (Albistur), Obispado de Pamplona (5), y colaborador suyo en las obras que realiza en Orihuela y Alicante. La publicación del testamento en Alicante, el 16 de marzo de 1620, nos descubre el lugar y año de su muerte.

En resumen, los datos familiares aportados por el documento son:

- a) Su origen francés.
- b) Vinculación con los maestros canteros vizcaínos y endogamia gremial existente.

c) Fallecimiento en Alicante en el año 1620.

La actividad profesional de Agustín Bernardino en Orihuela se inicia en 1600, según recientemente se ha publicado (6), cuando interviene en la visura de las obras de la capilla mayor de la parroquia de Santiago. A partir de este año será él quien trace y ejecute la capilla mayor de la parroquia de Santas Justa y Rufina, desde 1601 (7), al tiempo que inicia su colaboración con las obras del Colegio de Santo Domingo en 1603 (8). Con anterioridad a estos trabajos había realizado sucesivas obras en El Pedernoso y Garcinarro (Cuenca), La Roda (Albacete) y Cieza (Murcia), según declara en sucesivos apartados de su testamento.

En los veinte años de trabajo desarrollados por Bernardino en Orihuela realiza el azud del molino de la ciudad y un puente de piedra en el río Segura (9), el claustro del convento del Colegio de

---

(1) SANCHEZ PORTAS, J.: "El Colegio de Santo Domingo de Orihuela (I) (trazas, portada y claustro de la Universidad)", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1985, págs. 47-53.

(2) Archivo parroquial de Santas Justa y Rufina, Libro de Bautismos 3, f. 148 r "A 15 de abril de 1603 yo mosen Pere Quadra bategi a Pere, fill de mestre Agustín Bernardino y Agustina Sabala (sic) conjujes; foren compares Juan del Castillo y Catalina de Valladoli, conjujes".

(3) Archivo Catedral de Orihuela. Registro notarial de Pedro Bernardino, año 1639, sig. 748.

(4) En el testamento apellida a su mujer Montagudo y a su hijo Agudo.

(5) Así lo declara el propio Chuseta en el testamento otorgado el 4 de septiembre de 1617 ante Baltasar Voltes. Archivo Histórico de Orihuela (AHO), Registro Notarial de Baltasar Voltes, año 1617-1620, folios 134 r - 143 r, sig. 729.

(6) Vid. NIETO FERNANDEZ, A.: "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, páginas 379 y 470.

(7) Sobre esta obra de Agustín Bernardino publicaré en breve un trabajo.

(8) Aparece en los libros de fábrica del Colegio desde el 23 de agosto de 1602.

(9) Según se declara en una obligación de fianza otorgada el 1 de diciembre de 1627 (Archivo Catedral de Orihuela, Registros Notariales de Ginés Lorenzo Fernández de Hita, años 1627-1628, folios 171 r - 172 v, sig. 615).

Santo Domingo, diversas obras en edificios civiles y privados de la ciudad —además de la capilla mayor de la parroquia de Santas Justa y Rufina— y para Alicante traiza y ejecuta en parte la Colegiata de San Nicolás (10).

## JAVIER SANCHEZ PORTAS

### TESTAMENTO DE AGUSTIN BERNARDINO (11)

1617, junio, 22. Orihuela “[al margen] Testament de mestre Augustí.

[al centro] Die XXII mensis juny anno Domini MDCXVII.

In Dei nomine amen [una línea en blanco] a la mort corporal escapar no puixa e com no haja cosa mes certa que la hora de aquella, perço conoxeran tots com jo Augustin Bernardino mestre de canteria natural de la ciutat de Jula, Regne de França, fill legitim i natural de Pere Bernardino i de Lleonarda Bernardino conjuges quondam en la present ciutat (f. 68 r) ciutat de Oriola de present vehi i habitador, estant detengut de malaltia corporal en lo llit, de la qual tempch morir estant empero com estich en mon bon seny sont i intrega memoria i loquela fas e orden lo present meu testament ultima i darrera voluntat mia ab la qual reuoque cesse e anulle tots e qualseuol testaments e codocils per mi fets fins la present jornada en poder de qualseuol notari sots qualseuol expressio e manera de paraules, en cara que sien derogatories, les quals vull hauer açi (f. 68 v) per expressades, ara de nou fas e ordene mon ultim i darrer testament ultim i darrera voluntat mia lo qual es del tenor seguent.

[1] Primo dexe en mos marmesors i de aquest meu testament executors i distribuïdors al Pare frare mestre Joan Çaragoça de Heredia Rector perpetuo del Col·legi de Nostra Senyora del Socors orde de Predicadors de la present ciutat i a Martin Chuseta cantero vehi de la present ciutat de Oriola que son presents i acceptants als quals dos o hu en (f. 69 r) en absència e defecte del altre done ple poder para (sic) que sens llicència de Cort ne altre jutge algu axí eccleastic com secular prenguen venen e puxen vendre tants de mes bens mobles e per si mouents que apres de la mia fi se atrobaran esser meus que cumplen e basten a pagar les coses per mi en aquest testament dispotes e ordenades.

[2] Item orden i man que tots mes deutes, carrechs e injurys sien pagats e pagades restituïts e restituïdes a totes aquelles persones què ab cartes, testichs e altres legitimes proves, fortes (f. 69 v) de anima i bona consciencia mostraran jo ser deutor.

[3] Item ordene i man que de efectes de acomanada la mia anima a nostre senyor Deu Jesuschrist creador de aquella, vull lo meu cos sia reuostit ab lo habit del glorios Sant Frances per a el qual enterro elegesch la mia sepultura en la esglesia del Col·legi de Predicadors en lo vas de nostra senyora del Roser.

[4] Item ordene i man que a la processo del meu cos lo acompanyen tots los capellans de les tres parrochies ab ses tres creus de argent.

[5] Item orden i man que per [no continua].

[6] (f. 70 r) Item ordene e man que lo dia del meu enterrament sia dita i celebrada una missa cantada de cos present ab diaca i subdiaca, nouena i cab dany.

[7] Item vull e man que per la mia anima sien dites i celebrades mil misses ressades i vull se diguen en la forma especificadora:

[7 a] Primo que per la mia anima en sufragi de mos peccats vull se diguen i celebren trenta misses ressades en lo altar priuilegiat de nostra senyora del Roser en la cathedral iglesia de la present ciutat per los capellans de aquella.

[7 b] Item ordene i man que per (f. 70 v) anima de Catalina Çauala primera muller mia sien dites i celebrades trenta misses ressades en la parrochial esglesia de sancta Justa i Rofina de la present ciutat hon aquella esta enterrada, les quals se diguen per los capellans de dita parrochia.

[7 c] Item vull e man que per anima de mos sogres Pedro de Sauala i Catalina Ximenes en son sufragi sien dites i celebrades trenta misses ressades en lo altar priuilegiat de nostra senyora del Roser en lo dit col·legi de Predicadors.

[7 d] Item vull e man que per les animes quantan en purgatori, en sufragi de aquelles (f. 71 r) sien dites i celebrades altres trenta misses ressades en lo altar de les animes en dit col·legi de Predicadors i per los pares meus.

[7 e] Item vull e man que per animes de mos pare i mare i en remissio de mos peccats sien dites i celebrades trenta misses ressades en lo conuent de nostra senyora (sic) de el Roser i san Telmo fundat en la ciutat de Alacant per los frares de Predicadors de dit conuent.

[7 f] Item ordene i man que per animes de mos auis i demes parents meus vull se diguen trenta misses ressades en lo altar de nostra senyora del Socorro en lo (f. 71 v) col·legi de Predicadors de la present ciutat per los frares de aquell.

[7 g] Item ordene i man que per animes de totes e qualseuol persones a que yo tendren obligacio o sere encarrech de algunes cosses en sufragi de aquelles vull se diguen i celebren cent cinquanta misses ressades en los altars priuilegiats del dit col·legi de Predicadors per los frares de aquell.

[7 h] Item orden i man que per la mia anima i en sufragi de aquella i en remissio de tots mos peccats sien dites i celebrades siscentes huytanta misses ressades ab les quals se fassa lo calculo i (f. 72 r) lo calculo i summa de les dites mil misses per mi dispotes e ordenades en aquest mon testament les quals vull se diguen i celebren en la esglesia del col·legi de Predicadors de la present ciutat per los frares de aquell com axi a mi plaçia i sia la mia voluntat.

[8] Item regonech que so deutor i dech a Martin Chuseta quatrecentes huytanta cinch lliures de moneda, de treballs que aquell ha fet en la obra del assut de la ciutat les quals vull se li sien pagades del credit que a mi em son deutors la ciutat en raho de dita (f. 72 v) obra els he fet.

[9] Item regonech axi mateix que so deutor i dech al dit Martin Chuseta cent i cinquanta i cinch lliures de moneda per treballs que aquell ha sostengut del claustru del col·legi de Predicadors de lo present ciutat les quals vull se li sien pagades del credit que a mi em son deutors los Retor i frares del dit col·legi per raho de la dessus dita obra.

(10) MARTINEZ MORELLA, V.: “La iglesia de San Nicolás de Alicante”, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1960, págs. 37 y siguientes; SALA SEVA, F.: “Acontecimientos notables de la iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980”, Caja de Ahorros Provincial Alicante, 1980, págs. 105-106.

(11) AHO: Registros Notariales de Baltasar Voltes, 1617-1620, folios 67 v - 82 v, sig. 729.

[10] Item regonech que so deutor a Pedro Boyra cinquanta i quatre lliures i setze sous de moneda del qual deute te albara de la mia ma fermat les quals vull se li (f. 73 r) sien pagats.

[11] Item regonech so deutor a Sebastia Lerri doscents setanta reals o lo que constara ab albarans de la mia ma fermats los quals vull se li sien pagats.

[12] Item regonech so deutor a fray Miguel Aleman de la orde de sanct Domingo vint i cinch lliures de resta de major quantitat que yo li era deutor les quals excepto les dites vint i cinch lliures aquell te ya cobrades, de lo que a mi me se deu i deuia en dit collegi.

[13] Item regonech so deutor a Pere Garcia Marcotheo dos cafissos de forment a compliment de tres cafissos i mig (f. 73 v) que li era deutor per un albara fermat de la mia ma.

[14] Item declare que en Ciessa fas una obra en la iglesia conforme los pactes entre mi i los fabriquers de dita esglesia tractats, i conforme la obligacio rebuda per [en blanco] Jumilla notari la qual obligacio la te en son poder Miguel de Segarra se me deuen les quantitats que justament per la tachacio de dita obra es fara i segons los tractes, conforme apparran per los actes (12).

[15] Item declare que lo colégi de la present ciutat de Oriola me es deutor de les quantitats que conforme les dates i descarrech (f. 74 r) constara esserme deutor.

[16] Item declare que la hermita de Sanct Sebastia construhida en la vila de La Roda per raho de certa obra que en aquella he fet se me resta deuent quaranta ducats poch mes o menys.

[17] Item declare que Andreu de Perona em respone ab amanny un censal de reposisio cinch ducats, que de principal son cent ducats castellans de lo qual consta ab acte rebut per [en blanco] Rodrigues en dita vila de La Roda.

[18] Item declare que de la obra que per los justicia (f. 74 r) i jurats de la present ciutat de Oriola he fet que es lo asut del moli de dita ciutat los he alcansant en fer ho crehedor de aquells vint i tres mil reals castellans poch mes o menys a compte dels quals tinch rebuts per mans de Florejant cinch mil i huit cents reals poch mes o menys o allo que per llegitim compte es trobara hauer yo rebut.

[19] Item declare i regonech que dels dits vint i tres mil reals que dita ciutat ya me es deutora per raho de dita fabrica del asut he de obrar i fer yo a ma despessa lo trestallador del asut del moli lo qual vull se faça dels dines que la ciutat (f. 75 r) a mi me ha de donar i per mom compte.

[20] Item declare que en la obra que tinch i fas en la esglesia de Sanct Nicolau de la ciutat de Alacant la qual la tinch a tachacio, tinch rebudes algunes quantitats segons apparran per llegitims comptes vull que taçada aquella lo que alcansare es done i se applique als hereus per mi en aquest testament instituidors conforme la clausula de la herencia per mi en aquest testament fahedora i declaradora e no en altra manera.

[21] Item declare que em son deu (f. 75 v) deutors los hereus de mossen Pere de la Quadra de cinquanta lliures de moneda com consta ab un albara fermat per lo dit mossen Quadra el qual albara te en son poder mossen Ferrer curat de Sancta Justa.

[22] Item regonech i en desarrech de ma consciencia declare que quant yo casi ab Catalina de Çauala encara que ab aquella no feu cartes matrimonials empero es veritat que aquella me aporta al dit matrimoni les cobranças que a sa part tocauen per bens de sos pares (f. 76 r) co es

la cobrança de les obres del Pedernoso, de Asinaharro i part de la obra de la torre de La Roda que son pare Pedro de Sauala feu i fabrica i axi matex me aporta en dit matrimoni les cobranças de la part de les obres que Domingo Larea i Andreu de Hubieta viscahins quondam legitims marits que hauien estats de aquella que cascu per sa part feren i fabricaren en dita torre de La Roda excepto la obra que despres que yo cassi ab la dita Catalina Çauala ma muller yo he (f. 76 v) fet en dita torre de La Roda en les quals parts de obres excepto la part per mi fabricada son hereus de lo a cascu respectiue en dites hobres tocants Maria de Sauala cunyada mia filla de dit Pedro de Sauala i de Catalina Ximeno quondam conjuges Joan de Larrea, Domingo Larea i Catalina de Obieta quondam mos fillastres i Pedre Bernardino mon fill per les parts tocants a dita sa mare, primera muller mia per compte dels quals deutes tocants a dits cinch hereus i a altres nomenats yo dit Augustin (f. 77 r) Bernardino testador tinch donats a dita Maria de Sauala siscentes sexanta lliures de moneda reals de Valencia per a obs de sons matrimoni, perço do e lex i vull que de tot monto quant aquells hauran cobrat dits sos deutes sien presses dites siscentes sexanta lliures i aquelles sien donades a mos hereus per mi en aquest testament instituidors i les demes quantitats se les repartexquen dits hereus ya dessus nomenats si e segons (f. 77 v) a cascu per sa part los tocara a cobrar en dites ses herencies.

[23] Item regonech i declare que les quantitats que es podran deure i es deuran fins lo dia de huy de les obres de lo Pedernoso, Hahinaharro i La Roda serán vint i huit mil reals castellans poch mes o menys (13).

[24] Item regonech i declare que haure rebut i cobrat a compte de dits vint i huit mil reals tres mil reals castellans.

[25] Item regonech i que axi en (f. 78 r) viajes i anades i vengudes per a hauer de fer tachar les obres i para cobrar lo que es deu de aquelles i altres gastos tocants a dites cobranças haue gastat i distribuit tres o quatre mil reals poch mas o menys de les quals per hauer cobrat com en dit item tinch refferit tres mil reals, vull que dits tres mil reals sien repartits entre mos hereus per mi instituidors per eguals parts.

[26] Item regonech i declar que a Joan de Larrea i Domingo Larrea mos fillastres als quals he sustentat, vestit (f. 78 v) vestit i halimentat fentles tots sos obres de menjar, beure, vestir i calçar i hauerlos donat estudi fins lo dia de huy quem seram deutors justa ma consciencia per deset anyades de aliments i axi mateix Cathalina de Ubieta quondam ma fillastra per la desus dita raho de aliments de menjar, beure, vestir i calçar em sera aquella deutora de catorse (f. 79 r) catorse anyades de aliments e per lo molt amor que yo he portat sempre ad aquells i per los bons, agradables i lleals seruiçis he rebut fins lo dia de huy i per los agradables respectes a mi ben vists els fas solta graçia i lexaçio de tots los aliments i demes obs de beure, vestir, calçar i menjar quels haure fet i gastos dels estudis sens que ninguns de mos hereus (f. 79 v) los puxen demanar ni demanen ara ni per ningun temps cosa alguna dells desus dits ni part de aquelles com axi a mi plaçia i sia ma voluntat.

(12) En 1 de junio de 1622, Pedro Bernardino declara que se deben once mil reales de la iglesia que hizo su padre en Cieza. (AHO. Registros Notariales de Baltasar Voltes. Años 1621-1629, sig. 730.)

(13) Pedro Bernardino otorga en 14 de mayo de 1634 poder en favor de Bernarbé Ruiz, notario apostólico, para que cobre 27.755 reales y 11 maravedis por las obras de Garcinarro y 6.612 reales y 10 dineros por las de El Pedernoso (ACO. Registros Notariales de Hita, sig. 620).

[27] Item vull e man que si qualseuol de dits mos hereus los voldra moure pletichs desus dits Domingo de Larrea i Joan de Larrea germans per a demanarles los tals aliments que aquell tal que moure dit plet sia desheretat i acrexa al tal herencia al que sera obedit i no mouent plet a dits mes fillastres (f. 80 r).

[28] Item lexe vull e man i es ma uoluntad que de mos bens, fills i herencia sia usufructuaria Anna de Montagudo muller mia viuint en pero casta sens marit para (sic) que de dits usufruyts se alimenten ella i los hereus per mi instituidors ab tal que lo que cobrara de dit mos bens tots se posse en guany i ganancia conuenient i profitosa per a los meus hereus i de les rentes questrauran de dita hazienda es puxen alimentar, i sustentat es sustente i alimenten de tots sos obs i menesters i que quant qualseuol de (f. 80 v) de mos hereus tindra complida edat o sia constituït en estat algu se li sia donada la part i mitat que en dita ma herencia tendra sustentat em pero de tot monto a la dita ma muller tots los dies de sa vida.

E pagat i complit aquest meu testament pus ultima i darrera voluntat mia a tots mos torts, deutes e injurïes restituhides e satisfetes aquells em pero deutes que constaran per instruments, actes, albarans e altres legitims cauteles e per altre genero de proua for de anima i consciencia sobre (f. 81 r) sobre aço benignament obseruat de tot lo als remanent de dits mos bens i herencia drets i accions mies hon se uol quels haja e puixa tenir e llung o prop empuxen pertaner quo modo cunque et qualiter cunque dexe nomene e instituesch per uia de institucio per mos hereus uniuersals i encara generals a Pere Bernardino de Çauala i a Bernardo Bernardino de Agudo mos fills legitims i naturals de lleal matrimoni nats i procreats per a que entre aquells sia repartida i sien partits tots los dits mos bens i herencia per eguals parts para (sic) que cascu de dits dos mos fills de aquella espartesquen mitat per mitat i cascu de (f. 81 v) de aquells faça de dita sa part a ses plenes e libres volun-

tats com de cosa sua propria axi ab fills com sens fills com axi sia la mia pus ultima i darrera voluntat i a mi em plaçia.

Aquest es lo meu testament ultima i darreda voluntat mia la qual vull que valga per dret de testament eo codicil e si per aquells no voldra vull i es ma voluntat que valga per dret de darrera voluntat eo per aquells drets, furs, priuilegis, pragmatiques (f. 82 r) pragmatiques sanctions, constitucions e si no conform a raho i justicia millor valer puxa e diga que foren fet en la present ciutat de Oriola en vint i dos dies del mes de juny any de nostre senyor Deu Jesu-christ MDCXVII senyal de mi dit Augustin Bernardino testador qui desus que totes les dites coses otorgue lloe e ferme.

Testes foren a la confeccio del present testament Pere Garcia Morgoteo, Pere Goso i Martin Chuseta de Oriola habitants los quals interrogats per mi dit notari si coneixien a dit testador aquells dixeren que si e questaua en son sa enteniment per a fer dit testament e io dit notari conegui a tots molt be.

Publicacio

Die XVI mensis martii anno Domini MDCXX. Per mi Baltasar Voltes notari de la ciutat de Oriola habitador atrobat de present en la ciutat de Alacant rebedor que so del damunt dit testament. Per instancia i requesta de Anna Montagudo viuda del quondam Augustin Bernardino mestre de canteria i de Martin Chuseta mamersor de la (f. 81 v) anima i bens de dit quondam fonch llest e publicat lo present testament de principi fins lo fi alta e intelegiblement los quals dits Anna de Montagudo i Martin Chuseta dixeren que hauien oit aquell de quibus et cetera Actum Alicantae et cetera.

Testes Llois Rodenas i Joan de Endara viscaïns oficials de canters de Alacant habitants."

# A PROPOSITO DE LA ARQUITECTURA DE LA PRIMITIVA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE JESUS EN VALENCIA

Al tiempo que celebramos en el presente año de 1986 el primer centenario de la conclusión de la actual iglesia de la Compañía de Jesús en nuestra ciudad, cabe igualmente efectuar una serie de consideraciones acerca de la tectónica de la primitiva iglesia destruida durante los sucesos de signo revolucionario de 1868, a tenor especialmente del hallazgo del contrato de la obra que tuvimos la fortuna de localizar de entre la fuente inagotable de datos que suponen los protocolos notariales del archivo del Colegio del Patriarca.

La presencia de la Compañía de Jesús en la ciudad de Valencia se materializó por primera vez en 1552, doce años después de la aprobación pontificia de la Orden, a través del Colegio de San Pablo por consentimiento de San Ignacio y a instancias del canónigo Juan Jerónimo Doménech. Este último parece alentó la fundación de la Casa Profesa, en 1571, aprovechando la venida a Valencia de San Francisco de Borja. Poco después fue adquirido con este propósito un almacén grande, que de antiguo había servido para refino de azúcar, en el que se habilitó una capilla donde se celebró por primera vez el 25 de marzo de 1579.

En 1595 se principiaba la fábrica de la imponente iglesia que formaría parte de aquel magno conjunto constructivo de los jesuitas en Valencia, conformado principalmente a lo largo del seiscientos y que, deteriorado ampliamente después de la exclaustración decimonónica —con la referida destrucción del templo de 1868—, desapareció en buena medida en 1936.

El 10 de mayo de aquel año 1595, ocho días antes de la posición de la primera piedra por San Juan de Ribera, el padre prepósito de la Casa Profesa, Francisco Baldó, formalizaba con el maestro de obras Francisco Antón (1) el contrato de edificación de la obra (2), cuyos pormenores quedaban de manifiesto en las cuarenta y una cláusulas del documento, como su tasación monetaria que ascendía a la estimable suma de 2.050 libras, aunque no su marco temporal que se prometía largo. Hasta el primero de marzo de 1631, una vez concluido el crucero, no se trasladó el Santísimo a la capilla mayor del nuevo templo. El libramiento hace constante referencia a una traza cuyo ejecutor nos es desconocido y que, probablemente, fue traída de Roma, como veremos seguidamente.

De la lectura de estas capitulaciones y del texto referente a la descripción del templo compuesto por el padre Juan Bautista Bosquete entre 1662 y 1679, en su "Historia y primer centenario de la Casa Profesa del Espíritu Santo y Compañía de Jesús de Valencia" (1579-1679), conservado en el archivo de la Compañía (3), se infieren perfectamente las peculiaridades de su planta (4).

La importancia de esta iglesia radicaba en que, por una parte, era una de las primeras de la Orden que en el orbe cristiano reflejaba, con ciertas modificaciones, los rasgos de la matriz romana (5), y por otro en adoptar un esquema novedoso en la Valencia de finales del quinientos.

Efectivamente, la iglesia de *Il Gesù* de Roma, que fue encargada por la Compañía al gran arquitecto italiano Giacomo Barozio de Vignola (1507-1573), es un modelo fundamental de la arquitectura contrarreformista. Comenzada en 1568, permanecía inconclusa todavía en 1573 a la muerte del arquitecto, fecha en la que Giacomo della Porta se hace cargo de la obra del imafrente. Se compone de nave única con capillas entre contrafuertes y cúpula en el crucero. Es decir, resucita el viejo modelo cisterciense que popularizó la arquitectura gótica catalana y que plasmó Leo Battista Alberti (1404-1472) en San Andrés de Mantua (6).

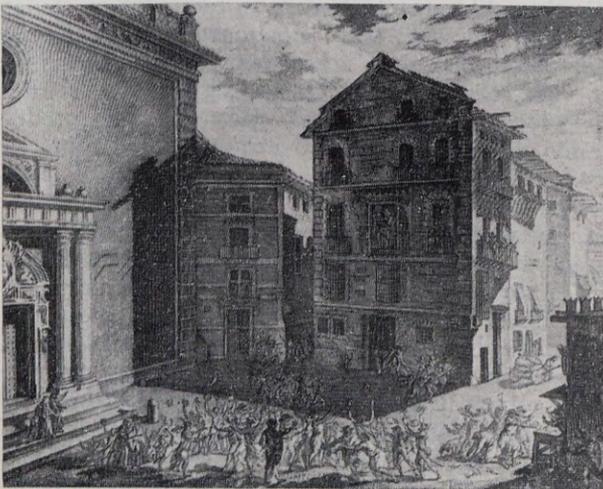
Aunque la Compañía no apoyó propiamente ningún estilo arquitectónico, se requiere que todas las construcciones sean supervisadas desde Roma, con objeto de que se acomoden a las exigencias de la vida religiosa de la Orden, siguiendo asimismo los preceptos de Trento (7). Hay, pues, un predominio de la funcionalidad arquitectónica sobre el estilo. Funcionalidad que se plasma especialmente en los siguientes elementos. El empleo de nave única, que posibilita un mayor acondicionamiento para la predicación y mejor visibilidad para los fieles. La existencia de capillas hornacinas con comunicación independiente entre los contrafuertes que las delimitan, lo que permite el culto a diversos santos y posibilita sincrónicamente varias misas, al margen de la principal en el altar mayor. Por el uso de tribunas sobre las capillas, para salvaguardar la intimidad de la comunidad separada del pueblo. Y por el realce dado al ámbito crucero-capilla mayor —de gran profundidad esta última y destacada por gradas— iluminado especialmente por los huecos de

portentosa cúpula en lo alto, lo que contribuye a magnificar sobremanera los actos radicados en el presbiterio.

Cada uno de estos componentes aparecían en el templo jesuítico valenciano, cuya traza probablemente vino de la casa matriz (8), pero con algunas transformaciones motivadas por el peso de la tradición de la arquitectura religiosa gótica en nuestras tierras.

De esta suerte, eran dignos de destacar la forma pentagonal de la cabecera. La utilización de bóvedas de arista reforzadas por nervios en nave y capillas (9). El empleo de coro elevado a los pies que fortalecía, a más de las tribunas —que aquí sólo asomaban al presbiterio y crucero y no a todo el ámbito del templo como en *Il Gesù*, siendo reemplazadas por ventanas al exterior sobre las capillas laterales— el carácter conventual del templo. Y las características del muro del imafrente, concebido, al igual que en los templos parroquiales góticos valencianos como un gran muro de cerramiento casi exento de ornamento —y en el que inicialmente (1595) se diseñó la existencia de un gran rosetón, reflejo precisamente de esta referida tendencia gotizante— en vez de la gran fachada apiramidada de *Il Gesù* de Roma, obra de Giacomo della Porta (1539-1602) —y que tanta influencia tuvo en la arquitectura europea a partir de 1600— que ponía en práctica un prototipo de estructura apiramidada de dos cuerpos —rematado el segundo por un frontón triangular— unidos por aletones, modulada por grandes apilastrados, entablamentos, huecos, hornacinas y otros elementos (10).

El hastial de nuestra iglesia, que conocemos mer-



Grabado decimonónico en el que se aprecia parcialmente la fachada de la primitiva iglesia de la Compañía, en Valencia.

ced a un grabado decimonónico que reproducimos, era un gran paramento de ladrillo recercado con zócalo, antas almohadilladas y entablamento en lo alto, encima de cuya cornisa se asentaba balaustrada con bolas del más puro corte escorialense. En el centro, la puerta, con peculiar recercado, quedaba enmarcada por estructura arquitectónica (variante vignolesca de la portada que este arquitecto diseñó en el frontis de su tratado de arquitectura, cuya edición castellana de 1593 alcanzó notable difusión en España, y a cuya familia artística no son ajenos el cuerpo central de la fachada principal del monasterio de El Escorial, la portada sur de la iglesia de Villacastín (Segovia) o la misma portada principal de la calle de la nave de la capilla valenciana del Colegio de Corpus Christi o del Patriarca), formada por entablamento, surcado de triglifos en el friso, apeado sobre dos pares de columnas dóricas a cada extremo de la puerta, de fuste acanalado, a plomo de las cuales, sobre el entablamento, se hallaba sendo número de bolas. Un segundo cuerpo, ajeno un tanto a la estilística del inferior, servía de recercado a un hueco en arco de medio punto algo rebajado, que iluminaba el coro elevado interior. Sobremontando el conjunto de la portada un ojo de buey venía a recordarnos los rosetones góticos de las fachadas parroquiales góticas valencianas.

Otra pieza importante de la iglesia que nos ocupa, en la que debemos insistir, era su espectacular y grandioso crucero, cubierto con cúpula en la intersección con la nave, y con el rasgo genuino de sobresalir del conjunto longitudinal de la planta —aspecto que distanciaba el templo valenciano del arquetipo romano de *Il Gesù*, aunque aproximándolo a otro itálico igualmente paradigmático: el referido de San Andrés de Mantua de Alberti, obrado por 1470—.

De acuerdo con esto, en la referida “Historia y primer centenario de la Casa Profesa...”, del padre Bosquete (11), comenta incluso que algunos encontraban la longitud de la iglesia corta en relación a la magnitud del crucero, pero añade que *por los que mejor sienten, la hallaran proporcionada, o que le falta muy poco de longitud para serlo*. Y prosigue diciendo: *El Crucero es el mayor, que se sabe de Iglesia particular en los tres Reynos, y aun quiza fuera de ellos. Tiene de ancho lo mismo que el cuerpo de la Iglesia; de largo de pared a pared 156. palmos Val. que de Aragon son casi 180. Casa que la hace la Iglesia mas capaz de quantas ay en Valencia, sacando siempre la Metropolitana.*

Pocos eran los templos valencianos que hasta aquella fecha contaban con crucero y cúpula. El prototipo arquitectónico religioso más extendido en tierras catalanas y valencianas era el llamado parroquial, de raigambre gótica, caracterizado por su

planta rectangular, uninave, con capillas entre contrafuertes interiores —no intercomunicadas—, cabecera saliente cúbica o poligonal, y sin crucero —careciendo normalmente de cúpulas y cimborrios—, y empleo de bóvedas nervadas.

El rasgo uninave era raramente reemplazado. Trinaves y con girola aparecen Santa Catalina y la Seo en Valencia. La arciprestal de Morella, igualmente trinave, carece de deambulatorio y cuenta con triple ábside en correspondencia con sus naves. Pero nave crucera (con estructura torreada de cubierta en su intersección —cimborrio— cumpliendo el papel simbólico y de principal fuente lumínica más tarde desempeñado por las cúpulas barrocas) sólo aparece en época medieval —y sin sobresalir del conjunto exterior como en la Compañía— en la Metropolitana valentina (12).

Pese a la indudable influencia de este modelo medieval, que hemos denominado *parroquial* en el esquema jesuítico —especialmente en la porción de planta comprendida entre los pies y el crucero, con la existencia de estas capillas laterales abiertas entre contrafuertes interiores, aquí perforados por los pasadizos de comunicación— la existencia de la nave crucera con cúpula de cubierta en la intersección con la longitudinal, en la planta de la iglesia de la Compañía supone una novedad dentro del panorama constructivo religioso valenciano junto a otro templo casi coetáneo: la capilla del Colegio de Corpus Christi o del Patriarca, iniciada cinco años antes que la de la Compañía, en 1590, y bendecida en 1604. Esta, lo mismo que todo el conjunto del Colegio, obedece a la iniciativa personal del fundador San Juan de Ribera y tiene como principales fuentes artísticas tratados de arquitectura itálicos, especialmente los de Serlio y Vignola, así como el influjo del monasterio de El Escorial (comenzado en 1562). En este sentido, es muy probable que las trazas vinieran de la corte, concebidas dentro del círculo de Juan de Herrera (1530-1597), suceso que no fue aislado en nuestra ciudad (13).

La iglesia del Patriarca presenta similitudes con la de la Compañía. Una sola nave con capillas abiertas a los lados entre contrafuertes interiores —en este caso, como en las *parroquiales* góticas, no perforados por pasadizos—, crucero y cúpula de media naranja en la intersección de los brazos del crucero —la primera conocida en tierras valenciana, a la que debieron seguir en fechas próximas la cúpula de la capilla de la Comunión del antiguo convento del Carmen (hacia 1613) y la de la Compañía (anterior a 1631) (14); coro elevado a los pies; existencia de tribunas —aquí sobre las capillas que asoman a la nave—, y bóvedas nervadas igualmente de tradición gótica. Pero uno de sus principales diferencias —a más de la no conexión



Interior de la actual iglesia de la Compañía.  
(Foto Pingarrón)

de las capillas a través de los contrafuertes— estribaba en el hecho de que la nave principal carece del protagonismo que cobraba en la iglesia jesuítica, al igual que la crucera que —aparte su menor anchura— tampoco excede del rectángulo tradicional de la planta.

Otros rasgos de la capilla del Real Colegio: como la cúpula, el aspecto general de la capilla mayor —cúbica, de gran profundidad y realizada poderosamente por gradas— y las pilastras estriadas —especialmente las dóricas situadas en las embocaduras de las capillas (orden dórico, por cierto, también previsto (1595) en el interior de la Compañía) (15)—, revelan a pesar de las diferencias en planta, la huella de la iglesia del monasterio escorialense. Incluso la misma portada principal de la calle de la Nave refleja la impronta de la arquitectura del gran cenobio de Felipe II y de otros modelos castellanos, junto a la inspiración común de Vignola (16).

En definitiva, tanto la iglesia del Patriarca como la antigua de la Compañía de Jesús —que por cierto mereció encendidos elogios a los arquitectos académicos valencianos del XIX (17)— introducen un esquema novedoso en las postrimerías del siglo XVI, dentro del panorama constructivo religioso del momento en nuestras tierras, pero al que se superponen notables peculiaridades derivadas de la tradición arquitectónica local.

(1) Hasta la fecha sólo conocíamos de este artifice el dato en que aparece citado en 1597 cobrando la considerable suma de cien libras mensuales *a quenta de sus manos y trabajos de la obra de los frayles capuchinos* de la Sangre de Cristo, cuyo monasterio se construía a expensas de San Juan de Ribera. Dato ofrecido por BENITO DOMENECH, F.: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981, pág. 105.

(2) "Capitulacio y concordia feta y fermada entre lo Reverent pare Francisco boldo, preposit de la casa professa de la dita Compañia de Jessus de la present Ciutat de Valencia de una, e lo honorable mestre Françes Anton, obrer de vila, de part altra, en e sobre la obra de la sglesia de la dita casa que se ha de fer per lo dit mestre Françes Anton, obrer de vila, y les coses que cada una de les dites parts, per raho de la dita obra, es obligat a fer y cumplir e guardar, si e segons que mes llargament se conte en un memorial scrit en llengua Castellana, al qual memorial nosaltres, dites parts, volem estar. I[en]s obligam a fer y cumplir respectivament les coses en dit memorial contingudes, ab lo qual memorial consta lo modo y forma que ha de tenir la dita obra de la dita sglesia que se ha de fer, lo qual dit memorial es estat llegit per lo notari dejusscrit en presencia de nosaltres dites parts y dels testimonis dejusscrits, lo qual es del tenor seguent:

- I E PRIMERAMENT: ha de tener el dicho cuerpo de la Iglesia cinquenta y dos palmos de ancharia contando de las Caras de los pilares de las Capillas fornezinas.
- II ITEM: dicho cuerpo de Iglesia ha de tener de largo de la pared de la puerta principal hasta el cruzero o zimbório, comprehendido todo el grueso del pilar adonde empieza a cargar y edificar el zimbório, noventa y ocho palmos, haziendo tres capillas a cada parte.
- III ITEM: han de tener las capillas fornezinas de ancho veynte y siete palmos de strivo á strivo; dichas capillas an de tener de ondo, de la cara del pilar a la parte de la Iglesia asta la pared frontera de dicha Capilla, diez y nueve palmos.
- IV ITEM: que todos los strivos de dicho cuerpo de Iglesia an de tener de grueso cinco palmos, y las paredes de las cluendas de las capillas, que son las paredes foranas, an de tener tres palmos de grueso, y que la pared de la puerta principal a de tener de grueso tres palmos.
- V ITEM: que la pared de la puerta principal á de ser toda paredada de el nivel de los cimientos de arriba, segun se dira devaxo, asta la sumidad de aquella toda de ladrillo, medias y mortero, haziendo en dicha pared una O o diez y seys palmos de diametro, haziendo al derredor de aquella, por dentro y por fuera, un alquitrave de rexola cortada, y en medio de la pa-

red de dicha O se ha de hazer al derredor un galzer para que en dicho galzer se pueda asentar una vidriera.

- VI ITEM: que las paredes de las cluendas de las capillas, que son las paredes foranas, an de ser tapiadas de tapia valentiana, del principio de los cimientos asta la cubierta de dicha capilla, y que dichas paredes an de estar de strivo á strivo, y las primeras tapias sobre el cimientos sean de costra picada.
- VII ITEM: que los strivos sobredichos de dicho cuerpo de Iglesia an de ser todos paredados de ladrillos, medias y mortero, del principio de los cimientos asta la sumidad de aquellos.
- VIII ITEM: en los principios de lo edificar sobre los cimientos de dicho cuerpo de Iglesia, en lo endrecho de los pilares del cuerpo de la Iglesia, se han de hazer unos pedestrales de piedra picada, que dichos pedestrales solo se haran para los pilares principales del cuerpo de la Iglesia y dichos pedestrales an de estar labrados con sus molduras conforme a la traça y hornato de dicha Iglesia; y que los pilares de las capillas sean de piedra picada del principio del cimientos asta la altaria de dicho pedestal, y dicho pedestal tendra de altaria onze palmos conforme la traça y ornato de dicha Iglesia.
- IX ITEM: que los pedestrales arriba se han de hazer todos los pilares de dicha Iglesia, assi de los principales como de las fornezinas, y vassas y chapiteles de dichos pilares todos paredados de ladrillo y buen mortero.
- X ITEM: que los arcos de las capillas fornezinas an de ser hechos de ladrillo y algez, haziendo en dichos arcos por las caras de la parte de la Iglesia sus alquitraves, hechos del orden dorico, conforme a las traças y hornato de aquellas.
- XI ITEM: que dichas capillas an de ser hechas de un cruzero, y al derredor de las paredes se han de hazer formeros; es a saber: unos medios arcos embestidos en las paredes que cada uno de ellos a de tener la mitat del cruzero, y que dichos cruzeros an de ser labrados de un alquitrave a la una parte y a la otra, haziendo una llave en medio de dichos cruzeros.
- XII ITEM: que en el vazio de dichos cruzeros se ayan de hazer unas bueltas de tainique doble, lafardadas de algez por arriba y por abaxo, y que, dichas bueltas an de ser

reparadas de hieso primo, y que dichos cruzeros ayan de ser todos adreçados de hieso cernido conforme las molduras sobredichas, y que dichos cruzeros y bueltas de dichas capillas se ayan de despesar a cuenta de piedra picada.

- XIII ITEM: que los dichos pilares del cuerpo de la iglesia, vassas y chapitelles y pilares de las fornezinas de los pedestrales arriba, an de ser adreçados, reparados de yeso cernido, despedazados a cuenta de piedra.
- XIV ITEM: en las dos capillas que estan a la parte del claustro, en cada una dellas, se haran dos averturas de ocho palmos y medio arri-madas a los strivos para que en cada una de las dichas averturas se puedan formar dos confessionarios divididos con un tynique, y lo que quedara entre medio de las dos averturas se haga paredado de ladrillo, medias y mortero asta la altaria de diez palmos, y de dicha pared a los strivos se hayan de hazer dos arcos de ladrillo y algez de ancho de todo el cuerpo de la pared.
- XV ITEM: en la tercera capilla donde esta la puerta del claustro, en el angulo hazia las ya dichas capillas, se dexara otra avertura de diez palmos para otros dos confessionarios y despues de ella un pilar de quatro palmos para que el dicho pilar reciba el arco de los dichos dos confessionarios y el arco de la puerta del claustro, y que los dichos arcos an de mover todos a dies palmos de pie derecho.
- XVI ITEM: que en los seys strivos del cuerpo de la Iglesia aja de haver sus puertas para passos, dexando de grueso en los pilares asta desde la cara del pilar de la fornezina a la cara de la Iglesia hasta la branca de la puerta, siete palmos, y la avertura de la puerta sea tres palmos y medio de luz, y de altaria ocho palmos y medio de luz.
- XVII ITEM: en las paredes foranas de la Iglesia que saldran a calles o plazas ayan de ser por la parte de fuera de piedra picada; es a saber: en la pared de la puerta principal asta un estado real en alto y que dicha piedra picada aya de salir medio palmo mas del plomo de la pared, rematando con un chanfrante por la parte de arriba para que buelva a cobrar el plomo de dicha pared. ...
- XVIII ITEM: se a determinado de hazer el hornato de los pedestrales y pilastros, quadrados, alquitrave, frisso y corniza y portaladas de las

capillas, hecho todo lo sobredicho de orden dorico conforme la demostracion de dicha traça.

- XIX ITEM: que el resalto de los pilastros de dicha orden aya de ser de dos tercios de palmo, que se entiende de ocho de los doze que tiene el palmo.
- XX ITEM: an de tener de pie d[e]recho los pilares principales, comprehendido alquitrave, frisso y corniza contando del nivel de la dicha Iglesia asta el principio y arrancamiento de los arcos, Cincuenta y cinco palmos.
- XXI ITEM: se ha de hazer en los pilares del cuerpo de la Iglesia, a la parte del zimborio de dicho cuerpo de Iglesia a la una parte y a la otra, dos pedestrales a la una parte y dos a la otra en la forma sobredicha porque dichos pedestrales an de dar razon a los arcos de dicho zimborio, y encima de dichos quatro pedestrales an de subir de piedra picada a la forma sobredicha hasta llegar al alquitrave, frisso y corniza, y que dicho alquitrave, frisso y corniza an de ser de piedra picada a la una parte y la otra en la endredera de los pilastros, y encima de dicha Corniza en la endredera de los pilastros sobredichos sean de hazer enlargamientos de piedra picada para que dichos enlargamientos den razon al arco que distingue el cuerpo de la Iglesia al zimborio y en los demas arcos de dicho zimborio.
- XXII ITEM: que el sobredicho arco que distingue el cuerpo de la Iglesia del zimborio a de ser de piedra picada, hechos sus alquitraves por la una cara y por la otra, y dicho arco a de tener de grueso tres palmos y de altaria quatro palmos.
- XXIII ITEM: encima de las capillas fornezinas y pilastros del cuerpo de la Iglesia se ha de hazer alquitrave, frisso y corniza, y tambien en la pared de la puerta principal, y que dicho alquitrave, frisso y corniza an de ser labrados de ladrillo y hieso, hecho conforme a la traça y medidas de aquella de lo orden dorico. ...
- XXIV ITEM: que la cruzeria de todo el cuerpo de la Iglesia y los arcos del cuerpo de la dicha Iglesia ayan de ser de ladrillo vaziado con molde y hechas en dichos ladrillos las molduras que se requieren conforme a la orden de dicha obra; es a saber: por el un lado y otro de dicha cruzeria an de tener sus alquitraves conforme a la sobredicha moldura v que dichos arcos y cru-



- zeros y terceros, conforme a la dicha traza de dicha Iglesia, an de ser paredados encima de las cindrias que se haran de ladrillo en ladrillo y que en todas las llaves, assi principales como las demas, ayan de ser el cuerpo y forma de ellas de piedra picada labrada al toско y que dichas llaves, assi grandes como pequeñas, an de ser labradas con sus molduras y rampantes de yeso, conforme requiere dicha Iglesia, y que todos los bazios que abra entre arcos y cruzeros, que son los caxcos de las bueltas, an de ser de taynique doble bien lafardado de yeso por abaxo y por arriba.
- XXV ITEM: que toda la cruzeria y arcos de dicho cuerpo de Iglesia a de ser adresada y reparada de yeso cernido todas las molduras en aquella perfection que se requiere conforme a la dicha orden.
- XXVI ITEM: que todas las bueltas dentro los vazios de los dichos cruzeros y arcos an de ser por la cara de abaxo reparados de yeso cernido y despezados assi las bueltas como cruzeros y arcos aquenta de piedra picada.
- XXVII ITEM: que las paredes que sean de hazer encima de los arcos de las capillas fornezinas an de tener de grueso dos palmos y an de ser paredadas de mortero, ladrillo y medias, haziendo en dichas paredes seys ventanas al modo y forma que esta en dicha traza.
- XXVIII ITEM: que todas las paredes por la parte de dentro de la Iglesia an de ser reparadas de yeso y cal en toda perfection.
- XXIX ITEM: que encima de la cubierta de madera que sera encima de la cubierta de la iglesia ha de hazer un texado paymentado de buen mortero, y que en dicho texado an de ser todas las texas perfiladas de mortero primo assi por los lados como por todas las cabezas de dichas texas.
- XXX ITEM: que encima de las paredes alderredor del texado de dicha Iglesia se han de hazer salida de ladrillo y hiesso.
- XXXI ITEM: que las cubiertas encima de las capillas fornezinas se han de hazer de texado, o terrado, o aquello que mejor les pareciere, haziendo por la parte de fuera salidas de ladrillo y hiesso.
- XXXII ITEM: que al dicho ma[e]se Francisco Anton, conforme á esta capitulacion, se le han de dar los cimientos hechos, arrasados y anivelados para edificar todas la sobredicha obra.
- XXXIII ITEM: que el dicho ma[e]se Francisco Anton este obligado de hazer toda la sobredicha obra, de la forma sobredicha y que debaxo se dirá, tan solamente de manos de alvañiles, canteros y manobres, pertrechos como necessarios, madera para andamios, tendran obligacion de darlas al pie de la dicha obra. ...
- XXXIV ITEM: que el dicho ma[e]se Francisco Anton sea obligado de hazer a la pared que viene a la puerta principal, empeçando del suelo y nivel de la calle, de labrar la piedra picada y asentar por su cuenta toda la frontera de la dicha Iglesia, comprehendido los vazios de las capillas, y tendra dicha piedra picada ocho palmos de altaria, haziendo su remate con su chamfrante que cobre el plomo de la pared y que dicha piedra prenda aya de salir mas medio palmo afuera del plomo de la pared.
- XXXV ITEM: que lo demas para el grueso del cimientto se ha de hazer maniposteria por la parte de dentro de la Iglesia hasta arrazar y ygualar con el nivel de los dichos cimientos, y que de alli ar[r]riba procederá de ladrillo y mortero como esta dicho.
- XXXVI ITEM: que a la sumidad de la dicha pared del enfrente de la Iglesia se ha de hazer un alquitrave, frisso y corniza; y encima de la corniza se haga un apitt[r]ador de cinco palmos de alto haziendo en la diffinicion de dicho apitradador una muldura, y que en dicho apitradador se agan unos pilastrones de doze a doze palmos poniendo encima de dichos pilastrones unas bolas de piedra picada, o ladrillo cortado, y que dicho ornato de alquitrave, frisso y corniza sea conforme requiere la proporsion de ancharia y altaria de dicha frontera de Iglesia, y que dichas molduras, assi de corniza como de alquitrave y frisso, sean de ladrillo cortado y perfilado, de mortero delgado.
- XXXVII ITEM: que el dicho ma[e]se Francisco Anton ha de poner por su cuenta, capasos, cuerdas, librillos, porrones, barriles, clavos, corrihueles y quinales, y hazer el mortero bien hecho por cuenta suya y qualquiera otro artificio para hazellas y clavos para clavallas.
- XXXVIII ITEM: que ansi como el dicho ma[e]se Francisco Anton ira trabajando assi se le ha de ir pagando la hazienda que ará, de manera que si abrá hecho azienda que valga quinientos scudos y no se abrán

pagado mas de trescientos que se paguen los demas con que esto se tome en cuenta del precio general de toda la obra del stajo.

XXXIX

ITEM: que siempre que el padre preposito le diere al dicho ma[e]se Francisco Anton pertrecho para la proceucion de la dicha obra que aquel sea obligado a procequir la dicha obra en lo que bastaren dichos pertrechos, de manera que dandole mucho pertrecho y todo lo necessario y pagandole seha obligado a mas presto acabar dicha obra.

XL

ITEM: que el dicho ma[e]se Francisco Anton sea obligado a hazer la sobredicha obra tan solamente de manos de albañiles, canteros y manobres conforme los sobredichos capitulos, exepto lo que tocará a manos de carpinteros, fuera las sindrias como está dicho, que el dicho ma[e]se Francisco Anton las ha de hazer y le han de dar los padres los pertrechos al pie de la obra, y que por las manos de toda la desusdicha obra le ha de dar dicho padre preposito dos mil y cinquenta libras; las quales le ha de pagar dicho padre preposito y el dicho ma[e]se Francisco sea obligado de acabar, como arriba esta dicho, toda la dicha obra en superficie conforme la policia de obreros de villa conforme esta capitulacion arriba dicha.

XLI

ITEM: a sido concertado entre nosotras dichas partes que lo arriba capitulado entre nosotras dichas partes y cada uno de los susodichos capitulos sean executorios, consumicion de fuero y executoria y otras clausulas en semejantes contractos poner acostumbradas.

Quibus quidem capitulis lectis et publicatis (...) etc. Actum Valentiae etc."

(Archivo de Protocolos del Real Colegio de Corpus Christi o del Patriarca. Protocolos de JAIME CRISTOBAL FERRER. Signatura número 594. Tomo del año 1595.)

(3) Archivo de la Compañía de Valencia: BOSQUETE, J. B.: "Historia y primer centenar de la cassa professa del Espiritu Santo y Compañía de Jesus de Valencia. Dividida en veintinueve prepositos, que desde el año 1579, hasta el fin de 1679, la governaron". El tomo I comprende los años 1579 a 1631.

Al hablar del prepósito n.º 13, el padre Francisco de Caspe —que lo fue desde enero de 1627 hasta el fin de agosto de 1631— en el capítulo séptimo (fols. 168 a 171) se refiere a la *Conclusion del Crucero, y traslacion del Santissimo a su capilla mayor* (n.º 102), a la *Descripcion de la Iglesia* (núms. 103 a 107) y a la *Traslacion solemne del Santissimo a la nueva Capilla Mayor* (núms. 108 a 112).

(4) En opinión de Fernando Benito Doménech, la planta de la antigua iglesia de la Compañía de Valencia es reflejada en el lienzo intitulado "Alegoría de la fundación de la Orden de Carlos III", obra de Agustín Gazull y José Vergara, conservada en el Palacio de Justicia de nuestra ciudad.

(Vide: BENITO DOMENECH, F.: *Sobre Agustín Gasull, José Vergara y una traza de la antigua iglesia de la Compañía de Valencia*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1982, págs. 66-68.)

(5) Recuérdese que en Roma, la iglesia de *San Andrea della Valle*, bajo la influencia directa de *Il Gesù*, se inicia en 1594, un año antes que la iglesia valenciana de la Compañía que nos ocupa.

(6) En la construcción de *Il Gesù* de Roma, contribuyó decisivamente el hermano de la Compañía Juan Tristano, emrgiendo el templo bajo los auspicios del cardenal Farnesio, pero siendo General de la Orden el que luego sería San Francisco de Borja.

(7) Ello hace verosímil el hecho de que la traza del templo jesuítico valenciano saliera de la casa matriz romana.

(8) No olvidemos que la planta de la segunda iglesia que en la ciudad de Valencia derivaba del modelo jesuítico romano, la del Oratorio de San Felipe Neri (actual parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri) construida entre 1725 y 1736, provenía de la misma Ciudad Eterna. Vide: VILLALMANZO CAMENO, J.: *El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia*, en SAITABI, Valencia, 1978, págs. 69-81.

(9) En vez de emplear bóvedas de medio cañón con lunetos en nave y brazos del crucero y cúpulas en capillas laterales. No obstante estas últimas fueron dotadas en el último cuarto del xvii con cúpulas de media naranja con linterna apeadas sobre pechinas. Dato aportado por el padre Bosquete en su referida "Historia y primer centenar de la Casa Profesa (...)". Tomo I. Noticia referida al año 1631. Capítulo séptimo, folio 168, núm. 103 (Vide nota núm. 3).

Probablemente en la capilla mayor de nuestra iglesia de jesuitas, debido a lo semiochavado de su planta, la cruceña describía tal vez un esquema radial a partir de la clave hacia todos los ángulos del polígono, como vemos en las cabeceras de tantos templos góticos *parroquiales* valencianos.

(10) La fachada de la referida iglesia valenciana de Santo Tomás y San Felipe Neri (ver nota número 8), ya no es, como en la primigenia iglesia de la Compañía, un simple muro de cerramiento en el que se inscribía la portada sino un auténtico prototipo emanado del modelo romano de *Della Porta*, en el que se aspira a adecuar el imfronte, a las proporciones de la escritura interna basándose en la gramática de los órdenes, de acuerdo con los dictámenes de Vignola.

(11) Archivo de la Compañía de Valencia: BOSQUETE, J. B.: Opus cit., tomo I, folio 168, capítulo VII, número 103 (Vide nota número 3).

(12) Vide sobre el tema GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. M.ª: *Vinculaciones universales del gótico valenciano*. Lección inaugural del curso 1969-70, Valencia, 1969, páginas 23 y siguientes.

(13) Como es el caso de la fachada del convento de Santo Domingo, edificada entre 1598 y 1620. Dato éste de procedencia documental inédito hasta la fecha.

(14) En el contrato con Francisco Antón (ver nota número 2) se habla de *zimborio* al referirse a la cúpula del crucero, cosa frecuente en la terminología arquitectónica de la época.

Recuérdese que antaño se entendía también CIMBORRIO o CIMBORIO —a más de, como hoy en día, una torre o cuerpo saliente al exterior que se levanta sobre el crucero de una iglesia a fin de iluminar su interior— el cuerpo cilíndrico que sirve de base a la cúpula, o parte de ésta que descansa sobre los arcos torales. Vide: PANIAGUA, J. R.: *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, 1982, pág. 97.

(15) A diferencia del orden compuesto empleado en las pilastras de *Il Gesù* de Roma.

(16) Nos referimos al cuerpo central de la fachada principal del monasterio de El Escorial y a la portada meridional de la iglesia de Villacastín (Segovia), obra de 1601. Ambas vinculadas estilísticamente al diseño de portada que GIACOMO BAROZZIO DE VIGNOLA dispone en el frontis de su *Regola delli cinque ordini dell' architettura* (1562), con edición castellana de Patricio Cajés de 1593, de amplia difusión en España. A este grupo estilístico hemos asociado también la variante de la portada principal de la desaparecida iglesia valenciana de la Compañía.

(17) La Comisión de Arquitectura de la Academia de San Carlos de Valencia, reunida el 28 de marzo de 1844 ante el deterioro progresivo de la iglesia de la Compañía, elogia su arquitectura y la necesidad de su conservación en estos términos:

“Entre los muchos Templos que embellecen esta Ciudad, el que mas sorprende y llama la atencion del publico amador de las bellezas del Arte, es el del Convento de los estenguidos PP. de la Compañía de Jesus; pues el que

se presenta en su interior queda sorprendido al ver la colosal y majestuosa Nave con crucero y riquísimo presbiterio, embellesida con el mayor primor y sencilles del arte todas sus partes, siendo admirable su ordenacion, simetria, y solidez de su fábrica, desde los Zocalos inferiores asta lo superior de su Cupula brillando la hermosura y elegancia artistica en todas sus formas de Capillas y retablos siendo admirable la dedicada a la inmaculada Concepcion adornada con los mayores primores del arte y de la magnifica pintura del inmortal Juanes; y no será digna de aprecio una Basílica embellesida con tantos primores artisticos y hermosa construccion; es digno de conservacion un templo que tanto honor hase a las Artes, y a la Nacion, lexos de semejante descuido, del gobierno de su S. M. en querer desaparescan bellezas que tanto honor hasen a la España presente y futura en conservar monumentos de honor y gloria que perpetuen la memoria de dignos Profesores de Arquitectura que los edificaron, uniendo la belleza con la magestad y decoro al aprecio y veneracion del Dios de la Magestad que habita en ellos, y de consiguiente el que motiba este no exajerado merito, es digno de que ecsista y se conserve en esta Capital con singular aprecio, segun queda manifestado.”

(Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia: legajo 76, número 352.)

# EL ARQUITECTO VALENCIANO JAIME BORT MILIA Y LA FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE MURCIA

## INTRODUCCION

En el Levante español existe un paralelismo estilístico entre dos fachadas de catedrales, las de Valencia y Murcia; ambas muestran una cierta similitud, en cuanto a su estilo, el barroco, alzándose las dos en el siglo XVIII. En las dos portadas se observa que sus elementos arquitectónicos, tales como entablamentos, arquivadas, frisos, cornisas y columnas, se ondulan y aletean, agitando en pleno frenesí barroco, ya próximo al rococó.

En cuanto a la escultura de las dos fachadas, vemos que existe un claro influjo y un nexo de unión en ambas, reflejo de una mutua inspiración en motivos decorativos y en estatuas exentas. La influencia del centro europeo Conrado Rodulfo y de los hermanos Vergara se deja sentir en la portada murciana. Lo mismo podríamos manifestar en cuanto al sentido iconográfico y estilístico que presenta la fachada valenciana, poblada de imágenes labradas en piedra, de gran expresión teatral, gesticulantes y agitadas, propias del barroco y muy similares a las que decoran la gran fachada principal de la catedral de Murcia.

No hay que olvidar que desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII hay una presencia constante de artistas valencianos en Murcia, como lo atestigua la llegada del estraburgués Bussi, afincado en el Reino de Valencia, más concretamente en Alicante, donde decora la portada de la iglesia parroquial de Santa María de Elche; más tarde, durante su estancia en Murcia a comienzos del siglo XVIII, ejecuta una serie de pasos para la cofradía del Carmen de esta ciudad, descansando finalmente el resto de sus días en un monasterio de Segorbe, en Castellón. También es importante constatar, ya entrado el siglo XVIII, la presencia de obras de imaginaria religiosa del artista valenciano Ignacio Vergara en tierras jumillanas. A finales de esta centuria viene a Murcia, Guissart, que deja una gran obra de estuco para el interior de la iglesia parroquial de San Juan Bautista. Esteve Bonet, excelente imaginero valenciano, llega a Murcia en la década de 1780, donde ejecuta unas imágenes para la iglesia de Santa María de Gracia, de Cartagena; finalmente otro artista valenciano, José Cotanda deja en nuestra ciudad constancia de su arte, labrando en madera de nogal la sillería del coro de la catedral murciana (1797), destruida en el incendio de 1854.

## LA GRAN FACHADA OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE MURCIA

La obra arquitectónica más importante con que cuenta la ciudad de Murcia durante el siglo XVIII es, sin duda alguna, la gran fachada occidental de la catedral, y no es solamente la más importante de Murcia, sino una de las más notables de España, junto con la portada del Obradoiro de la catedral compostelana, siendo una de las más bellas creaciones del rococó europeo.

En el siglo XVI el cabildo decidió llegar a un acuerdo después de un extenso informe para que se levantase un nuevo cuerpo a la fachada de estilo renacimiento-plateresco, que no llegó a ejecutarse debido a la inseguridad de los cimientos.



Fachada principal de la Catedral de Murcia.

A comienzos del siglo XVIII la fachada acusaba falta de firmeza, por sentirse el imafronte afectado por continuas riadas y frecuentes terremotos (1).

El cabildo, años más tarde, pidió una serie de informes a varios peritos, entre ellos a fray Antonio San José y al ingeniero real Fernando Feringan, que presupuestó la obra en 80.000 ducados, los cuales decidieron la demolición total de dicha fachada renacentista y construir una nueva. A este propósito, se opuso el maestro alarife Pedro Ruiz Almagro, el cual creyó oportuno conservar lo realizado y reforzar los cimientos. Pero al final, el cabildo se decidió por el informe de Feringan y acudió a la corte en demanda de una fuerte ayuda económica (2). No hay que olvidar, que el cardenal Belluga ayudó muchísimo a que esta fachada se llevara a feliz término. Belluga, durante la guerra de Sucesión española, defendió desde el primer momento de la contienda la causa borbónica que culminó con la entronización como rey de España de Felipe V y éste reconociendo los servicios prestados por el futuro cardenal a su causa y su fidelidad a la corona, determinó ayudar económicamente a Murcia en una empresa tan importante como era levantar la gran fachada de la diócesis de Cartagena (3). La corte respondió favorablemente a esta insigne obra, y Murcia le quedó eternamente agradecida. A pesar de esta ayuda real, los murcianos también contribuyeron a esta bella obra con las rentas que les proporcionaba su rica huerta y

(1) ROLDAN PRIETO, A.: *Guía de la Catedral y Museo*, Murcia. Ed. Nogués, 1973, págs. 10-11; PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Guías Artísticas de España: Murcia, Albacete y sus provincias*, Barcelona, Ed. Aries, 1961, pág. 18.

(2) ROLDAN PRIETO, A.: *Guía de la Catedral...*, o. c., pág. 11.

(3) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Murcia*. Colección Tierras de España, Barcelona, Noguer, 1976, pág. 251.

su próspera industria sedera, al igual que hicieron los valencianos con su portada principal de la catedral, levantada en fechas similares, más o menos, que el imafrente murciano.

### CONSTRUCCION DE LA FACHADA

En el año 1732 se comenzó a derribar la antigua fachada y se empieza a trazar la nueva (4). Aunque Feringan hizo el proyecto de la nueva fachada, lo cierto es que fue el mismo quien puso en la dirección de la obra al arquitecto valenciano Jaime Bort Milia, que fue propuesto por el sobrino del cardenal Belluga, Fernando Alcaraz Belluga, quien lo mandó llamar desde Cuenca, como consta en el acta capitular del día 9 de noviembre de 1736. Hay que señalar que Bort, cuando le fue encomendado este trabajo, era un arquitecto maduro, que ya había realizado grandes obras en Cuenca, como en la catedral de dicha ciudad, y las casas consistoriales realizadas en el año 1733 (5).

Al margen de la fachada principal de la catedral de Murcia, su obra maestra, el valenciano Jaime Bort realizó los proyectos arquitectónicos del Puente Viejo, los porches del palacio del Almudí y las obras de acondicionamiento y restauración de la iglesia-convento de las Anas.

Llegó a Murcia a mediados de 1736, presentando cinco plantas de cimentación para que el cabildo eligiese y otra planta para el alzado de la portada, con todas sus labores, estatuas y molduras; le parecieron bien al cabildo y fue contratado. Se otorgó la escritura ante el notario Juan de Azcoitia el 8 de marzo de 1737 (6), recibiendo por sus honorarios 12.000 reales de sueldo, casa pagada y franquicia de consumo (7).

Es obvio que Bort se inspiró para levantar su primer proyecto de fachada en la portada del primer templo valenciano, en cuanto a su imafrente se refiere, sobre todo en su entablamento curvilíneo y ondulado, molduras, frontones, columnas, etc.

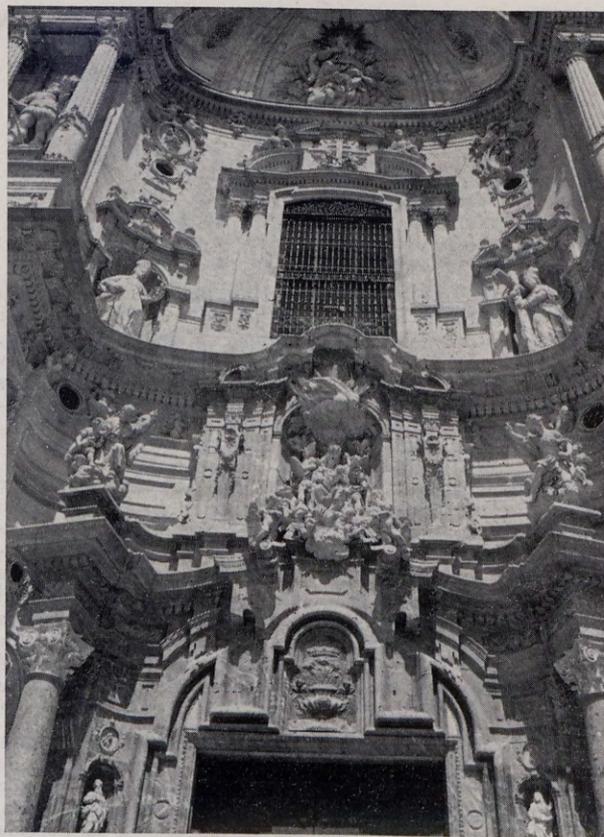
Jaime Bort no viene solo a Murcia, sino que lleva consigo a un gran colaborador suyo, el escultor Manuel Bergaz, que como él había trabajado con anterioridad en la catedral de Cuenca y que ahora como otros colaboradores, tallistas y canteros, decorarán la gran fachada de la catedral murciana.

Se nombra arquitecto mayor de las obras al arquitecto valenciano, que también actúa como un fino y elegante escultor, y a él se unirá una serie de espléndidos colaboradores que bajo su dirección harán posible la fachada, sus nombres son: Manuel Bergaz, Jaime Campos, Juan de Gea, Joaquín Laguna, Pedro Pérez, José López y otros (8).

Los materiales que se emplearon para la construcción de esta fachada se extrajeron de canteras próximas a la capital, según recogen los libros de cuentas de fábrica, como la marmolina de los Garres, la piedra negra de Tinaja, Bonanza y Cox; la piedra blanca de Moratalla, Abanilla y Carrascoy y, por último, piedra de las canteras de Mayayo y Oblea.

En cuanto a cantería se refiere, las obras tuvieron su momento de máximo esplendor durante los años 1740, 43, 48, 49, 50 y 51. Y por lo que a escultura se refiere, entre los años 1748-1751, con las figuras notables de Jaime Campos, Manuel Bergaz, Juan de Gea y Joaquín Laguna (9).

Las obras empiezan a levantarse poco a poco, debido a los numerosos contratos de Bort, y a la abundancia y variedad de elementos decorativos que se van introduciendo paulatinamente en ella. Durante este continuo retraso en las obras, surgen diferencias entre el arquitecto y el cabildo, con motivo del cobro de sus haberes, y en el año 1749, avanzadas ya las obras, el artista valenciano las abandona



Imafrente de la fachada principal de la Catedral de Murcia.

y marcha a Madrid para trabajar en la Corte, dejando la dirección de las mismas a su aparejador Pedro Fernández, que las da por terminadas el año 1754, año en que precisamente muere Bort en Madrid.

La monumental fachada mide en total 45 metros de largo y 58 metros de alto (10). Y el coste total de la obra ascendió a la suma de 1.880.000 reales de vellón (11). Pero surge enseguida el siguiente interrogatorio: ¿cuáles fueron las fuentes de inspiración en las que se basó Jaime Bort para ejecutar dicha obra arquitectónica?

Para Kúbler, el diseño es semejante al proyecto de Meissonier para la iglesia de San Sulpicio de París. Aunque posteriormente afirma que, a pesar de su origen fran-

(4) BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores de Bellas Artes murcianos*, Murcia. Ed. Nogués, 1913, pág. 193.

(5) ROLDAN PRIETO, A.: *Guía de la Catedral...*, o. c., pág. 11.

PÉREZ SANCHEZ, A. E.: *Murcia...*, o. c., pág. 251.

(6) GONZALEZ SIMANCAS, M.: *La Catedral de Murcia*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911, págs. 24 y 25.

(7) BAQUERO ALMANSA, A.: *Los profesores...*, o. c., pág. 194.

(8) SANCHEZ MORENO, J.: *Maestros de Arquitectura en Murcia*, Murcia, Nogués, 1942, págs. 25-27; *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)*, Murcia, Nogués, 1944-1945, págs. 116 y 117.

(9) A. C. M. (Archivo de la Catedral de Murcia). Legajo número 123 (3). Libros de Cuentas de Fábrica pertenecientes a los años 1736, 1737, 1739, 1740, 1743, 1746 y 1748.

(10) AMADOR DE LOS RIOS, R.: *Murcia y Albacete*, Barcelona, Ed. Daniel y Cortezo, C.ª, 1889, pág. 348.

cés, la fachada de Bort es profundamente hispánica, tanto en los detalles decorativos del bocelón de la portada, como en los planos de la fachada en retroceso (12); inspirase también, según Víctor L. Tapie, en la arquitectura alemana de Lucas Von Hildenbrat (13). De la que también toma ejemplo la portada de la catedral valenciana.

Para Pérez Sánchez, los detalles decorativos están tomados de la arquitectura francesa de Meissonier y Oppenord (14).

Para Bevan, la arquitectura de Bort está inspirada en el estilo borrominesco (15).

Finalmente, como precedente directo de inspiración, tendríamos la fachada de la catedral de Valencia, inspirada a su vez en la arquitectura barroca alemana de Hildenbrat, de estilo barroco, próximo al rococó, al igual que la de Murcia.

En cuanto a la escultura se refiere, diremos que es clara la influencia berninesca, así como la de los escultores del setecientos romano como Filippo della Valle, Camilo Rusconi, Le Gros y otros. Existe también un influjo, en cuanto a reyes se refiere, que se ve reflejada en las figuras de San Fernando y San Hermenegildo, del segundo cuerpo de la portada, en el repertorio escultórico del Palacio Real de Madrid. También está inspirada en las figuras de los santos de la plaza de San Pedro de Roma, obra de Bernini y colaboradores, y en las esculturas de la nave central de la Basílica Vaticana, ejecutadas por escultores italianos del siglo XVIII.

#### LAS ESCULTURAS QUE DECORAN LA FACHADA

*Primer cuerpo.*—En la parte inferior del primer grupo de la portada se muestran doce pedestales de mármol gris azulado, que llevan decorados en su parte central y en su óvalo correspondiente doce medallones en relieve con los bustos de los apóstoles esculpidos con finura y corrección dentro del más puro estilo rococó, de claro influjo francés. Dichos pedestales sirven de soporte a ocho grandes columnas de fustes estriados y de bello capitel de estilo corintio y un número igual de pilastras del mismo estilo repletas de bellísimos relieves que representan alegorías de la Iglesia Católica como tiaras, báculos, máscaras, instrumentos musicales, trofeos, anagramas etc.

A ambos extremos de dicha fachada, en su primer cuerpo, aparecen en sendas hornacinas bellamente decoradas, las figuras de Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa de Jesús, talladas en piedra de tamaño natural, de las canteras de la región, de estilo naturalista.

Sobre las puertas laterales y en sus respectivas hornacinas, se representan las estatuas de San Juan Bautista y San José. Se trata de dos estatuas mayores que el natural, que atribuimos a Bergaz; son de excelente factura, sobre todo la de San José, llevando en sus brazos al Niño Jesús, de claro influjo salzillesco y de túnica excelentemente estudiada con pliegues muy acertados, de gran efecto barroco. Rostro admirable, el de San José, dulce, afable y sonriente, de gran naturalidad. Excelente es la escultura de San Juan Bautista, de gran efecto realista. Sobre las estatuas se encuentran ubicados dos escudos, el del Ayuntamiento en la puerta de San Juan y el del Cabildo en la de San José.

En los intercolumnios de la parte central del primer cuerpo, destacan los cuatro santos de Cartagena (San Leandro, San Isidoro, San Fulgencio y Santa Florentina). Estatuas que en grupo de dos decoran las hornacinas que forman parte de los intercolumnios de la fachada principal de la catedral de Murcia. Ejecutadas en piedra fina de las canteras de Abanilla y Carrascoy, son de tamaño algo mayor

que el natural y forman un conjunto armónico paralelo al de la contraportada, a la misma vez que denotan un estudio estilístico muy semejante con la obra de Manuel Bergaz y Jaime Campos a las cuales las atribuimos. Son obras eminentemente barrocas, de depurada técnica y detalle, en ornamentos, mantos y báculos, de gran virtuosismo estilístico dentro del mundo de las formas barrocas, destaca entre ellos la figura de Santa Florentina, de fina y correcta ejecución. Rostros que expresan realismo y vida, actitudes desenvueltas y declamatorias, dentro de la estética del barroco (16).

En la parte central aparecen en la puerta denominada del Perdón, dos pequeñas hornacinas con sendas estatuas de San Joaquín y Santa Ana, y detrás de las dos columnas de mármol veteadas de estilo corintio, dos relieves de bella ejecución y de gran finura, que representan la Anunciación y la Asunción, atribuidos a Vicente Bort.



Coronación de la Virgen.  
Detalle de la fachada principal de la Catedral de Murcia.

(11) AMADOR DE LOS RIOS, R.: *Murcia...*, o. c., pág. 354.

(12) KÜBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, vol. XIV, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1957, págs. 324-327.

(13) TAPIE, V. L.: *Barroco y clasicismo*, Madrid, Ed. Catedra, 1978, pág. 345.

(14) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Murcia...*, o. c., pág. 254.

(15) BEVAN, B.: *Historia de la Arquitectura española*, Barcelona, Ed. 1970, pág. 244.

(16) Tanto las esculturas como la arquitectura en que están ubicadas las mismas entre columnas, son de semejantes caracteres estilísticos a los de la contraportada o fachada interior, obra también de Bergaz y Jaime Campos.

En la parte superior de la citada puerta aparece un alto-relieve, exento, en piedra, de tamaño natural, que representa la Coronación de la Virgen. Obra presumiblemente atribuida al cincel fino y elegante del arquitecto y escultor valenciano Jaime Bort Milia, que colaboró escultóricamente en los detalles más minuciosos, participó en estos relieves su sobrino Vicente Bort. María se muestra entronizada y coronada en sus sienes, sosteniendo en su regazo a su Hijo, el cual, la mira atentamente; acompañan la escena los arcángeles San Miguel y San Rafael. El primero va vestido a la usanza militar romana, portando casco, coraza, loriga, faldetas y calzas con sandalias, llevando espada y escudo y en éste aparece cincelada la siguiente inscripción: "Quod sicut Deus". Al otro lado y en la parte derecha aparece San Rafael que, absorto, contempla al Niño Jesús. Va vestido sencillamente con túnica blanca, partida en dos en la parte superior del muslo derecho, dejándonos ver la perfecta anatomía de su pierna; en su mano porta un pez.

En la parte superior del relieve el Padre Eterno contempla la escena, en perfecto escorzo entre nubes, ráfagas de rayos y los muy bellos querubines y en el centro una finísima paloma que representa el Espíritu Santo. El rostro de María es dulce y sereno, pleno de candidez y ternura. A los pies de la Virgen, y sobre la cornisa, se sitúan dos ángeles en diversas actitudes.

A ambos extremos del primer cuerpo de la portada y en su parte superior, se muestran las figuras expresivas de San Pedro y San Pablo, ejecutadas en piedra finamente labrada, de tamaño mayor que el natural y de estilo realista.

*Segundo cuerpo.*—En el segundo cuerpo y en uno de los extremos laterales de la fachada principal, se encuentra un grupo de santos que representan a San Ginés y San Liciniano, ejecutados en piedra blanca de Abanilla, de tamaño algo mayor que el natural.

San Ginés, con capucha y cíngulo en la cintura, lleva en su mano derecha un libro abierto al que mira fijamente y en la izquierda porta una pluma en actitud de escribir. A sus pies se encuentra un gracioso angelote que lleva una cartela con anagrama. Su cabeza barbada es muy expresiva de estilo realista, con claro influjo barroquizante. Esta figura está directamente inspirada en el barroco berniniano de las esculturas que rematan la columna de la plaza de San Pedro de Roma.

Junto a esta figura de San Ginés se encuentra la del obispo Liciniano, que va revestido con sus hábitos ornamentales, capa y mitra. Porta en su mano derecha un cáliz, que simboliza la Eucaristía; a sus pies aparece un angelote al igual que en San Ginés con su anagrama. Destaca en esta estatua su rostro naturalista y su bien ejecutado plegado de las ropas en movimiento, que se refleja de una manera especial en la capa, de gran efecto barroco.

De semejantes características estilísticas son las estatuas de San Poncio Braacarense y San Palucio en el otro extremo lateral de la fachada.

Ambos grupos de figuras se encuentran inspiradas en los santos que rematan el imafrente de la fachada principal de la catedral de Valencia, que representan, al igual que en la de Murcia, la apoteosis de los santos locales, San Vicente Ferrer y otros, obras de Vergara y Rodulfo.

En la parte central, sobre las cornisas, y en sus respectivas hornacinas con bello retablo, aparecen las estatuas, de tamaño mayor que el natural y labradas en piedra, de San Patricio y San Lorenzo Justiniano, muy expresivas, dentro del estilo barroco.

En el segundo cuerpo de la portada, cobijado entre dos columnas de estilo corintio, bajo bella hornacina decorada, se encuentra, exenta, la estatua colosal del rey Fernando III

el Santo, en actitud airosa y gallarda, labrada finamente en piedra de las canteras de Abanilla.

El artista presenta al rey castellano de pie, en actitud arrogante, vestido a la usanza militar, portando un amplio manto, con armadura, faldetas, calzas y botas. Lleva en su mano derecha un castillo, símbolo del rey conquistador y guerrero, y en su izquierda porta una gran espada; junto al pie izquierdo aparece una cabeza de moro que simboliza la lucha y la derrota del pueblo musulmán.

La escultura descansa sobre un fino pedestal, terminado en dos bellas volutas, con la siguiente inscripción: "S. FERNANDO CONQUISTADOR DE MURCIA".

La estatua quedó terminada aproximadamente hacia mediados del siglo XVIII y está inspirada en otra realizada en el año 1676 y de autor desconocido, que se encuentra ubicada en la cuarta capilla de la nave del evangelio de la catedral y que fue dorada y policromada por el notable pintor murciano de nuestro siglo XVII Nicolás Villacis. Gracias a las Actas Capitulares y Legajos conservados en el Archivo de la Catedral, sabemos que su coste ascendió a la suma de 2.890 reales devellón (17).

Es lógico que el artista de mediados del siglo XVII tomara como referencia directa la del interior del templo catedralicio, que sería su precedente más inmediato, la actitud es casi idéntica en una y otra, con la salvedad de que el escultor que realizó la imagen de la fachada cambió el cetro por el castillo que sostiene en su mano derecha.

El autor de esta obra se inspiró en la iconografía tradicional del rey santo, siguiendo los modelos que realizara el imaginero sevillano Pedro Roldán en Jaén y Sevilla.

La obra de la fachada se mueve dentro del estilo barroco: escultura abierta, de amplio movimiento, gallarda, de gran expresividad y realismo, sobre todo en el rostro; cuerpo muy bien contorneado y dibujado y es de mayor calidad artística que la del interior.

¿Quién es el autor de esta colosal estatua? Casi con toda seguridad los escultores que trabajaron junto a la genial figura de Bort, entre ellos Bergaz, Jaime Campos, Pérez y Laguna. Sánchez Moreno se inclina por la figura de Joaquín Laguna, artista especialista en grandes estatuas (18).

Paralelamente situada a la estatua del rey San Fernando se encuentra la del príncipe visigodo San Hermenegildo, de semejantes caracteres estilísticos a la anterior. El santo, envuelto en un amplio y majestuoso manto; muy proporcionado y contorneado, al igual que el rey santo, porta coraza, faldeta, calzas y botas. Lleva su mano izquierda hacia el pecho donde sostiene una bella y rizada palma, que simboliza el martirio por la auténtica fe, con la derecha recoge su manto. La cabeza está magníficamente modelada, de gran expresión. Junto a su pie izquierdo aparece una corona, que simboliza el desprecio o la renuncia a los poderes terrenales.

La escultura es de claro estilo barroco, siendo de una técnica depurada. Esta obra fue esculpida presumiblemente por el mismo autor que hizo la del rey Fernando III el Santo.

A ambos extremos del segundo cuerpo de la fachada se encuentran dos ángeles labrados en piedra blanca de Abanilla, de tamaño colosal, de traza bellísima y fina ejecu-

(17) SANCHEZ ROJAS FENOLL, M.<sup>a</sup> del C.: *Escultura del siglo XVII en Murcia*, Murcia. Anales de la Universidad, volumen XXXVIII, número 3, Curso 1979-80 (ed. 1981), págs. 242-243.

(18) SANCHEZ MORENO, J.: *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia. Ed. Excm. Diputación Provincial de Murcia, 1964, pág. 59.

ción, que recostados sostienen entre sus manos una bella y orlada guirnalda de flores. Particularmente, el de la derecha, tiene un perfil elegante y clásico, de modelado suave y con rostro gracioso.

En la parte central del imafronte se encuentra un gran ventanal rematado por dos tímpanos y sobre ellos dos figuras alegóricas femeninas. En medio de ellas aparece, tallada en piedra, la Cruz de Caravaca acompañada de ángeles.

En el casquete semiesférico del imafronte se muestra un bajorrelieve en piedra de tamaño colosal, que representa la Asunción de la Virgen.

Obra excelente de Jaime Campos, María, rodeada de ángeles y entre nubes, es ascendida al cielo en pleno éxtasis glorioso, el barroquismo de esta obra llega a resultados excelentes. Angelotes mofletudos y regordetes se ven envueltos en gigantescas nubes y María "assumpta est in caelum".

Gracias a los libros de cuentas de fábrica del archivo de la catedral, sabemos que en el año 1751 se le asignaron al escultor Jaime Campos 305 reales de vellón por dorar la diadema de Nuestra Señora de la Asunción. Nos parece excesiva esta cantidad sólo por dorar una diadema, puesto que en el mismo año por dorar tres diademas de santos para la misma fachada percibió 50 reales de vellón (19).

En la parte superior del imafronte aparecen dos figuras de ángeles colosales en relieve de bella y estilizada silueta

que sostienen el emblema de la diócesis de Cartagena, enmarcado en un bello medallón.

Finalmente, diremos que rematando el imafronte de la fachada principal, aparecía la estatua del apóstol Santiago sosteniendo la cruz, esta escultura fue bajada como consecuencia del terrible terremoto que sacudió a Murcia el año 1827, ignorándose actualmente su paradero. Dicha obra fue ejecutada por Jaime Campos, el año 1751, abonándosele la cantidad de 400 reales de vellón y 254 reales por colocar la cruz de Santiago y darle color, dorar los remates de ella y la diadema del mencionado santo, así como dorar el báculo de cobre con el oro (20).

Podemos concluir afirmando que la portada principal de la Catedral de Murcia es un colosal retablo pétreo, donde la escultura, tanto en las piezas de bulto redondo como en la ornamentación, destaca sobre la arquitectura, convirtiéndose en factor principal.

Esta fachada es de singular belleza y de gran espectacularidad, pocas veces conseguida en la arquitectura barroca española del siglo XVIII.

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

(19) A. C. M. Legajo 123 (3). Libro de Cuentas de Fábrica. Año 1751.

(20) A. C. M. Legajo 123 (3). Libro de Cuentas de Fábrica. Año 1751.

# ANTONIO RICHARTE

El arte barroco español alcanza siempre sus fines. Más que la admiración, lo que quiere suscitar es el asombro y el éxtasis, su paroxismo, el sentido cósmico. Ya lo advirtió Camón Aznar, "el sentido cósmico del arte barroco reside en que en sus creaciones se advierte una adecuación de la continuidad externa a la interna. El movimiento del alma se armoniza con las ondulaciones de la composición. Esa pasión del ánimo barroco tiene su correlativo en el énfasis dinámico de sus pinturas, donde las formas se conmueven en el mismo ímpetu. Todos los ingredientes del Universo —hombres, brutos y flores— se enlazan en la representación del *gran teatro del mundo*" (1).

## 1. EL ARTISTA

La intrincada, manifiesta y dubitativa personalidad del pintor Antonio Richarte Escámez (Yecla, 1690 - Valencia, 1764), loada hasta la saciedad por algunos autores (Teixidor y Orellana) y minusvalorada por otros (Tormo y Pérez Sánchez), es al uso ignorada hasta el momento presente. La sistemática desaparición de su obra, acaecida en circunstancias adversas y diversas (Pragmática de Carlos III en 1767, exclaustaciones y desamortización de Mendizábal en 1835, guerra civil de 1936-1939) y la carencia de fuentes archivísticas documentales, privan e imposibilitan, en suma medida, calibrar su arte, vida y obra, coadyuvando a estos hechos la más bien vaga historiografía existente que, registrada desde Orellana (2), que reiteraron Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí) y Baquero Almansa (3). Vacuas noticias —extensa alguna — reincidentes las recogidas también por varios diccionarios (4) enciclopédicos como el Hispano-americano de 1895, el Espasa-Calpe en 1926, la Gran Enciclopedia de la Región Valenciana en 1973 y la Gran Enciclopedia Catalana en 1978. La historiografía yeclana, más literaria que histórica sin ser su especialidad, trata la figura de Richarte a través de Miguel Ortuño Palao (5) muy escuetamente, despachándolo con nueve líneas (mientras que al pintor Andrés Ginés de Aguirre —sobre el que versaron Elías Tormo monográficamente, y después Manuel Jorge Aragoneses y Morales y Marín— dedica dos páginas) transcritas casi literalmente del Espasa-Calpe arriba indicado, y el resto de aficionados y eruditos, cronistas locales, como Pascual Giménez Rubio o Fausto Soriano Torregrosa, en décadas pretéritas lo omitieron.

Pese a que la figura de Richarte es relacionada —muy someramente— por la historiografía norteamericana a través de George C. Williamson (6), y la francesa de Benedit (7), sin embargo su nombre ni siquiera aparece relacionado en las obras (y tan conocidas) de la historia del arte español como el *Summa Artis* y el *Ars Hispaniae*, ni en las tan capitales, amplias y especializadas (y de la pintura) de Karl Woermann, André Michel, August Lieppman Mayer, o de Juan de Contreras López de Ayala (Marqués de Lozoya) y José Pijoan.

El pasional barroquismo dieciochesco erudito y epistolar hizo que temperamentos como Teixidor (8) exclamaran y afirmaran demasiado exageradamente acerca de Richarte, que era el más célebre y consumado pintor que se conocía en la ciudad —Valencia—, manifestándolo en algunos lienzos que muchos al verlos pensaron si eran de algún afa-

mado pintor de Roma; o las manifestaciones del escultor italiano Giovanni Domenico Oliveri, "versus" Orellana (9), que al ver en bosquejo uno de sus lienzos —*Muerte de San Pascual Baylón* (año 1755) de la iglesia del Milagro, de Valencia— no pudo menos que decir: "esto no hay quien lo haga en Madrid". O las matizaciones del propio Orellana al referirse a algunas de las pinturas (que nunca especificó) del presbiterio de la iglesia de Santo Tomás de Valencia y aseverar "que las equivocará cualquiera con las pinturas de Carducho".

En la historia del arte el pintor Antonio Richarte es tema seductor y problema intrincado. Artista secundón refractario de genio contrapuesto, tuvo su valoración circunscrita al ámbito localista (y regionalista) valenciano, esfera en la que supo crearse una aureola de prestigio creando escuela (su fecundidad consolidó su reputación de maestro), no condicionado al espacio temporal de artistas, salvo Evaristo Muñoz Estarlich, que descollaban en la época de su tiempo (porque casi no los hubo), panorama desolador del género pictórico valenciano sin que pudiera rastrearse digno nombre, del que Richarte no era ajeno.

El pintor Antonio Richarte Escámez nació en la villa de Yecla (ciudad desde 1878), Reino de Murcia, el día 10 de mayo del año 1690, hijo de Lorenzo Richarte y Lorenza Escámez. Su genealogía, según los datos que nos ha facilitado el ilustre historiador yeclano Miguel Ortuño Palao, es la siguiente:

BARTOLOME RICHARTE = ANTONIA VICENTE  
(de Sax, establecido 1599 (de familia hidalga  
en 1590 en Yecla) en Yecla)

LORENZO RICHARTE = LUISA PUCHE IBANEZ  
1634

BARTOLOME MIGUEL BARTOLOME ANTONIA  
(n. y m. 1634) (n. 1636) (n. 1638) (n. 1640)

LORENZO RICHARTE = LORENZA ESCAMEZ

ANTONIO RICHARTE  
(pintor)

(1) CAMON AZNAR, J.: *El tiempo en el arte*, Madrid, 1972, pág. 161.

(2) ORELLANA, M. A. de: *Biografía Pictórica Valenciana*, Valencia, 1967 (ed. de Xavier de Salas), págs. 552-557.

(3) CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo IV, págs. 196-197; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, págs. 280-281; BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianas*, Murcia, 1913, págs. 173-174.

(4) *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, Barcelona, 1895, tomo XVII, Montaner y Simón editores, pág. 622; *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, 1926, Espasa Calpe, S. A., tomo LI, pág. 430; *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, tomo VII, pág. 47; *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona, 1978, tomo XII, pág. 594.

(5) ORTUÑO PALAO, M.: *La vida de Yecla en el siglo XVIII*, Murcia, 1979, pág. 136.

"Dedicáronle sus padres —que vivían con cierto desahogo— al estudio de las primeras letras, y gramática, pero viendo que descubriría natural aversión al estudio, y con tal repugnancia —cita textualmente Orellana— nada adelantaría en las letras (...), al mismo tiempo que manifestaba mucha inclinación a la pintura, en la que consideraron podría medrar, y hacer progresos, por ser conforme a su genio, que no debía violentarse en esta parte, pues por más que le desviarán a otra ocupación, siempre volvería a impulsos del natural, tomaron la prudente resolución de remitirlo a Murcia, donde aprendió el arte de pintar en la escuela de nuestro Senén Vila" (10).

La pintura del xvii no tiene en el Reino de Murcia ningún nombre significativo hasta el alumbramiento de Pedro de Orrente, de formación italiana debida a los Bassanos y de reciprocidad ribaltesca; los más que discretos Cristóbal Acevedo y Lorenzo Suárez, ambos rurbarenescos y ribaltescos. Anteriormente a éstos habían debutado débilmente Francisco García y el carduchiano Lorenzo Alvarez. Tras ellos se inicia en Murcia el predominio de artistas valencianos: Mateo Gilarte, Senén Vila, Juan Conchillos y Evaristo Muñoz. También José García Hidalgo, de influencia castellana, así como al flamenco Cornelio Beer. Destacable en Murcia la escuela lorquina (de la que se hablará), próxima a la canesca. La pintura del siglo xviii se inaugura en Murcia con Lorenzo Vila; el lorquino padre Antonio Villanueva, agrio y desmayado aunque con efectos de gracia decorativa; Antonio José Rebolloso y Baltasar Martínez Fernández de Espinosa.

Senén Vilar Nájera (Valencia, 1640 - Orihuela, 1707) arrastró a la máxima pobreza los esquemas valencianos, estableciéndose en Murcia desde 1678 y realizando los contratos que ya no podía atender el viejo Villacis. Condiscípulo de Conchillos, laboró junto a Nicolás de Bussy, en academia, sirviéndose unos mismos modelos, y aprovechando Vila de las esculturas de aquél para darles aire pictórico. En Senén Vila, y según Sánchez Moreno, "se dan con dignidad voluntariosa todas aquellas características peculiares de la pintura valenciana de las que las más decisivas son sus antecedentes en el tenebrismo, la plasticidad vigorosa y la tendencia a esa llamada *richartiana* (ostensible y emergente en alguna obra lizartiana) que abunda en los grandes contrastes del barroco" (11).

Su hijo Lorenzo Vila (1683-1713), malgrado en plena juventud y con escasa producción de discreta calidad, "prolonga con equilibrada mesura —manifiesta Pérez Sánchez— las formas de su padre con cierto patetismo (...), mostrando a veces el uso de estampas flamencas" (12).

Tras la muerte de Senén Vila, acaecida en 1707, Antonio Richarte —de cuyos progresos en Murcia se carece de cualquier referencia documentada— que contaría con 18 años, no sin haber permanecido breve tiempo con Lorenzo Vila, marcha a Madrid con el fin de avivar su numen donde entablaría amistad con el pintor Miguel Jacinto Menéndez. La Corte era el sueño dorado de todos los artistas de provincias, lugar y emporio que les serviría de plataforma para sus posteriores actividades y para crearles un nombre.

El maestro de Richarte en Madrid fue Menéndez. Miguel Jacinto Menéndez —o Meléndez— (Oviedo, 1679 - Madrid, ¿1731?) fue artista y hermano mayor de Francisco Antonio Menéndez, afinado en Madrid muy joven, donde recibió la formación artística siendo nombrado por Felipe V, en 12 de junio de 1712, pintor regio —pintor de cámara *ad honorem*, puntualiza Sánchez Cantón (13)— en el vacante de Manuel de Castro, desarrollando amplia obra para los templos de la Corte, especialmente composiciones religiosas. Prócer retratista es autor del lienzo de María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V. En opinión doctísima de Sánchez Cantón, Menéndez fue un pintor característico del período transicional, pintor vigoroso igualmente secuaz del tradicionalismo artístico (14).

La estancia —aunque breve (en torno a cuatro años)— de Richarte en Madrid permitíole familiarizarse y conocer directamente las obras de los grandes y menos grandes del Siglo de Oro de la pintura española, algo patente y manifiesto en su pobre pintura "histórica" (de pintor de historia lo catalogó Benezit), que a lo largo de su vida desarrollaría: sus "glorias" de ángeles, niños seráficos de claridad diáfana y de briosa soltura, tomados de Claudio Coello, Antolínez y Murillo; la indumentaria de sus personajes a lo Carreño; la técnica de fondos en penumbra con figuras abocetadas de claro recurso y evidente eco velazqueño; la influencia manierista de ciertas de sus composiciones y su, a veces, tenebrismo zurbanista. Todo dentro de esa tradición barroca seicentista que, como define Pérez Sánchez, Richarte es heredero (15).

De la producción artística de Richarte en Madrid sólo nos consta un dibujo existente en la Biblioteca Nacional atribuido a este artista y titulado *El Patriarca Ribera entre sacerdotes*, que ya recogió Barcia Pavón (*Catálogo de la Colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, núm. 454) y que en opinión de Fernando Benito Doménech (27 bis) es una derivación compositiva de un lienzo de la misma fuente del pintor Gaspar de la Huerta conservado en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Richarte se trasladó a Valencia hacia 1712, ya que de esta época parece ser su primera obra conocida, no demasiado grata, *San Pío V Papa*, óleo sobre sarga, de 1'13 x 0'81 metros, sin atribución firme, que procede de los festejos de su canonización en el año 1713 (Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia).

Heredero de la tradición seicentista barroca valenciana, aunque integrado plenamente en el siglo xviii, es la figura de Antonio Richarte, cuya obra se gestó en Valencia como un aislado, creando escuela (fue profesor), de la que saldría algún aventajado discípulo como José Inglés (1718-1786), académico que fue de la Real de San Carlos, y defraudando otros como Juan Collado (1731-1767), mosén Lorenzo Chafrión (1696-1748) y Antonio Ponz (1725-1792), viajero, escritor y pintor, que no tiene obra conocida en Valencia.

En Valencia, Richarte permaneció casi siempre domiciliado en una casa suya propia en la calle de la Nave, frente o en torno a la Universidad Literaria, y cercana a la Plaza de las Barcas, que era centro cosmopolita y punto de encuentro de los artistas de la época, pintores, escultores y doradores que allí tenían sus estudios y talleres (algo como lo que fue la calle de Zaragoza en el siglo xix, en donde los artistas exponían sus obras).

"Era dicho profesor de genio colérico, vivo y penetrante, lo que sin duda contribuyó a avivar su numen, y la

(6) WILLIAMSON, G. C.: *Bryan's dictionary of painters and engravers*, Washington, N. Y., 1964, volume IV, pág. 229.

(7) BENÉZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, O'Keefe-Robbia, Librairie Grund, 1976, tome huitième, pág. 740.

(8) TEIXIDOR, Fray J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, 1949, tomo I, pág. 103.

(9) ORELLANA, M. A. de.: op. cit., pág. 556.

(10) *Ibidem*, págs. 552-553.

(11) SANCHEZ MORENO, J.: "El pintor Vila (1640?-1707)", en *Anales de la Universidad de Murcia*, Murcia, curso 1948-1949, primer trimestre, pág. 64.

(12) PEREZ SANCHEZ, A. E.: op. cit., pág. 292.

(13) SANCHEZ CANTON, F. J.: "Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones", en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1915, tomo XXIII, pág. 218.

(14) SANCHEZ CANTON, F. J.: "Escultura y pintura del siglo xviii". *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, tomo XVII, pág. 80.

(15) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Valencia. Arte en Valencia*, Madrid, 1985, Fundación Juan March, pág. 329.

valentía del entusiasmo: muy igual en el colorido y en el dibujo. Su prontitud —menciona Orellana— a veces no le daba treguas para limpiar la brocha en otra cosa, y lo ejecutaba en su misma ropa.”

“Entre otros que me particularizaron algo de su vida —prosigue Orellana— respectivo a lo insinuado, es cosa graciosa la que me refirió el padre fray Jaime Cano, religioso carmelita, conventual en éste de Valencia. Acudió en una ocasión como solía, a su obrador a verle trabajar. Y hallóle con una casaca bastantemente raída, y pintada de varias figurillas, que puntualmente parecía un pretor, o un cónsul romano con su “toga picta”; hizo reparo, y al ver con extrañeza un traje tan historiado, rióse como el asunto lo merecía. Conoció Richarte la causa, pues que estaba tan patente, y le dice: ¿Que usted se ríe? Pues sepa V. R. (Vuestra Reverencia) que esta casaca me la he hecho de una capa vieja que tenía, y viendo que estaba muy raída, me ha parecido mejor aparejarla, y para disimular la vejez, cubrirla de color, y pintar estas historietas y figuras para adorno.” (16) “Con este precioso vestuario (que le miraría como un tapiz en Flandes) paréceme se presentaría tan galán como Metelo Pío, de quien escribe Macrobio y lo refiere también Pedro Chacón que aún acostado usaba de la toga pintada. Pero en fin, ahora llevase dicho vestido por bizarría y adorno (que causa servidumbre) o por desaliño y dejo (que causa fastidio y vilipendio) él estaba en su casa, y pudo muy bien (como rey en ella) reírse del consejo de aquel que desapueba ambos extremos. Dejemos en paz en su obrador a Richarte, que aunque inculco y enrutado (...) no se halla en tan mala situación, como después que cayó en la tentación de enamorarse, no teniendo presente que bien que otros más sabios, más fuertes y más santos padecieron el mismo achaque.” (17).

“Lo cierto es que aunque en la mayor edad caducase la advertencia, no caducó jamás su habilidad —el lienzo de la iglesia del Milagro lo pintó en 1755, a los 65 años de edad—, ni llegó a adolecer de accidente que le rebajase de su mérito, sí que siempre pintó con mucho acierto, siendo muy expresivo en sus obras, como haciendo recuerdo de dicho profesor lo indicó el padre Serrano (18) diciendo: Pero sobre todo la magnífica variedad, y multitud de carros triunfales, y en ella los niños, que vestidos de ángeles, arrojaban los versos al pueblo, tan vivos, tan parecidos, que ni que el sueño se hubiera valido del pincel de Richarte para retratarlos” (19).

Y esos niños, ángeles seráficos, “glorias”, tema que Richarte repetirá a lo largo de y en todas sus obras, serán una constante, un sello personal como artista dotado de una capacidad de trabajo y entrega, capaz de cubrir toda la demanda —diríamos hoy—, todos los encargos, lo que iría en detrimento de su pintura, usando de la inventiva (patente en gran parte de las obras que de él restan) más que del natural, y dado a grandes composiciones, grandes superficies pictóricas, que le impedirían desarrollar una plástica minuciosa y detallada.

Su carácter “historicista” conlleva que toda su producción artística sea eminentemente religiosa, con relativa abundante reiteración de personajes (sabida es su predilección por el tema de la Virgen del Rosario, que repetirá en guiones y estandartes de las cofradías de los Rosarios de la ciudad, además).

Su producción artística, desarrollada ampliamente desde hacia 1712, año de su advenimiento a Valencia, hasta su fallecimiento acaecido en la misma en 1764, hace que cultive preferentemente la pintura en lienzo (muy densa en el Convento de Predicadores e iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri) y al fresco, esta última muy bien resuelta, sobre todo en el movimiento y pliegues de la indumentaria de sus personajes (véase el San Lucas Evangelista del cru-

ceros de la iglesia de Santo Tomás de Valencia y los frescos de la parroquia de Godella).

Su vinculación al entonces Convento de Predicadores o Santo Domingo debió ser notoria, dada la gran cantidad de obras que de él hubo. Su explicación quedaría patente y vendría avalada porque allí estuvieron instaladas las dos escuelas de pintura por entonces existentes en Valencia: la valenciana, de Evaristo Muñoz, disuelta tras su óbito en 1737, y la de “extranjeros” o foránea, que aglutinaría a los artistas procedentes de otras regiones, de la que sin duda Richarte formaría parte como profesor de Dibujo —dos conservados en la Real Academia de San Carlos— hasta el fin de sus días. Estas dos escuelas citadas dimanarían del creado en el siglo XVII Colegio del Arte de la Pintura, el cual mereció la aprobación de los Jurados y la del Gobernador del Reino (20).

La obra de Richarte en Valencia sería coexistida y compartida con la de otros pintores ya citados de más mérito: Evaristo Muñoz y otros que le sobrevivieron, como el loco Hipólito Rovira y Meri —no Broncadel— y Josep Parreu.

Crónologicamente no podemos seguir la trayectoria de la obra laborada por Richarte, ya que de entre las fuentes consultadas, pocas concretan fecha de su producción; así en 1730 trabaja en Sagunto, en 1739 en la iglesia de San Sebastián (Valencia), en 1744 en Almenara, en 1755 en Santo Domingo y el Milagro de Valencia y en 1760 en Cheste.

Reconstruir el pasado artístico de Antonio Richarte, seguir su huella, pese a la escasa distancia espacio-temporal acaecida (más de dos siglos) que de él nos separa, y tan sólo refrendadas por noticias breves, plantea un reto múltiple y diverso, de un lado la obra realizada y de otro la que permanece (ala fiebre iconoclasta de 1936 se debe la pérdida de la mayor parte de su producción artística). Como recuerda el profesor Pérez Sánchez “aún está por identificar lo que de él haya podido subsistir” (21).

## 2. CATALOGO DE LA OBRA

Numerosa fue la obra pictórica de Richarte, hoy tan disminuida, extendida por el antiguo Reino de Valencia (Almenara, Cheste, Gilet, Godella, Masamagrell, Real de Montroy, Sagunto) y en gran parte perdida; y la circunscrita a la ciudad de Valencia que floreció en aquellos edificios (iglesias y conventos), según el gusto barroco dieciochesco.

### ALMENARA

*Iglesia Parroquial de los Santos Juanes*: El retablo mayor es obra de Jaime Molins, que costó 1.000 libras, adornado con buenas pinturas de Antonio Richarte (22) realizadas en el año de 1744 y cuyo coste ascendió a 124 libras (23), de las que nada resta.

Aparte de Sarthou Carreres, Tormo y Monzó, Ruiz de Lihory y Cebrían Mezquita, estas pinturas también son ci-

(16) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 553.

(17) *Ibidem*, págs. 553-554.

(18) SERRANO, P. T.: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, Valencia, 1762, Impr. de la Viuda de Joseph de Orga, págs. 352-353.

(19) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 554.

(20) *Vide* al efecto TRAMOYERES BLASCO, L.: “Un colegio de pintores en Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1898, págs. 159-162.

(21) PEREZ SANCHEZ, A. E.: op. cit., pág. 329.

(22) SARTHOU CARRERES, C.: “Provincia de Castellón”. *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, S. A., pág. 741; TORMO Y MONZO, E.: *Levante: provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, pág. 56.

(23) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 281; CEBRIAN MEZQUITA, L.: *Almenara y su templo de Venus*.

tadas por Pascual Madoz (24), que nombra Antonio Rechar (por Richarte) y erra al decir que es natural de Valencia. Baquero Almansa (25) asimismo menciona que eran de Richarte todos los cuadros del altar mayor.

#### CHESTE

*Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista*: En el presbiterio el lienzo del Sagrario era obra de Antonio Richarte, realizada hacia el año de 1760 (una de sus últimas obras constatadas). Es mencionada por Marcos Antonio de Orellana, Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí), Baquero Almansa, Elías Tormo, Chiner, Simó Cantos y Felipe M.<sup>a</sup> Garín (26). Pintura desaparecida según los tres últimos autores.

El pintor Juan Collado (escuela de Richarte) pintó, junto a Luis Antonio Planes los frescos de la bóveda del presbiterio, según afirma Sarthou Carreres (27). Teodoro Llorente también cita como obra de Juan Collado las pinturas de las pechinas de la cúpula del crucero (28), que ardió a principios de siglo (¿1918?) y pésimamente restaurado.

#### GILET

*Monasterio de Sancti Spiritu del Monte*, de religiosos misioneros de San Francisco: Eran de Richarte las pinturas del retablo dedicado al Salvador, en la Capilla de la Comunión. Mencionadas por Marcos Antonio de Orellana (29) y hoy perdidas.

#### GODELLA

*Iglesia Parroquial de San Bartolomé Apóstol*: En las bóvedas de la antigua neoclásica Capilla de la Comunión (junto al presbiterio y del lado del Evangelio) hoy tránsito, son atribuidas a Richarte las siguientes grandes composiciones pictóricas realizadas al fresco: 1.<sup>a</sup> *La Fe, con Moisés y Melquisedec*. 2.<sup>a</sup> *Aarón delante del Arca*, y la 3.<sup>a</sup> *El sacrificio de Isaac*. En el testero alto del muro de los pies de esta capilla, mirando a la cabecera, lienzo ovado de *San Juan en Patmos*. Datable hacia el año de 1754. Acaso también de Richarte las pinturas al fresco que decoran las pechinas de la cúpula del crucero y que representan cuatro doctores máximos de la Iglesia universal: *San Jerónimo, San Agustín, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura*. Todas conservadas.

Fueron citadas, sin referir títulos de las mismas, por Orellana (30), que menciona las pinturas de las puertas al lado del altar mayor, o pinturas del presbiterio (no es la acepción correcta) como refirieron Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory, Baquero Almansa (que por una confusión en sus notas transcribe Corella, cuando debe decir Godella) y Elías Tormo (31). Jaime Estevan dice: "En la parte superior del presbiterio —no es la ubicación exacta— cuatro pinturas religiosas —son una en cartela y tres frescos en bóveda— de Antonio Richarte" (32).

#### MASAMAGRELL

*Convento de Capuchinos de la Magdalena*: Lienzo de *El Salvador* que estaba en el Sagrario del retablo mayor y un *Buen Pastor* en el presbiterio. Obras de Richarte desaparecidas son sólo referidas por Marcos Antonio de Orellana (33).

#### REAL DE MONTROY

*Iglesia Parroquial (antigua) de San Pedro Apóstol*: Lienzo de *Nuestra Señora de los Angeles*, obra de Antonio Richarte, sin más referencias documentales y mencionada por Marcos Antonio de Orellana, Ceán Bermúdez y Baquero Almansa (34). Los dos últimos autores citados transcriben equivocadamente la población de Reul, cuando debe decir Real. Obra desaparecida.

#### SAGUNTO

*Iglesia Arciprestal de Santa María*: Dos lienzos formando "pendant", que representaban los *Milagros de Santo Domingo*, obras de Antonio Richarte realizadas en el año de 1730 y cuyo coste ascendió a 120 libras. Perdidas hoy, se ubicaron en la capilla de la Virgen del Rosario.

González Simancas, cuando menciona esta iglesia dice: "En la capilla de la Virgen del Rosario, una de las que se construyeron a los pies del templo en el siglo XVIII, el retablo tiene en el centro la imagen de la titular que se talló en Valencia. La obra de ornamentación la ejecutó Tomás Paradís en 1730; el dorado Vicente Moya y Carlos Comeragues, y los cuadros laterales, con escenas de la vida y milagros de Santo Domingo, el pintor Antonio Richarte (35).

Sarthou Carreres dice textualmente: En la nave izquierda hay cinco capillas y en la derecha cuatro, y muchas de ellas muestran blasones de los nobles que las fundaron. Las dos últimas tienen cúpula y linterna y enfrontan con la capilla mayor. Contra el muro del presbiterio hay cuatro altares de mal gusto. El último altar que se construyó fue el del Rosario, tallado por T. Paradís y dorado por V. Moya y C. Comeragues. Tiene pinturas de A. Richarte. Se bendijo en 1730" (36).

Antonio Chabret afirma: "El altar de la Virgen del Rosario fue el último que se construyó en esta iglesia. La talla la ejecutó Tomás Paradís; Vicente Moya y Carlos Comeragues lo doraron. Los cuadros que a uno y a otro lado representan milagros de Santo Domingo, los pintó Antonio Richarte y cobró por estos lienzos 120 libras" (37).

Estas pinturas también fueron citadas por Elías Tormo (38).

(24) MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia*, Valencia, 1982 (ed. preparada por R. Aracil y M. García Bonafé), Institución Alfonso el Magnánimo, tomo I, pág. 117.

(25) BAQUERO ALMANSA, A.: *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*, Murcia, 1913, pág. 174.

(26) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 556; CEAN BERMÚDEZ, J. A.: op. cit., pág. 197; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): op. cit., pág. 281; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., 174; TORMO Y MONZO, E.: op. cit., págs. 187-188; CHINER, J. y SIMO CANTOS, J.: "Torre-campanario e iglesia de San Lucas Evangelista (Cheste)", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, tomo I, pág. 362; GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup>: *Catálogo monumental de la Provincia de Valencia*, Valencia, 1986, pág. 217.

(27) SARTHOU CARRERES, C.: "Provincia de Valencia", *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, S. A., tomo II, pág. 323.

(28) LLORENTE, T.: *Valencia. España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1889, tomo II, pág. 164, nota 3.

(29) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 556.

(30) *Ibidem*, pág. 556.

(31) CEAN BERMÚDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, pág. 197; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): op. cit., pág. 281; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174; TORMO Y MONZO, E.: op. cit., pág. 174.

(32) GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup> y otros autores: *Catálogo monumental de la Provincia de Valencia*, Valencia, 1986, pág. 551.

(33) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555.

(34) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 556; CEAN BERMÚDEZ, J. A.: op. cit., pág. 197; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174.

(35) GONZALES SIMANCAS, M.: *Catálogo monumental y artístico de la Provincia de Valencia*, tomo I, apdo. 542 (manuscrito inédito de nacia 1915 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C.).

(36) SARTHOU CARRERES, C.: "Provincia de Valencia", *Geografía General del Reino de Valencia*, Barcelona, S. A., tomo II, pág. 671, nota 571.

(37) CHABRET FRAGA, A.: *Sagunto: su historia y sus monumentos*, Barcelona, 1888, tomo II, pág. 246, nota 1.

(38) TORMO Y MONZO, E.: op. cit., pág. 169.

## VALENCIA

*Catedral metropolitana:* Baquero Almansa anotó como "Richarte la decoró con dos composiciones grandiosas, *San Pedro en la prisión* y *El martirio de San Serapio*, quizás sus dos mejores obras" (39), tomando esta transcripción de Vilanova (cuyo libro no cita). De las diversas publicaciones existentes del escritor Francisco Vilanova y Pizcueta sólo una de ellas afirma (40) que Richarte está representado a través de sus obras en la Catedral.

En la catalogación acerca de las obras que albergaba la Catedral de Valencia efectuada por Sanchis Sivera, no aparece mención alguna relativa a Richarte. Sí figuran en la misma dos lienzos intitulados *San Pedro ad Vincula* y *Martirio de San Bartolomé*, cuadros de grandes dimensiones de buena entonación, colorido apropiado, y aunque de rudo y tosco dibujo, muy estimables por su conjunto. Manifiesta Sanchis Sivera que "fueron pintados y regalados a la Catedral por don Vicente Inglés Falcó—hijo del discípulo de Richarte, José Inglés—, en 1.º de septiembre de 1791, acordando el Cabildo se le diese todos los años palma y cirio canonicas, en agradecimiento a su obsequio" (41). Se ubican actualmente en el crucero del lado del Evangelio a considerable altura y junto a la Puerta de los Apóstoles, siendo parejos de los de José Vergara y Gimeno, colocados en el crucero del lado de la Epístola y junto a la Puerta de la Almoyna.

Queda constatado que los dos primeros lienzos citados nunca fueron de Richarte, y sí de Vicente Inglés Falcó.

*Convento de San Juan de la Ribera*, de religiosos Descalzos de San Francisco (edificio desaparecido que estuvo ubicado en el actual Paseo de la Alameda, frente al Puente del Mar): Lienzo de *La Concepción* del ático del retablo mayor y ciertas pinturas al fresco del presbiterio eran de Antonio Richarte. Citadas por Antonio Ponz (42) y el Marqués de Cruilles (43) nada de ellas subsiste.

*Iglesia y Convento de Santo Domingo (Real Convento de Predicadores):*

*Capilla de San Miguel:* Lienzos de *El tránsito de la Virgen* o *Muerte de Nuestra Señora* y *Heliodoro recibiendo el castigo de los ángeles por ir a robar al templo de Salomón* o *Castigo de Heliodoro*. Estas obras de Richarte son citadas por Marcos Antonio de Orellana, Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí), Baquero Almansa y E. Benezit (44).

José Teixidor, que vivió entre 1694-1775, dice: "Los dos grandes lienzos de las paredes se colocaron viernes a 27 de junio de 1755. Pintolos Antonio Richarte, vecino de Valencia, aunque natural de Yecla en Castilla, que es el pintor más célebre que hoy se conoce en esta ciudad, y lo manifiesta en estos lienzos, que muchos al verlos pensaron si eran de algún afamado pintor de Roma. El que está en la pared de la parte de la Epístola demuestra a San Miguel arrojando del Erario de Jerusalén a Heliodoro, con las circunstancias que refiere el Libro 2 de los Macabeos, cap. 3, vers. 25: *Apparuit enim illis quidam equus terribilem habens sessorum, optimis operimentis adornatus, isque cum impetu Heliodoro priores calces alisit...* El lienzo de la parte del Evangelio manifiesta cómo el Santo Arcángel—San Miguel—, acompañado de ángeles, presenta el alma de la Virgen, y Jesús la recibe de sus manos. Costaron de pintar los dos lienzos 100 libras, y los dos marcos, madera y corlar 34 libras. Pagó toda esta cuantía el hermano fray Cristóbal Blasco, de la obediencia, hijo de este convento, y celebró rrimo cirujano práctico. Y debe añadirse al gasto, 4 libras y 19 £ que le costó el lienzo para dichos dos cuadros, y cinco pesetas que le costaron los clavos" (45).

*Capilla del Patriarca San José:* Las pinturas de los intercolumnios del altar de San José y los pedestales son de

Antonio Richarte, excepto el San Joaquín, Santa Ana y la Virgen, que se deben a la mano del hijo de Espinosa, según citan Orellana (46) y Ceán Bermúdez (47).

Fray José Teixidor afirma: "Este nuevo retablo de San José costó de madera 120 libras que pagó un gran devoto, mosén Feliciano Ferrer, beneficiado de la Catedral de esta ciudad, y él mismo le hizo dorar por 200 libras que también pagó. Púsose este retablo en dicha capilla viernes a 24 de diciembre de 1728, y para el día 6 de marzo de 1729 estuvo ya dorado. El lienzo principal del Santo Patriarca es de mano de Gaspar de la Huerta. El que hay en el pedestal, en que están pintados San Joaquín, Santa Ana y la Virgen niña, es de mano del hijo de Espinosa, y le dio al Convento doña Mariana Escrivá, condesa de Carlet. Los demás lienzos de los pedestales e intercolumnios son de mano de Antonio Richarte, natural de Yecla y vecino de Valencia, que al presente es consumado pintor, y por ellos y retocar el susodicho lienzo de la Familia Sacra, se le dieron 33 libras. El lienzo de San Antonino de Florencia, que está en el segundo cuerpo de este retablo de S. Joseph, es copia del Sto. Tomás de Aquino que pintó Ribalta, que al presente está colgado en una de las paredes de la capilla de San Pío V" (48).

*Capilla de San Pío V y San Benedicto XI:* Menciona José Teixidor que "en medio del pedestal estaba *La batalla naval*—o Batalla de Lepanto— que pintó Antonio Richarte, que hoy está sobre la puerta que sube del claustro mayor al sobreclaustro, a las espaldas de la capilla de San Ceslao" (49). Este lienzo de la Batalla Naval o Batalla de Lepanto es mencionado como obra de Richarte por Marcos Antonio de Orellana, Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory, Baquero Almansa y E. Benezit (50).

*Celda de San Vicente Ferrer:* Fray José Teixidor asertó que "en ella hay pendientes siete lienzos con sus marcos dorados: el primero entrando a la derecha y su correspondiente—formando "pendant"—son de Richarte, pintor. En cada uno de ellos se manifiesta algún suceso particular de la misma celda. En el primero, que representa a *San Luis Bertrán celebrando misa en ella*, hay esta inscripción: "En los ocho primeros palmos de esta pared que era la habita-

(39) BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174.

(40) VILANOVA Y PIZCUETA, F.: *Guía artística de Valencia*, Valencia, 1905, pág. 37. En otras publicaciones de este autor consultadas (*Biografía de Juan de Juanes: su vida y obras, sus discípulos e influencias*, Valencia, 1884; *Arte y Literatura. Colección de artículos recogidos de aquí y de allá*, Valencia, 1896; *Historia de la Universidad Literaria de Valencia*, Valencia, 1903) no encontramos referencia alguna a Richarte. Ignoramos la publicación de Vilanova (acaso *Postales artísticas murcianas*, Valencia, 1907, que no hemos localizado) de donde Baquero Almansa tomó la cita referida a obras de Richarte en la Catedral de Valencia.

(41) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 329 y 521.

(42) PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1772-1794, 18 vols., tomo IV, carta V, pág. 105 (se cita siempre por la Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 351).

(43) CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, tomo I, pág. 276.

(44) ORELLANA, M. A. de: op. cit., págs. 554-555; CEÁN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., pág. 196; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): op. cit., pág. 281; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 281; BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tout les temps*, París, 1976, omo VIII, pág. 740.

(45) TEIXIDOR, Fray J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, 1949, tomo I, págn. 103-104.

(46) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555.

(47) CEÁN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, pág. 196.

(48) TEIXIDOR, Fray J.: op. cit., tomo I, pág. 195.

(49) *Ibidem*, pág. 233.

(50) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555; CEÁN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, pág. 196; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): op. cit., pág. 281; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174; BENEZIT, E.: op. cit., tomo VIII, pág. 740.

ción de nuestro Padre y Patrón S. Vicente, puso su altar el R. P. Fr. Juan Micó, fundador de la Hermandad de esta santa celda. En el año 1741 se mudó el altar donde hoy está, y se amplió la celda, tomando del huerto de la celda el sitio necesario" (51).

La guerra de la independencia y la posterior Desamortización de Mendizábal hizo que se perdieran o se dispersaran todas las obras de Richarte que se ubicaban en el Convento de Santo Domingo, hoy en paradero desconocido.

El Museo de Bellas Artes de Valencia albergó un lienzo de *Nuestra Señora del Rosario*, con unas dimensiones de 3 pies y 6 pulgadas de alto por 2 pies y 7 pulgadas de ancho, obra de Richarte, y que procedía del Convento de Santo Domingo, de tiempos de la exclaustración. Este lienzo figuraba catalogado con el n.º 392 en el inventario de obras del Museo de Bellas Artes que data del año 1847, en ejemplar manuscrito (52), ignorándose hoy día su paradero. Este lienzo, al que haremos mención en otro lugar, no es relacionado por el erudito fray José Teixidor (*Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, tomo I, 1949; tomo II, 1950 y tomo III, 1952) y muy posiblemente procediera de la capilla del Patriarca San José, donde no se mencionan los títulos o advocaciones de las obras que en ella hizo Richarte.

*Iglesia de la Congregación de San Felipe Neri o de Santo Tomás:*

*Capilla de San Antonio de Padua* (primera del lado de la Epístola): Dentro de marcos de yeso y labores relevadas, y formando "pendant", se ubican dos lienzos, uno el *Milagro de San Antonio*, en el que se representa una borriquilla arrodillada ante la Eucaristía, colocado en el plano derecho de la capilla; y el otro el *Milagro de los peces* o *San Antonio predicando a los peces*, situado en el plano izquierdo a la vista del espectador. Ambas obras, cuyas fotografías obtuvimos, se conservan aunque muy deterioradas, por lo que urge una minuciosa restauración de las mismas. Son citadas por Sanchis Sivera (53) y González Simancas (54).

*Capilla del Cristo de la Buena Muerte*, antes del Santísimo Cristo (segunda del lado de la Epístola): Lienzo del *Martirio de Santa Lucía* del lado de la izquierda, y formando "pendant" con el anterior, lienzo del *Martirio de los presbíteros San Severo y San Antonio* del lado de la derecha, ambas obras del pintor Antonio Richarte, muy apreciadas por su composición y dibujo en el decir de Sanchis Sivera (55), hoy desaparecidas, ya que fueron incendiadas en 1936 y de las que sólo restan los marcos de talla en yeso. Juzgamos también de Richarte en esta capilla los conservados frescos de las pechinas del cupulín y que representan a los patriarcas de la Iglesia Oriental: *San Atanasio, San Juan Crisóstomo, San Gregorio Nacianceno y San Basilio*, todos ellos de rasgos muy afines en su estilística al San Lucas Evangelista, pintura al fresco de Richarte que decora una de las pechinas de la cúpula del crucero de la iglesia.

*Capilla de la Virgen del Carmen o de Nuestra Señora del Carmen y de la Piedad, que fue de San Francisco de Sales* (tercera del lado de la Epístola): Lienzo en el flanco de la izquierda de *San Francisco de Sales fundando, de orden de Clemente VII, una congregación del Oratorio de la ciudad de Tonon*; y formando "pendant" y ubicado en el muro de la derecha, lienzo que representa a *San Francisco de Sales fundando la Orden de la Visitación y nombrando a San Vicente de Paúl confesor y superior del monasterio de París y de otros tres más*. La composición de estos lienzos es —era— muy apropiada en el decir de Sanchis Sivera (56), siendo ambas obras de Antonio Richarte muy estimables, y hoy perdidas debidas a la iconoclasia de 1936.

*Crucero:* En la cúpula del crucero y sobre las pechinas de los arcos torales, frescos representando a los Evangelistas: San Mateo, San Marcos y San Juan, pintados por José Vergara y Gimeno, y *San Lucas*, obra de Antonio Richarte, todos conservados, de bello y agradable colorido, figuras gallardas y bien estudiadas, que son citadas por Sanchis Sivera, González Simancas (57), Garín Ortiz de Taranco (58) y Joaquín Bérchez (59).



A. Richarte: San Lucas. Fresco. Iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri. Valencia.

*Presbiterio:* Orellana (60) afirmó que los lienzos que hubo de los lados de las puertas del altar mayor se debían a la mano de Richarte y que cualquiera los equivocará con las pinturas de Carducho. Ante la vaga noticia que nos proporciona Orellana y la serie de obras proporcionada por Sanchis Sivera, en la que registra diversos autores sin citar a Richarte, no nos es posible contrastar o identificar las mismas que hubo en el presbiterio, ya que exceptuando las de la bóveda el resto se han perdido, y las existentes son posteriores a 1940.

La historiografía de arte, al referirse a la obra de Richarte en la iglesia de Santo Tomás, verdadero museo pictórico, es tratada por los siguientes autores: Antonio Ponz

(51) TEIXIDOR, Fray J.: *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, 1952, tomo III, pág. 226.

(52) A. A. S. C. V. (Archivo de la Academia de San Carlos de Valencia): "Museo de Pintura y Escultura de la Ciudad de Valencia. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Valencia. Sección Segunda: Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta capital, con expresión de la clase de pintura, asuntos que representan, autores, escuela, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales", Valencia, 1847. Manuscrito (firmado por Vicente Llácer).

(53) SANCHIS SIVERA, J.: *La iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia*, Valencia, 1913, págs. 113 y 210.

(54) GONZALES SIMANCAS, M.: *Catálogo monumental y artístico de la Provincia de Valencia*, tomo II, capital, apdo. 402, folio 458. (Manuscrito inédito de hacia 1915 conservado en el Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C.)

(55) SANCHIS SIVERA, J.: op. cit., págs. 114 y 210-211.

(56) SANCHIS SIVERA, J.: op. cit., págs. 115 y 211.

(57) SANCHIS SIVERA, J.: op. cit., págs. 88 y 207; GONZALES SIMANCAS, M.: op. cit., tomo II, apdo. 393, folio 458.

(58) CATALA GORGUES, M. A.: "Iglesia Parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri (La Congregación)", en (GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup> y otros autores) *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, pág. 281.

(59) BERCHEZ GOMEZ, J.: "Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri (Valencia)", *Catálogo de Monumento y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, tomo II, pág. 612.

(60) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555.

afirma que “la gran porción de pinturas colocadas en los altares, en las paredes de las capillas y del crucero son, las más, de Richarte y de Vergara...” (61); Vicente Boix menciona que “la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri contiene pinturas de Leonardo da Vinci (?), de Espinosa, de Vergara, de Huertas (Gaspar de la Huerta) y de Ricarti (Richarte)” (62); Alexander Laborde (63) cita pinturas de Ricart (Richarte) en este templo. Asimismo lo consigna Pascual Madoz (64) y Garulo (65).

Los lienzos de la segunda capilla de la derecha, entrando por la puerta principal (capilla del Cristo de la Buena Muerte), ya descritos, son mencionados por Marcos Antonio de Orellana —sin registrar advocaciones— (66) y son los mismos que cita Garín (67) cuando se refiere a unos lienzos muy ennegrecidos de la mencionada capilla, de los que nada resta.

*Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción o del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes:*

*Capilla de la Comunión, hoy de la Adoración Nocturna* y ubicada bajo el coro: Lienzo de *San Pascual Baylón después de muerto asistiendo a la misa del Venerable Francisco Climent*, también denominado *Tránsito de San Pascual Baylón*, de 1'95 × 2'95 metros, conservada obra del pintor Antonio Richarte, que data del año 1755, y que

tor Senén Vila dice acerca del mismo: “Antes de venir aquí —a Murcia— nada documentado se conoce: sólo don Elías Tormo, al anotar en su itinerario valenciano lo de la iglesia del Milagro en la capital levantina, menciona “acaso de Senén Vila, dos cuadros de San Pascual Baylón”, lo cual, si fuera atribución firme —no lo es—, es el único término comparativo y muestra exclusiva de sus facultades antes de ubicarse en Murcia; por cierto que ignoro si habrán sobrevivido a las hogueras de 1936...”. Como ya hemos dicho anteriormente, subsiste el lienzo mencionado arriba y es obra de Richarte.

Obra pictórica de las eximias y exiguas conservadas de Richarte es mencionada por Ruiz de Lihory, Baquero Almansa y Miguel Angel Catalá Gorgues (70).

(61) PONZ, A.: op. cit., pág. 82 (en la edición de Aguilar, Madrid, 1947, pág. 343).

(62) BOIX, V.: *Manual del viajero y guía de los forasteros en Valencia*, Valencia, 1849, pág. 177.

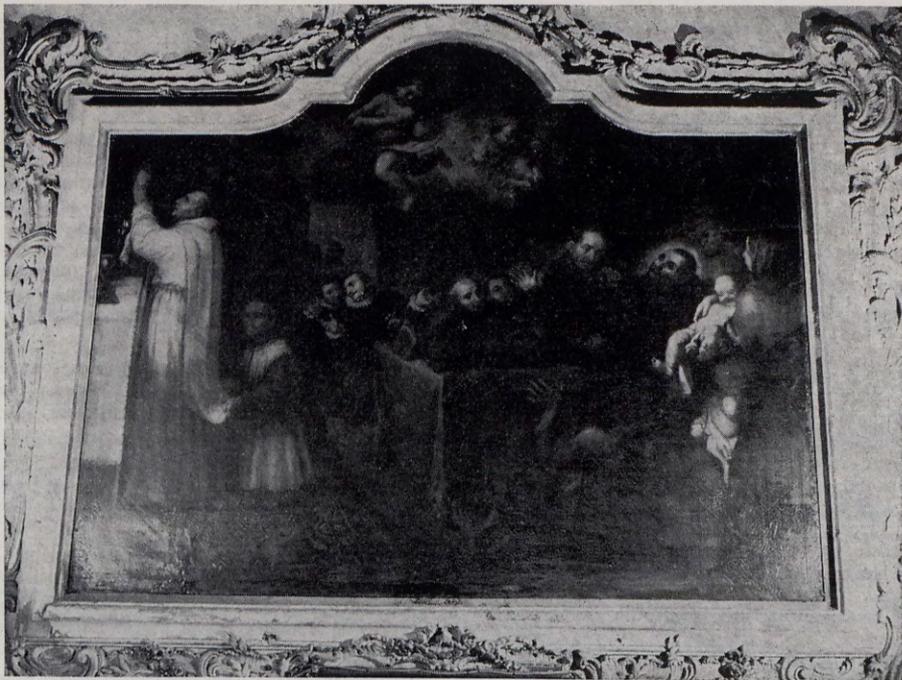
(63) LABORDE, A.: *Itinerario descriptivo de las Provincias de España*, Valencia, 1826. Reino de Valencia, pág. 90.

(64) MADOZ, P.: op. cit., tomo II, pág. 256.

(65) GARULO, J.: *Valencia en la mano, o sea Manual de forasteros*, Valencia, 1841, pág. 64.

(66) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555.

(67) GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup> y otros autores: op. cit., pág. 281.



**A. Richarte. San Pascual Baylón, después de muerto asistiendo a la Misa del Venerable Francisco Climent. Lienzo, 1'95 × 2'95 m. Iglesia del Milagro. Valencia.**

formaba “pendant” con otro lienzo ya desaparecido y de tema similar del mismo autor. Ambas obras Elías Tormo las atribuyó a Senén Vila. No fue desencaminado este autor, ya que Richarte fue discípulo de Senén Vila, y su huella es manifiesta en gran parte de su obra pictórica, aunque sin la vitalidad de su mediocre maestro. Sánchez Moreno (69) en una monografía que publicara sobre el pin-

(68) TORMO Y MONZO, E.: op. cit., pág. 102.

(69) SANCHEZ MORENO, J.: “El pintor Senén Vila (1640?-1707)”, en *Anales de la Universidad de Murcia*, Murcia, curso 1948-1949, primer trimestre, pág. 67.

(70) RUIZ DE LIHORY (barón de Alcalá): op. cit., pág. 280; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174; CATALÁ GORGUES, M. A.: “Iglesia del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes”, en (GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.<sup>a</sup> y otros autores) *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, pág. 240.

El Marqués de Cruilles (71) cuando se refiere a la iglesia del Milagro, afirma que “en los altares colaterales había pinturas de la Huerta —de Gaspar de la Huerta se conservan dos lienzos intitulados “Adoración de los Reyes” y “Adoración de los Pastores”, de 1'57 x 1'95 metros y que fueron erróneamente atribuidos a Pedro de Orrente, el pintor de lanas apodado por sus gustos y aficiones pastoriles—, y algunas de la Capilla de la Comunión son de un pintor llamado Richarte, que murió poco antes del viaje de Ponz”. Esta transcripción del Marqués de Cruilles está tomada de Antonio Ponz (72) cuando dice: “En los altares del cuerpo de la iglesia hay pinturas de Gaspar de la Huerta, y algunas de la Capilla de la Comunión son de un pintor que murió años pasados, llamado Richarte. En la sacristía —de lo que nada resta— se ve algo de este mismo; pero lo mejor es una Sacra Familia de Espinosa”.

Orellana y Ceán Bermúdez (73) citan estas obras de Richarte. Pascual Madoz (74) menciona que entre otras pinturas, esta iglesia tiene cuadros de Luis Richart, cuyo nombre equivoca con Antonio Richarte.

#### *Iglesia de San Martín y San Antonio Abad:*

Lienzo bocaparte de *San Bernardo y San Andrés*, que estuvo ubicado en la capilla de los Peñarrojas, junto al púlpito, hoy capilla de Nuestra Señora del Carmen, y del que nada resta. Es obra pictórica de Antonio Richarte referida por Marcos Antonio de Orellana, Ceán Bermúdez, Ruiz de Lihory (barón de Alcahalí) y Baquero Almansa (75).

En opinión de Fernando Pingarrón Seco (76), este lienzo cubría el nicho principal del retablo que albergaba las imágenes escultóricas de San Bernardo y San Andrés, y obras destruidas de nuestro insigne José Estebe Bonet, y que hoy ocupa una imagen de Nuestra Señora del Carmen, talla escultórica de Francisco Martínez Aparicio, actual.

#### *Iglesia de la antes Casa Profesa, hoy de la Compañía o del Sagrado Corazón de Jesús:*

Eran de Richarte, según Orellana y Ceán Bermúdez (77), las pinturas de los pedestales del retablo de San Ignacio de Loyola ubicadas en el crucero, cuyos asuntos eran la *Virgen de los Dolores* y *San Ciro con el Venerable Padre Francisco de Gerónimo*.

Por la ya citada Pragmática de Carlos III (2 de abril de 1767) se decretó la expulsión de los jesuitas de España, licitándose a pública subasta gran parte de sus obras, tras los pertinentes inventarios realizados. En la subasta celebrada en el Real Seminario Consiliar de Santo Tomás de Villanueva, antes Casa Profesa de Valencia, en el año de 1772, figuraban inscritas entre diversas obras pictóricas, un lienzo obado con el n.º 2 con guarniciones de talla dorada y bajo la invocación de la Virgen de los Dolores (78), justipreciado por el perito pintor Félix Lorente en 16 libras junto a otro lienzo, vendido a Salvador Hernández por 15 libras, no especificándose el autor de la obra. En la misma subasta y con el n.º 535 figuró otro lienzo que representa al Venerable Padre Francisco de Gerónimo (79), que fue tasado por 8 sueldos, y vendido a José Torrent por 9 sueldos y 6 dineros. Tampoco se detalla autor de la obra. Acaso ambos lienzos fuesen, entre otros, los anteriormente descritos de Richarte, hoy en paradero desconocido, desde 1772.

#### *Iglesia y Convento de San Sebastián:*

Lienzo de *San Antonio de Padua*, obra de Antonio Richarte y que se ubicó en la capilla de este santo, según cita Orellana (80).

La construcción de este templo se concluyó en el año 1739, por lo que el lienzo de Richarte no lo creemos anterior a esta fecha.

Menciona Bérchez (81) que poco queda de las numerosas pinturas anotadas por Orellana, entre las que figuraban pinturas de Richarte en esta iglesia. Obra perdida. *Museo Histórico de la Ciudad:*

- (71) CRUILLES, Marqués de: op. cit., tomo II, pág. 143.
- (72) PONZ, A.: op. cit., pág. 79 (en la edición de Aguilar, Madrid, 1947, pág. 343).
- (73) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555; CEAN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, pág. 196.
- (74) MADDOZ, P.: op. cit., tomo II, pág. 266.
- (75) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 556; CEAN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, pág. 197; RUIZ DE LIHORY (barón de Alcahalí): op. cit., pág. 280; BAQUERO ALMANSA, A.: op. cit., pág. 174.
- (76) PINGARRON SECO, F.: *La Iglesia Parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia (siglos XIII-XX)*, Valencia, 1984, teoito de licenciatura inédita, tomo I, pág. 369.
- (77) ORELLANA, M. A. de: op. cit., págs. 555-556; CEAN BERMUDEZ, J. A.: op. cit., tomo IV, págs. 196-197.
- (78) O.: “Una subasta de obras de arte en el siglo XVIII. Pinturas y esculturas pertenecientes a la Compañía de Jesús en Valencia”, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1916, n.º III, (79) *Ibidem*, pág. 100.
- (80) ORELLANA, M. A. de: op. cit., pág. 555.



**A. Richarte: San Pío V, Papa. Oleo. Sarga. 1'13 x 0'81 metros. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia. Museo de San Pío V. Valencia.**



La colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia posee un lienzo que representa *La Inmaculada Concepción y San José*, que fue atribuido con algunas dudas a Antonio Richarte y con unas dimensiones de 1'53 × 0'96 metros. Según Miguel Angel Catalá (82) es obra interesante de la primera mitad del siglo XVIII, siendo su estado de conservación relativamente bueno. Aparece catalogada con el número 215. Esta obra figura en la relación de obras que ingresaron a finales de julio de 1936 y procede acaso de alguna iglesia de la ciudad, no habiendo sido reclamada posteriormente por sus antiguos poseedores. En opinión autorizada de Pérez Sánchez es obra que se aproxima, incluso se podría atribuir, a Evaristo Muñoz.

*Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* (obras expuestas en el Museo de San Pío V):

*San Pío V Papa*, óleo sobre sarga, de 1'13 × 0'81 metros. Procede de los festejos de su canonización en el año 1713, y pertenece —se afirma y no confirma— al legado de Martínez Blanch (83). Esta obra de Antonio Richarte es atribución no firme, y una de las primeras, de serlo, la primera conocida que realizó en Valencia. Se ubica actualmente en la capilla del edificio y fue catalogada con el n.º 406 por Elías Tormo, quien también cita otra pintura catalogada con el n.º 435 e intitulada *San Pío V recibiendo homenaje de Don Juan de Austria*, sarga de Richarte (?), y con el n.º 98 por Felipe M.ª Garín (84). Obra de escaso mérito e inspiración flamenca, aparece reproducida en la Gran Enciclopedia de la Región Valenciana (85).



A. Richarte. Niño Jesús, Buen Pastor. Oleo. Lienzo sobre tabla 0'82 × 0'56. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de San Pío V, Capilla. Valencia.

*Niño Jesús, buen pastor*, lienzo de Antonio Richarte, citado por Elías Tormo (86) que catalogó con el n.º 661 y que estuvo ubicado en la capilla 3.ª al sur de la vieja iglesia del Museo del Carmen de Valencia. Este lienzo sobre tabla, cuyas dimensiones son de 0'82 × 0'56 metros (en los inventarios antiguos 2 pies y 11 pulgadas de alto por 2 pies de ancho) y cuyo estado de conservación era bueno (en 1847), procedía del Colegio de San Pío V de Valencia. Así se constata y aparece reflejado con el n.º 50 en el inventario (87) realizado en el año de 1847 de los cuadros que existían en el museo de pinturas establecido en el edificio del ex convento del Carmen. Posteriormente se menciona en otra relación y con el n.º 224 publicada en 1867 (88), y en la catalogación que hizo Elías Tormo con el n.º 661 (ya citado) en 1932. Figura actualmente ubicada en la capilla de la Real Academia y en mal estado de conservación. Catalogada con el n.º 1.821.

*Nuestra Señora del Rosario*, lienzo de Antonio Richarte con unas dimensiones de 3 pies y 6 pulgadas de alto por 2 pies y 7 pulgadas de ancho, equivalentes a 0'97 × 0'72 metros. Es obra catalogada con el n.º 392 en el mencionado inventario manuscrito referido de los cuadros que existían en el ex convento del Carmen realizado en 1847 (89) (volviendo a citarse en el publicado en 1867 con el n.º 617), en el que se hace constar su procedencia, convento de Santo Domingo —caso de la capilla del altar de San José, ya mencionado en otro lugar—, y su estado, deteriorado. Teixidor (90) no lo mencionó, y Elías Tormo en 1932 tampoco. Bajo esta misma advocación "San Pío V" alberga nueve lienzos, pero ninguno con las medidas del anterior.

*Narciso*, dibujo de 155 × 222 mm., a lápiz negro y aguada de tinta china. Presenta en un frondoso paisaje un joven arrodillado a la orilla de un riachuelo que contempla su imagen reflejada en el agua. A la izquierda un perro acurrucado. El dibujo fue expuesto en la Exposición de Dibujos Antiguos y Modernos celebrada en Barcelona en el año 1910 (91). Esta obra, que va firmada por Ri-

(81) BERCHEZ GOMEZ, J.: "Iglesia de San Miguel y San Sebastián (Valencia)", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, Valencia, 1983, tomo II, pág. 591.

(82) CATALA GORGUES, M. A.: *Colección pictórica del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia (I parte)*, Valencia, 1981, página 281.

(83) "Documentos para la historia del Museo de la Real Academia de San Carlos Legado de Don Francisco Martínez Blanch. 1835", en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1920, págs. 32-51.

(84) TORMO Y MONZO, E.: *Valencia: los Museos (guía-catálogo)*, Madrid, 1932, ascículos I y II, pág. 44; GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.ª: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, pág. 24.

(85) *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973, tomo X, pág. 46.

(86) TORMO Y MONZO, E.: *Valencia: los Museos (guía-catálogo)*, Madrid, 1932, ascículos I y II, pág. 67.

(87) A. A. S. C. V. (Archivo Academia San Carlos de Valencia), "Museo de Pintura y Escultura de la Ciudad de Valencia. Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la Provincia de Valencia. Sección segunda: Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas establecido en el edificio del ex-convento del Carmen de esta capital, con expresión de la clase de pinturas, asuntos que representan, autores, escuela, tamaños, estado de conservación, procedencia y demás observaciones generales", Valencia, 1847. Manuscrito firmado por Vicente Llácer.

(88) CACERES, Marqués de: *Catálogo de los cuadros que existen en el Museo de Pinturas de esta capital (Museo Provincial de Valencia*, Valencia, pág. 17.

(89) Vide nota 87.

(90) TEIXIDOR, Fray José: *Capillas y Sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, tomo I, 1949; tomo II, 1950, y tomo III, 1952.

(91) *Catálogo de la Exposición de Retratos y Dibujos antiguos y modernos*, Barcelona, 1910, pág. 138, n.º 113.



**A. Richarte: Narciso. Dibujo lápiz negro grueso y aguada de tinta china. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.**

charte, aparece catalogada por Adela Espinós Díaz (92) con el n.º 419 y es propiedad como las anteriores y las que siguen en este epígrafe de la Real Academia de San Carlos donde se conservan.

*Rapto de Proserpina*, dibujo de 157 × 220 mm., a lápiz negro grueso y aguada de tinta china. Firmado a tinta por Richarte. En el centro de la composición, Plutón llevando en sus brazos a Proserpina. A la derecha, monstruo tricéfalo. Este dibujo, como el anterior, formó parte de la Exposición de Dibujos celebrada en Barcelona en 1910 (93). Catalogado con el n.º 420 por Adela Espinós (94) es propiedad de la Real Academia de San Carlos.

Mención aparte son los lienzos realizados por Richarte para guiones y estandartes de las cofradías de los Rosarios (devoción fomentada por el dominico Gabriel Ferrandis) en la ciudad de Valencia, según refiere Orellana (95). Este mismo autor recuerda, y M.ª Dolores Mateu (96) lo constata, que Richarte fue uno de los pintores que dedicaron sus pinceles a la Virgen del Rosario. De entre otros cabe citar los siguientes:

Lienzo de *Nuestra Señora del Carmen* para el estandarte de la calle de la Parra, año 1748.

Lienzo de la *Virgen del Rosario* para el de la calle de Pescadores.

*Concepción*, lienzo por el que cobró 35 pesos para el estandarte de la calle de la Bolsería.

Lienzo de la *Virgen del Rosario* para el estandarte de la calle de las Avellanas.

Lienzo de *Nuestra Señora del Rosario con San Gil y Santo Domingo* para el de la calle de San Gil.

Del mismo modo en casas particulares refiere Orellana (97) hubo lienzos (entre ellos algún retrato) obrados por Richarte:

La *Concepción*, lienzo de 4 palmos, en casa de Antonio Aragón, procurador de esta Audiencia.

*Retrato de Ursula Granell*, lienzo de 2 × 3 palmos, en casa de Benito Escuder, regidor de esta ciudad.

### 3. LA ESCUELA RICHARTIANA

“Además de aquellos talleres pictóricos donde los iluminados por este arte recibían las clases y donde práctica-

mente se forjaban hasta su declaración de *mestre pintor* que otorgaba el Colegio de Pintores de Valencia existente, había establecidas desde las dos últimas décadas del siglo XVII dos academias, como se indicó (98). La primera había contado con individuos como Conchillos y más tarde Evaristo Muñoz; de la segunda no dudamos que sería partícipe Antonio Richarte como profesor de Dibujo y de Colorido, creando escuela, de la que entre sus discípulos, todos pintores secundones y con obras de escasa prestancia, cabría relacionar al fresquista Juan Collado, Mosén Lorenzo Chafrión, el templeta José Inglés —el más destacado—, y el más conocido aunque como pintor poco relevante, Antonio Ponz, ensayista e historiador.”

### 4. VALORACION DE LA OBRA DE RICHARTE

Una de las mayores dificultades existentes que entrañan a la hora de fijar una valoración de conjunto de la obra del pintor yeclano Antonio Richarte es la pérdida —como ya hemos reflejado— de tantísimas obras suyas, circunstancia especialmente sensible en la natural área geográfica a la que fue destinada su producción, el Reino de Valencia y su capital. Si la identificación del estilo de Richarte se mueve en la incertidumbre, más inciertas resultan las conclusiones en torno a su peripiecia vital, a los factores de su aprendizaje, y por supuesto a las razones que posibilitaron el silencio de historiadores en torno a su obra. Por ello las conclusiones que aquí demos hay que admitirlas con las debidas reservas en espera de que la aparición de nuevas obras suyas sirvan para explicar la evolución de su pintura, de las que hoy tan sólo nos quedan retazos que a continuación recogemos y plasmamos en una valoración más o menos consecuyente y objetiva.

*Tránsito de San Pascual Baylón*. Lienzo de 1'95 × 2'95 metros, de hacia 1755. Iglesia del Milagro (capilla de la Comunión, hoy de la Adoración Nocturna) de Valencia. De grandes dimensiones, representa al Santo Pascual Baylón después de muerto asistiendo a la misa del venerable Francisco Climent, cura que fue de Gestalgar. El mejor conservado, elaborado y ejecutado lienzo debido a Richarte.

Los hechos de la vida de San Pascual Baylón narrados por su biógrafo Talens manifiestan dos episodios (según otros autores sólo el segundo, que se dirá) plasmados en esta obra. Uno de ellos afirma: “El mismo Venerable Padre (Francisco Climent) refirió a una persona de mucho crédito, y virtud, que saliendo un día a celebrar, el Bienaventurado Pasqual tomó el misal de la sacristía, y caminando delante, como se acostumbra, le acompañó al altar y le ayudó a Misa” (99). Momento que es recogido en este lienzo en el plano de la izquierda y en el que aparecen dos figuras, el Padre Climent vestido de pontifical en el momento cumbre de la celebración eucarística elevando la Sagrada Hostia, y San Pasqual Baylón postrado de rodillas y ayudándole a la Misa elevando la casulla con la mano izquierda. El segundo episodio dice: “En el segundo

(92) ESPINOS DIAZ, A.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII). Tomo I (A-V)*, Madrid, 1984, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pág. 116.

(93) *Vide* nota 91.

(94) ESPINOS DIAZ, A.: *op. cit.*, pág. 156.

(95) ORELLANA, M. A. de: *op. cit.*, pág. 556.

(96) MATEU IBARS, M.ª D.: “Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo de Guzmán y San Luis Beltrán”, en *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, Valencia, 1981, pág. 59.

(97) ORELLANA, M. A. de: *op. cit.*, pág. 556.

(98) FERRAN SALVADOR, V.: “El pintor loco Hipólito Rovira y Merí”, en *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1945, pág. 462.

(99) TALENS, J. Bta.: *Vida admirable del glorioso S. Pasqual Bailón, hijo de la Provincia de San Juan Bautista de Religiosos Descalzos de la Regular i más estrecha observancia de N. P. S. Francisco en el Reino de Valencia*, Valencia, 1761, Impr. de Benito Monfort, pág. 260.

día, que estaba en el féretro (San Pascual), vieron con asombro los presentes, que estando celebrando la Misa mayor, a tiempo que el sacerdote levantó la Hostia consagrada, abrió su bendito cuerpo los ojos, y los tuvo abiertos, hasta que volvió a ponerla sobre el altar; ejecutando lo mismo en la elevación del cáliz, hasta sentarle en el ara (...): *Oculi mei semper ad Dominum*" (100). Este segundo texto se refleja en la escena representada en el plano derecho de la composición donde San Pascual Baylón, yacente y después de muerto, vestido con el seráfico hábito franciscano, aparece con los ojos abiertos fijos en la Sagrada Forma, y rodeado de una diáspora de personajes enfáticos y asombrados, de traza muy ruda y simplista en el esgrafiado del dibujo.

De rara concepción, el lienzo aglutina y el pintor combina dos episodios de la vida de San Pascual Baylón, cuya figura se repite dos veces, postrado de rodillas y yacente.

En el flanco de la derecha y de espaldas al espectador, en primer término la figura de una mujer con dos niños (uno portado en brazos), es una posible alegoría de la Caridad que, sin duda, procede (el tema) de la Iconología de Cesare Ripa, máxime que ésta fue la principal virtud del santo. El personaje recostado de primer término tiene relación con el pasaje anteriormente citado; se trata de Juan Bautista Cebollín, vecino de Castellón, tullido sobre el que San Pascual Baylón obró el milagro de que al besarle la mano saliese por su propio pie, como recoge el siguiente pasaje: "Para que difundiera el Señor esta maravilla, hizo el Señor por medio de su siervo el siguiente milagro: Juan Bautista Cebollín, vecino de Castellón de la Plana, ayudado de dos muletas, entró en la Iglesia de nuestro convento de Vila-Real, y aunque con mucha dificultad, por estar cojo, pudo, sostenido de dos hombres besar la mano del santo. Al instante se sintió bueno, levantóse con gran gozo y alegría, dejó de un lado las muletas y corrió por todas partes publicando a voces la maravilla" (101). Dicho pasaje consta en la bula de su canonización.

Interesantes las figuras de los dos caballeros de porte cortesano genuflexos (en el centro de la composición), posiblemente tomados del natural y con vestimenta al uso del siglo xvii e influido por Carreño. Detrás de éstos, otras dos figuras abocetadas se recortan sobre un fondo en penumbra (que origina la perspectiva del cuadro) de claro precedente velazqueño, boceto dentro del cuadro para marcar bien la diferencia de entidad.

Lienzo con efectos de "luz subterránea" dimanadoras acaso de Senén Vila (Tormo lo atribuyó erróneamente a este artista), recuerda obras de Miguel Jordán de la escuela valenciana (véase la pintura de la antesala de la sacristía de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados —Valencia— intitulada "Consagración a la Virgen de los Desamparados de un acólito de la familia Juliá", de 2'85 x 2'12 m.), restaurado hacia los años 60 de este siglo por Ricardo Manent.

*San Antonio predicando a los peces* o Milagro de los peces. Lienzo de grandes proporciones de Antonio Richarte y ejecutado en fecha imprecisa hacia 1736? y ubicado en el plano derecho de la primera capilla (de San Antonio de Padua) del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri (La Congregación) de Valencia.

Presenta la figura del santo en el centro de la composición, muy desproporcionada que viste hábito talar de su Orden, pardo, ceñido con cordón, y en cuya figura se adivina ancha tonsura monacal (no vista). En el plano de la derecha de la composición mujer con niño sobre el regazo y recostada, de clara concepción y composición de influencia manierista.

El grupo del plano de la derecha (a la vista del espectador) deriva de grabados con unas posturas de los tipos convencionales y teatrales, carentes de ritmo y expresividad. Su disonancia puede indicar la distinta procedencia de las fuentes de inspiración.

A la izquierda, paisaje marítimo con nave de gran porte, eco posible de su "Batalla Naval (o de Lepanto)" que pintara para el Convento de Predicadores.

Obra ésta de Richarte de escasa calidad, pobre de recursos y vaga mediocridad, puede estar inspirada (no en el tema, sí en la composición) en la serie de lienzos sobre la vida de San Luis Beltrán, atribuidos a discípulos de Esteban March, de la Casa Natalicia de San Luis Beltrán, todos de indudable mejor factura.

*Milagro de San Antonio*. Lienzo de grandes dimensiones y que forma "pendant" con el anteriormente citado, ubicado en el plano izquierdo de la primera capilla (de San Antonio de Padua) del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri de Valencia. De la misma época, representa a San Antonio de Padua que muestra a la mula el Sacramento y la fresca hierba, y el animal (nunca más racional) dejando la comida adoró al Sacramento.

Obra pictórica de las más depauperadas de Richarte, presenta un muy lamentable estado de conservación, al haberse producido en el mismo bolsos de aire y que urge restaurar.

*San Lucas Evangelista*. Pintura al fresco de Richarte que, junto a otras de José Vergara exornan las pechinas de la cúpula del crucero de la hoy parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri de Valencia. Representa a San Lucas Evangelista pintando un retrato de la Virgen con el Niño en brazos. Los colores complementarios con los que está tratada esta pintura inciden poderosamente sobre toda su volumetría, cuyo efecto de movimiento está muy logrado, adivinándose en las ondulaciones de las vestimentas un ignoto carácter preacademicista. No aparece representado el signo del toro o buey, emblema del sacerdocio de Cristo, y que suele acompañar normalmente a San Lucas en todas las representaciones pictóricas. Muy semejante de traza y ejecución son los frescos, y debidos posiblemente también a Richarte, que aluerga las pechinas de la Capilla del Cristo de la Buena Muerte de esta misma iglesia y que representan a los patriarcas de la Iglesia Oriental: *San Atanasio*, *San Juan Crisóstomo*, *San Gregorio Nacionceno* y *San Basilio* (confundidos a veces como obra de José Vergara).

*Frescos de la iglesia parroquial de San Bartolomé Apóstol, de Godella*: En las bóvedas de la antigua neoclásica capilla de la Comunión, ubicada junto al presbiterio del lado del Evangelio (que hoy es tránsito a la capilla homónima con acceso abierto, aprovechándose para tal uso la capilla gótica primitiva adjunta del siglo xiv, con techumbre mudéjar), grandes composiciones pictóricas conservadas realizadas al fresco y representando temas bíblicos: la 1.ª *La Fe con Melquisedec y Moisés*; la 2.ª *Aarón delante del Arca de la Alianza*, y la 3.ª *El sacrificio de Isaac*. En el testero alto del muro de los pies de esta capilla mirando a la cabecera, lienzo ovado u ovalado inserto en cartela elíptica de *San Juan Evangelista en la isla de Patmos*. Todos obra de Antonio Richarte datables entre 1754 y 1757, y que referimos:

*La Fe con Melquisedec y Moisés*. En el centro de la composición la Fe, como una doncella, con el cáliz en

(100) TALENS, J. Bta.: op. cit., págs. 165-166.

(101) *Ibidem*, págs. 166-167.

la mano derecha y surmontado por la Hostia Consagrada, de la que salen rayos luminosos para ahuyentar la Herejía, y envuelta por una diáspora de ángeles. A sus pies la Humanidad caída. Le acompaña dos prefiguraciones bíblicas: Melquisedec, rey y sacerdote de Salem, portando el pan y el vino que significan el carácter universal del sacrificio eucarístico; va revestido de pontifical siendo prefiguración del sacerdocio de Cristo, escena situada del lado de la izquierda a la vista del espectador. Y del lado de la derecha Moisés (Mysterium Fidei), que es considerado como prefigura de Cristo, con las Tablas de la Ley.

Predominan los colores primarios (rojo y azul), habiéndose acaso restaurado su pintura. Gran versatilidad de los ropajes de algunos de los personajes representados, no así la traza de lo ángeles de tosca ejecución y vulgaridad. Es la más extensa superficie pintada por Richarte que conocemos, en la que se adivina un preacademismo incipiente.

*Aarón delante del Arca de la Alianza.* Aarón, hermano de Moisés y sumo sacerdote de los israelitas, aparece revestido de pontifical con un incensario en las manos ante el Arca de la Alianza, prefiguración de la Eucaristía. Los dos personajes situados en el plano de la derecha son claro eco del grupo de figuras insertas en el lienzo del "Milagro de San Antonio" de la iglesia de Santo Tomás, de Valencia. Como la anterior pintura al fresco, acaso repintada.

*Sacrificio de Isaac.* El arcángel Seathiel detiene la mano de Abraham cuando iba a sacrificar a su hijo Isaac (Génesis, XXII, 9), siendo prefigura eucarística. En esta composición Richarte imprime de una gran vigorosidad a la figura de Abraham. Al fondo paisaje con algún edificio de claro eco senovilesco y diáfana luz. Muy restaurado.

*San Juan Evangelista en la isla de Patmos.* En el centro de la composición aparece San Juan Evangelista sentado sobre unas rocas en actitud de escribir el Libro del Apocalipsis (desterrado San Juan en la isla de Patmos tuvo la visión del Apocalipsis descrito en escena del capítulo XI acompañándoles las alegorías de la Soledad y la Sabiduría), recibiendo la revelación divina del Agnus Dei sobre el libro de los siete sellos (tomado acaso de la Psalmódia Eucarística, de Melchor Prieto, 1622), durante su destierro en la isla de Patmos. Como atributo personal le acompaña el águila y los objetos de escribir y se le representa joven, por haber sido el más joven de los apóstoles. Envuelve la composición la típica "gloria" de ángeles richartiana de mala factura. San Juan viste túnica talar y el manto de los apóstoles. El lienzo aglutina el empleo de colores muy sucios en su pintura y se halla inserta en cartela ovalada.

Richarte, pintor simbolista místico, se funde en el éxtasis de su pintura a través de la mística religiosa, propia del arte contrarreformista propio del siglo XVII. Pinta sus imágenes de santos bajo su gran aparato escenográfico que fuentes de inspiración temática serían sin lugar a dudas produce en el espectador la sensación de misterio. Sus el "Flos Sanctorum o Libro de la Vida de los Santos", de P. P. Ribadeneira, de 1623; la "Leyenda dorada", de Jacobo de la Voragine, o el "Flos Sanctorum", de Alonso de Villegas Selvago, fuentes todas ellas que evocan su tradicionalismo historicista cristiano.

Richarte, siéndolo, no es un artista del siglo en que vive, el XVIII. Está anclado, varado en un pasado preclaramente decayente del que emana recogiendo sus rescoldos plasmándolo en sus agonizantes composiciones. Aislado vive su mundo. Su obra débil y quebradiza se substraee a la plasticidad facilona, acaso copiando de anónimos, pobre de recursos, atemperada, distante, carente de emotividad y expresividad e imprimiendo a sus pinturas excesiva convencionalidad y teatralidad que culminan en lo grotesco.

Pese a ello se sumerge con fuerza en al atmósfera de los conventos e iglesias. Pinta colectivamente o con figuras aisladas recurriendo a lo accesorio, el clima particular que le sirve de aura. Sólo su pintura será fresca en su época de senectud, en las postrimerías en el que preacademismo incipiente despliega sus fantasías, quizá influido por el joven José Vergara con quien pintará obras paralelas, en las que no caducaría su habilidad.

Su obra intrincada, oscura y nada conocida, manifiesta a través de su escuela con Collado e Inglés y dubitativa, dudosa en atribuciones frente a Senén Vila, Evaristo Muñoz, Vergara o Camarón, hace de Richarte uno de los artistas ignotos en la historia del arte español. Seguidor de la pintura valenciana del XVII, practica un arte sometido e nel que se advierte una monotonía de estilo, lo que impide distinguir las pinturas de unos artistas de otros cuando éstas no están firmadas, cosa que acontece con frecuencia.

Richarte, teatral y convencional, artista secundón cual ocase de la pintura española barroca, es pintor de una excesiva fecundidad. Su distra habilidad hace que cultive indistintamente la pintura al fresco y en lienzo. Y es esa excesiva fecundidad la que consolidó su reputación de artista, porque en su audacia estaba el genio y el poder, su gloria.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ

# LA FACHADA BARROCA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

## LOS CONTRATOS ORIGINALES Y OTRAS NOTICIAS DE LA OBRA, EN TORNO AL AÑO 1703

La fábrica de nuestra Catedral Metropolitana es el resultado de un largo proceso constructivo que abarca en fechas absolutas desde 1262 —año aproximado del inicio de construcción de la girola— hasta las postrimerías del setecientos —momento en que el templo alcanzó prácticamente su definitiva conformación interior, aquella que mantuvo intacta hasta 1936, con la casi finalización de la reforma neoclásica— o incluso hasta después de 1826 cuando tiene lugar la edificación de la última pieza importante del conjunto: la nueva sala capitular.



Tan dilatado período fue testigo de la proliferación, en el seno de este magno marco arquitectónico, de destacadas muestras artísticas de muy diversa índole y estilos.

A partir del primitivo núcleo duecentista, el crecimiento posterior del edificio no respondió nunca a un plan homogéneo y totalizador, enriqueciéndose el conjunto con una serie de aditamentos, notabilísimos por otra parte, pero que son portadores de una identidad propia. Así surgieron su Aula Capitular, actual capilla del Santo Cáliz (1356-1369); su torre de las campanas o *Miguelete* (1381-1425); el cimborrio (finalizado completamente hacia mediados del xv); la llamada *Obra nueva* del Cabildo o *Lonja de los Canónigos* (en torno al año 1566); recubrimiento de la capilla mayor (1674-1688); capilla de San Pedro (1676-1703); su fachada principal, barroca, conocida como de los *Hierros*, por la verja que la cierra (1703-1741); la reforma neoclásica del interior, con la reconstrucción de las capillas laterales (a partir de 1774); la referida nueva aula capitular (edificada a partir de 1826), etc. Todos ellos elementos de diversas épocas conjugados en nuestro templo metropolitano de forma muy peculiar como señala Chueca (1).

Nosotros vamos a fijarnos muy especialmente en uno de estos componentes: su referida y poderosa portada principal, igualmente designada como del *Miguelete*, por radicar al pie del mismo; orientada a mediodía, cuyo gran recercado arquitectónico se eleva al rango de gran fachada-retablo, elevándose por encima de la nave central, como en su momento veremos.

Para la exposición del presente trabajo, seguiremos el siguiente esquema:

1. Los contratos originales y otras noticias en torno al año 1703.
2. Pormenores de su historia constructiva.
3. Consideraciones estilísticas y aspectos iconográficos.
4. Conclusión.

Abordaremos en el presente trabajo exclusivamente el punto primero, quedando pendientes los demás para un futuro artículo.

Poco sabemos sobre la portada primitiva de esta parte del templo anterior a la actual, surgida a partir del año 1460, poco después de iniciarse el último tramo de las naves y que permitió la fusión del edificio con las hasta entonces estructuras exentas del *Miguelete* y de la antigua Aula Capitular. Parece que fue ésta de escasa importancia, dándose prontamente cuenta el cabildo de que no reunía la magnificencia que correspondía al portal principal del templo, ni se encontraba a la altura del mérito artístico de los recercados arquitectónicos de los accesos oriental y occidental (2).

(1) CHUECA, F.: *El Miguelete de Valencia*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1981, págs. 7-8.

(2) Vide SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, págs. 85-86.

La primera noticia que tenemos de construcción de una nueva portada junto al *Miguelete*, data del año 1621. Se trata de un testamento; el de doña Mariana Mont y de Aguilar, la cual estipulaba que, a la muerte de su hermana, todos sus bienes pasaran al cabildo de la Metropolitana, con la expresa condición de que éste hiciera a expensas de su herencia *La Portada*, y *Puertas de dicha Santa Yglesia, llamada del Campanar, muy sumptuosa* (...) (3).

Por diversas circunstancias no se pudo acometer la voluntad de la bienhechora hasta ochenta y dos años después, en 1703. Dos años antes, en 1701, el cabildo había organizado un concurso público de presentación de bocetos para la obra en lugar de encargársela directamente al arquitecto oficial de la catedral desde 1672: Juan Bautista Pérez Castiel (4).

Este mismo se presentó lógicamente al concurso, presentando su modelo en yeso. También concurren el extranjero Conrado Rodolfo (también designado Rudolfo, Rodolfo o Rudolf), alemán según Ponz (5), a la sazón residente en nuestra ciudad, que mostró su proyecto en cera; y a quien se le suele designar en los documentos como *El Romano* (6) —si bien no significa necesariamente que hubiera nacido en Roma, sino tan sólo que provenía de ella o que artísticamente se había formado en la Ciudad Eterna como, de hecho, sabemos que así ocurrió— (7), y el maestro de obras Francisco Padilla.

Los tres recibieron por sus respectivos bocetos, en octubre de 1701, la cantidad de cincuenta libras cada uno (8).

El cabildo eligió el proyecto de Rodolfo, determinándose también que en la obra trabajaría el maestro Padilla como constructor. En su decisión, los canónigos debieron estar asesorados por las personalidades que informaron y respaldaron la sentencia, con posterioridad a la firma de los contratos con Padilla y Rodolfo en seis de marzo de 1703, en el *auto y convenio* dirigido por el canónigo Ramón Mascarell, síndico y procurador del cabildo, al arzobispo de Valencia Antonio Folch de Cardona a fin de obtener el decreto judicial correspondiente de aprobación del convenio (9). Dichos expertos eran Thomas Vicente Tosca, Félix Falcó de Belaochaga, Juan Bautista Corachán y el maestro de obras Rafael Martí (10).

(3) Documento recibido por el notario Pedro Gerónimo Roiz, fechado en 18 de abril de 1621, y publicado por el mismo en 29 de dicho mes y año.

Dato recogido en el documento: "*Decretum: Illustris Capituli et Canoniorum Sedis presentis Valentiae, haereditis quondam Domnae Mariannae Mont et de Aguilar* (...)" (Archivo Catedral de Valencia (en lo sucesivo: A. C. V.), Signatura 37: 4).

(4) JUAN BAUTISTA PEREZ CASTIEL contaba a su favor con ser el arquitecto oficial de la catedral desde 1672 (A. C. V.: Protocolo número 3.803. 15 de junio de 1672. Notario: Juan Antonio Tortella) y el haber sido autor del recubrimiento barroco de su capilla mayor. Pero esta misma participación le había traído algunas desavenencias con el cabildo, dando lugar incluso a un sonado cuya solución se zanjó en 1696 (A. C. V.: Protocolo número 3.174. 12 de marzo de 1696. Notario: Juan Bautista Queyto). Por otra parte, el estilo desarrollado en el presbiterio, ampliamente difundido por el arquitecto aragonés durante todo el último cuarto del siglo XVII, se estaba diluyendo en la fecha que nos ocupa y nuevas directrices dentro de la arquitectura, religiosa preferentemente, barroca valenciana estaban haciendo su aparición. De ello quizás era consciente el Cabildo, quien, tal vez, había propiciado la traída de Rudolf para enfrentarse con la obra de la fachada catedralicia, rompiendo algunos moldes tradicionales y contactando más con los corrientes arquitectónicas europeas y, especialmente, de la península itálica.

(5) Dato que PONZ (*Viaje de España*, Madrid, 1789, tomo IV, carta II, números 13 a 16, págs. 22-24) asegura se lo reveló Ignacio Vergara, hijo que fue del principal discípulo en Valencia de Rudolf: Francisco Vergara el Mayor (1681-1753).

MARCOS ANTONIO DE ORELLANA (*Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, págs. 596 y 598) se ratifica en el origen germánico del artista que nos ocupa; BENEZIT, por su parte (*Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, librairie Gründ, 1966, tomo VII, pág. 419) aplica erróneamente la fecha y lugar de su muerte († Viena, 1732) con los datos de su nacimiento.

Del mismo Ponz (Opus cit., tomo IV, carta II, número 16, páginas 24-25), que bebió de las noticias que le proporcionó el referido

Ignacio Vergara (1715-1776) proviene una de las informaciones más fidedignas sobre datos biográficos, e incluso artísticos, de Rudolf, sin que falte, naturalmente, la vena crítica del ilustre académico, como se aprecia en este fragmento:

"Este profesor no se puede negar que tenía espíritu, y fuego de invención, como lo demuestran, mejor que la obra referida, ciertos modelos, que el expresado D. Ignacio Vergara conserva de su mano. Por el mismo Vergara, cuyo padre trató a Rodolfo, he sabido que fué Alman de nación, hijo de escultor de corto mérito; y que deseoso de mejor maestro huýó de casa del padre, y se fué a París. De allí pasó a Italia, en donde se puede creer, que se aplicaría a estudiar en las obras del Bernino, con cuyo ejercicio, añadiendo algo de su cosecha, y acomodándose a la hojarasca, que se aplaudía entre nosotros, le fué mas fácil dar en extravagancias, que si hubiera estudiado en las obras de Miguel Angel, del Paladio, ó de otros Arquitectos de esta clase. Vino a Madrid; y habiendo tratado a Raymundo Capuz, le persuadió este que fuese a Valencia, en donde alló protección, y oportunidad de hacer la obra que se ha referido. Con motivo de la guerra del principio de este siglo marchó a Barcelona, en donde le empleó el archiduque, despues Emperador Carlos VI."

Recordemos que los modelos de Rodolfo a que se refiere PONZ, que conservaba I. Vergara, figuraron en el inventario de bienes muebles de este último, fechado en 8 de julio de 1776. Se trataba de un *Niño sobre una Peaña*, dos *Peñas obliquas* y dos *Niños de piedra*.

(Vide PINGARRON, F.: *Nuevas referencias documentales 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)*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1985, págs. 75-93.)

(6) En los informes de Tosca, Falcó de Belaochaga, Corachán y Rafael Martí, de 1703 (ver nota número 10) (A. C. V.: *Decretum* (...) doc. citado (ver nota número 3). Sign.: 37: 4); así como en el informe de mosén Juan Pérez Castiel y Artigues sobre el proyecto de Rudolf (ver nota número 22) (A. C. V.: Sign.: 656: 1. A).

(7) ORELLANA: Opus cit., pág. 598; KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Ars Hispaniae, tomo XIV, Madrid, 1957, págs. 165 y 317.

(8) Juan Pérez firma época el día ocho; Conrado el día doce; y, finalmente, Francisco Padilla, el día catorce. Los tres reconocen recibir el dinero del cabildo de la Metropolitana, como administrador de la administración dejada por la referida Mariana Mont, de manos de mosén Felipe Forá, presbítero tesorero y pagador canónico.

A. C. V.: Protocolo número 3.180; fols. 833-833 v.o., 842-843 v.o. Notario: Juan Simian).

(9) El escrito original de Mascarell lleva fecha 27 de abril de 1703, y el decreto judicial del arzobispo Folch de Cardona, aprobando el *auto y convenio* ya firmado en 10 de mayo de 1704. (Todo ello recogido en *Decretum* (...), doc. citado (ver nota número 3): A. C. V.: Sign.: 37: 4.)

(10) No es nuestra intención destacar los datos del renombrado padre Tomás Vicente Tosca, religioso del Oratorio de San Felipe Neri, autor del conocidísimo plano de la ciudad de Valencia de 1704. Tosca dictaminó en su época, sólo o acompañado de otros distinguidos diestros, como es el caso que nos ocupa, en numerosas obras, influyendo con sus conocimientos científico-matemáticos en la arquitectura valenciana del momento. Ello se refleja en su propio informe de la fachada catedralicia con estas palabras:

"(...) Todo lo qual dize saber este Testigo á ocasion de professar con particular aplicación la Mathematica y Arquitectura, y tener Individual Intelligencia en ellas por su estudio y affición, y haver intervenido en los ajustes y tratos de diferentes fabricas magníficas, tener conocimiento de ellas y de sus valores."

(A. C. V.: Sign. 37: 4, ver nota número 3.)

Todos estos conocimientos matemáticos y arquitectónicos se plasmaron, según el P. Serrano (III Centenario de la Canonización de S. Vicente Ferrer, Valencia, 1762), en el diseño de la fachada de la iglesia del antiguo Oratorio de San Felipe Neri, edificada a partir de 1725; y en una obra teórica: su *Compendio Matemático*, aparecido por primera vez en Valencia en 1712, que incluía varios volúmenes sobre "Ciencias que tratan de la cantidad", un tratado de 610 páginas sobre arquitectura civil.

No es una casualidad, por otra parte, que Tosca aparezca asociado en los informes de la fachada de nuestra Seo, a Falcó de Belaochaga, Corachán y al arquitecto Rafael Martí. Ellos formaron el grupo de los llamados "Novatores" valencianos, pioneros en el campo de la "Revolución Científica" en España, y protagonistas del movimiento renovador de las ciencias físico-matemáticas del primer cuarto del setecientos. Sus asesoramientos arquitectónicos y la difusión del tratado de Tosca, a partir de 1715, dejaron huella incluso en la estilística de la arquitectura religiosa valenciana, traducéndose en una fuerte reacción clasicista en medio de un acentuado marco todavía esencialmente barroco, cuyo mejor exponente es la referida fachada de la iglesia de la Congregación, desde 1837 parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri (Vide KUBLER, Opus cit., pág. 318).

Ello explica que en los comunicados de estos diestros para nada se cite el proyecto de Pérez Castiel, y se limiten todos a repetir lo mismo, ratificando lo ya resuelto y alabando las cualidades de los vencedores, especialmente las del Romano.

Los dictámenes de Tosca y Falcó de Belaochaga van datados en dos de mayo del referido 1703. Ambos consideran que no había a la sazón artífice mejor en toda Valencia y su Reino para realizar la obra (11); si bien valoran la presencia del francés Nicolás Bussi en Alicante, *que es admirable artífice también de escultura de piedra y arquitectura* (...) (12). Justifican asimismo su ponderación de Rodulfo en la escultura que éste había esculpido de San Vicente Mártir, que se dice había de servir para uno de los nichos de la portada (13).

Sobre Padilla, estaban de acuerdo que en su figura concurrían *las buenas partes, y Calidades de Intelligente, legalidad y experiencia, a la que se tiene de diferentes obras magníficas, y mas principales que ha executado, y Cumplido con todo desempeño, y satisfacion que se han Constituido en el Crédito de los mas principales Artífices de Arquitectura* (...).

En similares términos se expresaba Juan Bautista Corachán el día siete de mayo. En la misma fecha expresaba su opinión el cuarto y último experto, el arquitecto Rafael Martí, que coincide básicamente con sus compañeros, reconociendo las cualidades artísticas de Rodulfo, pero admite la existencia de otras figuras notables que bien podrían ocuparse de la obra: el referido Bussi, a la sazón trabajando por la zona de Alicante, y Leonardo Capuz, igualmente *Artífice singular de escultura, y Architectura* (...) (14). Para Martí, la conveniencia del Romano estaría en su condición de hombre soltero, *y no sabersele obligaciones algunas, a diferencia de los referidos que se hallan con sus Casas, y familia, de que han de Cuydar, y Sustentar* (...).

El modelo presentado por Rodulfo en 1701 merece comentarse, aunque nos anticipemos un poco al análisis estilístico de la obra que dejamos para más adelante.

La estructura de la fachada que idea el artífice Romano, recoge la tradición de la gran fachada-retablo de la arquitectura valenciana del seiscientos—cuyos mejores exponentes son las de San Miguel de los Reyes (obra a partir de 1625, y en la que todavía se trabajaba en 1700); parroquial de Liria (1627-1672), y convento del Carmen en la misma ciudad de Valencia (culminada poco después de 1697)—, demarcadas en alzado en seis planos en tres niveles. Pero en planta el movimiento vertical y lineal de estas últimas se torna en una estructuración de curvatura compuesta con superficies de intersección convexa (calle central) y cóncavas (laterales).

Como señala Kubler (15), estamos ante el primer ejemplo de fachada en tierras españolas que rompe el plano claramente interconectándose con muestras de la tectónica itálica de la segunda mitad del seiscientos, especialmente con las arquitecturas de Bernini y Borromini (16).

Algunos otros elementos, como las retopilastras colaterales que van detrás de las centrales columnas exentas, o las mismas columnas de los extremos, se ofrecen en franca novedad debido a su postura oblicua, sesgada o biselada (17).

(11) Desconocemos con entera certeza la fecha de la venida exacta de Rudolf a Valencia y si esta arribada a nuestra ciudad no tenía otro objetivo que el de enfrentarse directamente con la obra de la portada principal de la Seo. En este sentido, en el informe de los "Novatores" se habla de que *haviendo Sucedido el Casso de hallarse en la presente Ciudad de Valencia Conrado Rodulfo, Artífice Romano de escultura de piedra y Arquitectura* (...), se debía aprovechar la destreza de artífice tan singular para efectuar la obra; pareciendo que la presencia del artista había tenido lugar algún tiempo atrás y debida a otro menester.

PONZ (opus cit., tomo IV, carta II, número 16, pág. 25) atestigua que Rudolf llegó primeramente a Madrid, *y habiendo tratado á Ray-*

*mundo Capuz, le persuadió este que fuera á Valencia, en donde halló protección y oportunidad de hacer la obra que se ha referido* (...). Esta protección y oportunidad de que habla Ponz, no pudo ser otra que la del propio cabildo metropolitano y, quizás, más concretamente en la figura del canónigo Antonio Pontons, que figuraba entre los miembros contratantes del cabildo en el doble ajuste con Rodulfo y Padilla, como veremos seguidamente.

Este prelado dio sobradas pruebas de amistad hacia las Bellas Artes, especialmente por los arreglos practicados en la decoración de la casa y jardines de su alquería junto a Patraix. Entre los artífices que concurren a las obras, figuraron el propio Conrado Rodulfo, que ejecutó, según Orellana (opus cit., págs. 217-219), dos perros que estaban en el huerto; así como el genovés Jacobo Ponzanelli, que trabajó, según el mencionado autor, la *Venus, el Neptuno, y el Tritón; también las quatro pirámides, y el Aguila que está al frontis*, y *sobre la portada del sitio donde estaba la jaula para pájaros* (...). Dicho Ponzanelli intervino también en la reforma barroca de la iglesia de los Santos Juanes—en la que colaboraron asimismo artífices allegados artísticamente a Rodulfo como Jacobo Bertessi o Antonio Aliprandi—, labrando su espectacular púlpito. Todavía nos cuenta Orellana (opus cit., pág. 219) que el Romano dio otra muestra de su arte durante su estancia en nuestra ciudad con una imagen de la Virgen de los Desamparados que conservaba el cabildo metropolitano, cuya cabeza, asegura Sales (*Relación del primer centenario de la colocación de la sagrada imagen de María Santísima de los Desamparados, en su magnífica Capilla*, Valencia, 1767, pág. 148) era de un tal Bartolomé Sales y Bellmont, natural de Albocácer, discípulo del mismo Rodulfo.

(12) Tanto Orellana (opus cit., pág. 297) como Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo I, págs. 181-182) coinciden en el origen alemán de este artífice, reprochando ambos a Palomino el que le supusiera itálico. El primero también reprochaba a la Academia de Valencia el que le creyera francés, nacionalidad ésta que se ve respaldada en el dictamen de los expertos Novatores, y corroborada por el conde de la Viñaza (*Adiciones al diccionario histórico de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889, tomo II, págs. 82-83).

Es muy importante el dato inédito expresado en el susodicho informe de los Novatores, respecto de las dotes de proyectista de arquitecturas de Bussi, y de situarle a la altura artística de Rudolf como otro de los pocos artífices, residente en aquellas fechas en el Reino de Valencia, capaz de enfrentarse con el poderoso diseño de la fachada catedralicia. Hasta la fecha sólo se conocía de la actividad meramente escultórica de este artista, que llegó a Madrid a ser escultor de cámara de la realeza, trasladándose posteriormente a distintos puntos de la geografía valenciana y murciana.

(13) Dicha estatua parece ser la misma que fue colocada sobre el extremo izquierdo del rebanco del segundo cuerpo, contemplando la fachada de frente. Esta obra, junto con cinco de las seis columnas del primer cuerpo, son, según Orellana (opus cit., pág. 597) y Sanchis Sivera (opus cit., págs. 83-84) las pocas realizaciones materiales que Rodulfo llegó a ejecutar en la obra catedralicia antes de su partida de Valencia en 1707.

(14) Estos datos nos vienen a ratificar, a más de sus cualidades de imaginero, las dotes de tracista de arquitectura que la personalidad artística de J. Capuz reunía, ya secundadas por su quehacer de retablista.

(Vide sobre este artífice: IGUAL UBEDA, A.: *Leonardo Julio Capuz, escultor valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1953.)

(15) KUBLER, G.: opus cit., págs. 165 y 166.

(16) El referido Kubler (opus cit., pág. 165) sugiere que la fachada de la catedral de Valencia pertenece a la familia artística de Bernini del primer proyecto para el Louvre (1665) y de Guarino Guarini de la nave de San Lorenzo de Turín, donde muros cóncavos y convexos entran en la composición (1663-1687). Y añade "sólo un seguidor de los grandes maestros del barroco romano habría diseñado la solución de Valencia".

El mismo Rudolf, en su explicación a su proyecto—documento que transcribimos íntegro en el texto— (ver nota número 20) se refiere, para justificar la disposición absidal de la fachada, a determinados ejemplos arquitectónicos que él *ha visto y ejecutado en Ytalia y otras partes* (...). En otro punto opta por evitar todo lo que embaraza la arquitectura, valiéndose sólo de lo preciso que usaron los antiguos, y practican los Modernos Arquitectos de Roma (...).

(A. C. V.: *Manifestación de Conrado Rodulfo* (...). Sign.: 656: 2.)

(17) Si bien, en la fachada lateral de la iglesia de los Santos Juanes de la calle Vieja de la Paja—contratada en 1701 con el cantero Domingo Laviesca, junto con el portal del imafronte, corriendo a cargo de Gil Torralba la dirección de la obra, y que fue concluida en 1702, poco antes de iniciarse la fachada principal de la Seo—figuran igualmente con carácter primigenio columnas de disposición biselada.

Esta manera de alterar el plano a través de la disposición sesgada de las columnas, enlaza esta portada, y en general la reforma arquitectónico-barroca operada en esta iglesia desde 1693 hasta 1702, con el barroquismo de Rudolf, en su fachada de la Metropolitana. Aspecto éste sobre el que volveremos a insistir más adelante.

(Vide sobre la iglesia de los Santos Juanes: GIL GAY, M.: *Monografía histórico-descriptiva de la Real Parroquia de los Stos. Juanes de Valencia*, Valencia, 1909, pág. 69.)

Pero estas mismas columnas centrales en el vértice de las triadas de parástades, a pesar de su tratamiento estilístico, se conectan igualmente con la tradición al recordarnos, como también señala Kubler, la ubicación de ciertos estribos góticos (18). Precisamente el recurso de utilizar contrafuertes sobre las aristas se halla palpable en la misma catedral, al lado de nuestra portada, en la torre del Miguelete y en el cimborrio, amén de algún que otro ejemplo también muy cercano y más próximo en el tiempo, como la torre de Santa Catalina (1688-1705).

Estilísticamente, la fachada trae también novedades, determinando, con algún otro tipo local: como la reforma de la iglesia de los Santos Juanes (1693-1702), una cierta superación de la tradición de los últimos treinta y cinco años del seiscientos representada por el círculo de Pérez Castiel, y la apertura de una nueva etapa en la arquitectura religiosa barroca valenciana. Las formas movidas, las líneas curvas, sinuosas y quebradas, y la introducción de forma más o menos oficial de la rocalla, son elementos de los que también participaron artífices contemporáneos de Rudolf como Bertessi y Aliprandi (19).

Aparte de las innovaciones estructurales y estilísticas importadas desde más allá de la península, la utilización de este esquema parecía el más idóneo para realzar una fachada edificada en un espacio exiguo, limitado por dos construcciones preexistentes: el Miguelete y la antigua Aula Capitular. Ello contribuía más a acrecentar un efecto de gran dinamismo dramático en sentido ascendente, comprimiéndose la fachada entre las edificaciones antedichas.

Rudolf se acomoda al espacio disponible, inclinando y quebrando el muro y adaptándolo a los salientes de dichas estructuras adjuntas, concibiendo dicho ámbito como algo cerrado a través de la balaustrada de piedra y la verja de hierro sobre la que se proyecta la fachada, y que forman parte sustancialmente de la misma, formando en su interior una especie de atrio o lonjeta. Para el *Romano*, la planta de la fachada es, de este modo, un óvalo perfecto.

Pero dejemos que sea el genial artista quien nos lo relate, en la explicación del modelo que él mismo redactó, y que se recoge en una carta sin firma ni fecha (aunque seguramente diseñada en 1701, al tiempo de la presentación de los bocetos) dirigida al cabildo, y escrita en tercera persona, en los siguientes términos:

“Muy Ill[ustre]s Señores:

Conrrado Rodolfo, Deseando manifestar á V[ue]ssas muy Ill[ustr]es los motibos que le an Inclinado á disponer el Modelo de la Portada, en la forma, y Planta, que por el se reconoze. Rendidamente Dize, que á sido el primero [en] ajustarse al sitio que da desí la Cortedad, y Estrechez del puesto, y para ganar en el poco terreno, dandole a la fabrica, no solo fortaleza, sino tambien Ermosura, le á parecido ensancharla por los lados para que mirando la fabrica del punto sentrico, llenase los Espacios de la vista; sí que tambien se lograrse por los lados la Ermosura que, a su entender, parece propio, para que campee mas en esta disposicion, como ha visto, y ejecutado en Ytalia y otras partes, quando no da de sí el lugar para la fabrica todo el terreno q[ue] se deseare. Le á parecido, el disponer esta Planta en modo de Obalo, para que con la ancharia dará proporcion a la Alzada, y dar mas lugar al puesto, que es el mas precioso en plantear una fabrica, ganar todo el sitio, que se pueda, pues se halla en esta planta Cinquenta y dos palmos de ancharia, y de profundidad treinta. Esto se entiende sin la

Gordaria, y masizo de las Paredes, y contiene toda esta Planta Cien palmos de Circunferencia. Y si importare ensanchar mas el Obalo, se podra ejecutar con facilidad dos Palmos á cada parte, y la proporcion del Sisabo, que se ve oy en dia, se podrá abrir mas y logrará vista la fabrica sin que falte fortaleza. Y no tiene dificultad q[ue] se vea todo por la distancia corta, y por ese fin se á señido á esta proporcion.”

A continuación, pasa el artista a referirse a la iconografía de la puerta:

“Y siendo pues esta Ynsigne Cathedral dedicada a la Gloriosa Assumpcion de la Virgen Señora nuestra, le á parecido disponer un modo de Adorno q[ue] alude á tan grande Patrocinio. Y por formar la Arquitectura, le á parecido escojer el orden composito, que es el que mas se usa en las Yglesias, por ser este Orden el mas proporcionado, colocando en el friso y otros puestos diferentes trofeos de la Yglesia. El haver dado tanta Elevacion al primer Cuerpo es por la Bentana para que tuviese toda la luz que fuese menester. Le á parecido poner entre las Columnas, y Nichos los quatro Doctores de la Yglesia, compartiendo en varios puestos historias de medio relieve, que son Santo Thomas de Villanueva ó en su lugar diferentes funciones de Reyos del Imbicto Rey Conquistador deste Reyno del ingreso, y dedicacion que hizo desta S[an]ta Yglesia la primera vez que entró en ella á compañía de Insignes Perlados. Le á parecido colocar los Retratos de los dos Pontifices, perlados desta Santa Yglesia á dornados de diversas virtudes, como son Justicia y Caridad, Fama, y Gloria de su Patria, procurando evitar todo lo que pueda ser embarazo a la Arquitectura, valiendose solamente de lo preciso, que usaron los antiguos, y practican los modernos Arquitectos de Roma.

Y quanto aquí esta expressado lo ha señido por escusar lo difuso, sin mas mira que servir á V[ue]ssas con su poca Inteligencia ó frenciendo á ejecutar, siempre que V[ue]ssas se lo mandaren, qualquier cosa que pueda manifestar la corta Advelidad, así en la Escultura como en la Arquitectura, que la ofrece a la disposicion de V[ue]ssas Muy Ill[ustr]es.” (20)

(18) KUBLER, G.: opus cit., pág. 166.

(19) Tanto los figuras de Antonio Aliprandi como las de Giacomo Bertessi, y en cierta medida también las de Nicolás Bussi y Jacobo Ponzanelli, todos ellos artistas extranjeros, guardan una estrecha relación artística con Rudolf. Todos ellos con su quehacer profesional dejarían honda huella en la concepción arquitectónico-escultura barroca en Valencia durante toda la primera mitad del seiscientos. Estas proximidades de carácter artístico se proyectan asimismo en el paralelismo existente entre la reforma barroca de la iglesia de los Santos Juanes y la fachada de los Hierros de la Seo valentina, como hemos apuntado en la nota anterior. En ambos ejemplos vamos a encontrar formas compositivas y decorativas comunes.

Según Orellana (opus cit., pág. 598), Aliprandi, al que cree de nación alemán, y califica de *célebre en los adornos*, vino a Valencia en busca de Rodolfo a fines del seiscientos o principios del setecientos, trabajando en las capillas de San Pablo de la Catedral y Concepción de la Compañía.

BENEZIT (opus cit., tomo I, pág. 102) afirma que fue llamado a nuestra ciudad por el mismo Rudolf y que colaboró incluso en el portal catedralicio.

(20) A. C. V.: *Manifestación de Conrado Rodolfo* (...). Sign.: 656: 2.

Como se ve puede apreciar en este fragmento, algunas de las imágenes de la fachada no estaban todavía abiertamente resueltas, como delata las escenas alusivas al rey conquistador. Otros detalles iconográficos, como las referencias a los retratos de los pontífices y a los "trofeos" de la Iglesia, serán objeto de puntual énfasis en las cláusulas de las capitulaciones de la obra, como veremos.

Pero vayamos ahora con el gran derrotado, el arquitecto catedralicio Juan Bautista Pérez Castiel. Suponemos que le debió sentar muy mal no resultar elegido en el concurso de proyectos de 1701, ni, tan siquiera trabajar como maestro dirigiendo la construcción de la portada, como lo sería Padilla.

Los informes redactados por su hijo, el también arquitecto mosén Juan Pérez Castiel y Artigues, poco después de octubre de 1701, respecto de los bocetos de su padre (21), de Rudolf, y de dicho Francisco Padilla (22), parecen expresar claramente su ánimo. El rasgo común de estos tres comunicados es una cierta parcialidad. Parcialidad que determina a mosén Juan Pérez a alabar desmesuradamente la idea gráfica de su progenitor (23), y advertir importantes reparos en las de los adversarios de aquél.

Respecto del proyecto del arquitecto catedralicio, su hijo encuentra que es en todo perfecto. El título que lo encabeza ya es por sí significativo:

"Motivos, y Circunstancias que ha tenido el Maestro Pérez, para hazer su modelo en la forma y disposicion, que oy demuestra para el maior asierto que se desea en la portada del templo maior."

Esta perfección, según el autor, radicaba en que el modelo se acomodaba a tres principios dados por Alberti: *y son que la planta convenga con el puesto legitimamente; en segundo lugar que convenga el edificio en la buena simetria y fortaleza de sus miembros; la tercera ha de convenir el edificio con la buena inventiva y gusto que corresponde a la belleza y hermosura de la fabrica (...)*

En esta tercera regla es donde, para mosén Juan, el proyecto de su padre superaba a los otros dos; ya que, pensaba, que en los primeros preceptos todos deberían *a priori* convenir *por ser preceptos de las mas buena, y admitida arquitectura (...)*; pero en el tercero, *que es la Inventiva, essa no se halla en libros, ni en ningun autor aunque todos lo encargan y encomiendan por sus escritos; porque essa es parte que se dexa al buen gusto del artífice (...)*.

Igualmente el edificio guardaría otra virtud, siguiendo asimismo a Alberti, el de su carácter definido desde la base a su definición, que se mantendría visto el conjunto desde sus tres accesos, por las calles Campaneros, Bordadores y Zaragoza, descubriéndose así *sin perderse nada tres portas correspondidas en planta que azen un compuesto de tres en una, y una en tres con grande armonia, como se ve en dicho modelo, lo que no tienen los otros (...)*.

Básicamente se trataba también de una gran fachadaretablo pero de concepción tradicional, totalmente plana, movimiento vertical y lineal, y reminiscencias contrarreformistas. Toda ella se modulaba con dieciocho columnas (dos de ellas salomónicas, las dos que enmarcaban la hornacina central del segundo cuerpo) y ocho pilastras; cinco hornacinas (cuatro para acoger imágenes de santos y la central del segundo cuerpo para la Virgen); y dos huecos (el inferior el acceso, y el superior, ventana); un gran frontón de remate, con escudo de la Iglesia, y dos aletas laterales que servían para enlazar la mayor estrechez del tercer cuerpo con el resto del conjunto.

La fachada, según se expresa, se realizaría sacándola de la pared principal de la puerta tres palmos y un cuarto, circunstancia que igualmente justifica.

No faltaban las citas a la tratadística arquitectónica a la hora de fundamentar sus presupuestos, especialmente en lo referente a la estructura apiramidada del último cuerpo, como se ve en este fragmento:

"Tambien es de advertir que toda la portada tanto el todo, como la parte fine perfectamente piramidal y está en esto ajustada a las reglas, y doctrina no solo del dicho Bautista Alberto, si[no] de Vitrubio, Paladio, Michael Angelo, fr. Laurencio de San Agustín, Sebastiano Serlio, Caramuel, Jacobo de Viñola, Geronimo Coco, Agustino Galo en el Comento de Vitrubio, y de los modernos Andrea del Poço en sus Laminas, y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales; y es de advertir que notandolo tantos autores, y en lo practicado asta el día de oy *ubique terrarum* ser tan graciosos los edificios piramidales; *hoc non obstanti* los dos modelos opositores, ninguno fine piramidal."

Finalmente, y con claras alusiones al modelo de Rodulfo, declara *el no aver vestido el dicho modelo de talla, fruteros, medios Relieves, y adornos de miniaturas (...)*; lo que justifica en tres razones. La primera era porque difícilmente son advertibles las miniaturas y *menudencias* colocadas a gran altura. La segunda, porque *tal adorno no tiene connection con la naturaleza de tal fabrica, pues una cosa es adornar fabricas de Plata, o de oro como en los relicarios, piezas delicadas y obras de semejantes materiales; y otra cosa es adornar edeficios de piedra expuestos a la Inclemencia de los tiempos (...)*. Y tercero, porque obedecía las sugerencias de los canónigos, a quienes califica de *señores de buen gusto y considerados*, que parece no lo fueron tanto, siguiendo su criterio, al no elegir el proyecto defendido por mosén Juan Pérez.

El proyecto de Rodulfo, al que mosén Juan Pérez califica despectivamente de forastero, es objeto por parte de este último de severas críticas, que se concretan en los puntos siguientes: falta de acomodamiento de la obra con el solar disponible *por ser mas grande su planta que el sitio (...)*; no correspondencia del primer cuerpo con el segundo (hornacinas con santos, en el primero, relieves en el segundo); ataque de su planta —a la que valora de cobarde y de poco espíritu— a las leyes de la euritmia y hermosura, al verse alterados los puntos de vista por el juego de curvas y contracurvas (provocando los resaltes de apilastrados y columnas principales la ocultación de más de la mitad de los intercolumnios laterales); al precepto de Alberti que quiere se distingan los edificios dedicados a Dios de los palacios de los príncipes y reyes del mundo; y al reducido número de sus columnas principales —que estima en ocho (24)— en una fachada de tales dimensio-

(21) A. C. V.: *Explicación del modelo que ha hecho Juan Perez Castiel, maestro de Arquitectura de las obras del muy Ill[ustr]e Cabildo; hecha y firmada por su Hijo M[ose]n Juan Perez, Presbítero (rúbrica) de la fachada de la puerta principal de la Yglesia*. Sign.: 656: 1, A.

(22) A. C. V.: *Reparos y Notas advertidas por Mosen Juan Perez Castiel, Presbítero, hechas respeto los modelos en la arquitectura del Romano y el Maestro Francisco Padilla (rúbrica)*. Sign.: 656: 1, A.

(23) Mosé Juan Pérez habla incluso de la *planta de nuestro modelo*, como si él mismo hubiera participado en su elaboración. Sabemos fue mosén Juan Pérez Castiel y Artigues, sacerdote —beneficiario en la parroquia de San Lorenzo y residente en la de San Valero de Ruzafa— y arquitecto, hombre dado a las trazas arquitectónicas, según nos cuentan V. Ximeno (*Escritores del Reyno de Valencia*, Valencia, 1747-1749, tomo II, págs. 240) y Orellana (opus cit., págs. 378-379).

(24) Cuatro columnas en el primer cuerpo y cuatro en el segundo. Sorprende este dato de mosén Juan Pérez cuando finalmente resultaron seis en el primer cuerpo y cuatro en el segundo: diez en total. Esta información del arquitecto sacerdote puede deberse a un error, o bien a que, inicialmente, el proyecto del Romano de 1701, contuviese tal número de columnas, siendo posteriormente incluidas dos más.

nes; inadecuación del adorno de la definición por su excesiva *menudencia* y altura que escaparía de la contemplación visual; y excesiva pequeñez del hueco de la puerta.

Culmina diciendo que toda la labor ornamental merecía estar más resguardada, figurando, por ejemplo en una clausura, que estar expuesta a las *inclemencias de los tiempos a que se exponen en dicha portada*, dadas las características de su ejecución susceptibles de deteriorarse rápidamente.

Estas críticas del hijo del arquitecto catedralicio, aquí practicadas de forma interesada, sólo nos recuerdan a las efectuadas por Ponz a fines de la centuria (25).

Algo más parco es mosén Juan Pérez en el comentario del arquitecto Padilla, en el que no faltan tampoco los reparos correspondientes. Esta visión parcial del arquitecto sacerdote cobra, sin embargo, particular interés por ser el único testimonio que disponemos sobre el proyecto del referido artista.

Como en el caso de Rodulfo, encuentra el hijo del arquitecto catedralicio este boceto globalmente excesivamente grande para el terreno disponible; en el que se podían advertir, además, tres detalles incorrectos. El primero era que la estructura carecía de definición o ático, al no poderse considerar la venera del remate como tal, la cual no debería hacerse por dos razones, *porque es menos mal dexar la fabrica sin esse abrigo, que por defenderla quitarle tantos bienes como son las difiniciones y hermosuras de aquellos cuerpos que suben de planta en dicho modelo*; y también por el hecho de que *la dicha concha no puede dexar de impedir mucha parte de luz que se necesita para la claridad de la iglesia*. El segundo consistía en que ningún santo iba colocado en nicho, lo que considera *cosa indigna para portada de tal templo*. Y el tercero, y último, *que los pedestales interiores impiden los perfiles de la puerta así como la entrada para el edificio, por causa de estar sobresalidos aogando aquel sitio, pues no solo ocupan la franquesa del paso sino el desago que se desea para dicha puerta y entrada del templo*.

Por fin el día seis de marzo de 1703, un año y cinco meses después del pago a Rodulfo por el modelo de la obra, se firmaban las capitulaciones o contratos entre el cabildo —entre cuyos miembros figuraba el canónigo Antonio Pontons— y los artífices. A saber: toda la obra de *escultura y adorno* con Conrado Rodulfo, que se le cita como *Arquitecto, y Maestro de obras* (26), a la sazón domiciliado en Valencia (27) (*Vide* documento I); y la labor puramente constructiva con el también estimado maestro de arquitectura Francisco Padilla (28) (*Vide* documento II).

Se trata de dos acuerdos típicos de la época, en los que se prevé todo y se fijan todas las características de la obra hasta sus más mínimos detalles desde su principio hasta su culminación (29).

La labor a realizar por cada uno de estos artífices, quedaba también claramente delimitada en el boceto. Todo lo señalado de color blanco, que significaba la piedra blanca de Benigànim, correspondía al trabajo del *Romano*, mientras que lo coloreado de oscuro, representando la piedra parda de Godella, concretaba la tarea de Padilla.

En el concierto con Rodulfo, se pactaba inicialmente todo lo concerniente al primer cuerpo de la fachada. La cláusula segunda establece las medidas del hueco de la puerta, cuyo recercado debería ser de buena arquitectura *segun la ha usado Miguel Angelo en su obra*. Por la tercera, ya se preveía la existencia de un gran emblema o escudo sobre la puerta, *mayor que lo que demuestra el modelo*; cuyas características formales que serían dadas por el cabildo, todavía no se habían decidido, pero sí, transitoriamente sus tenantes: dos estatuas significando la Fama (30).

Todos los elementos arquitectónicos deberían guardar la simetría dada por Vignola en su *architectura*, efectuando el primer cuerpo de orden corintio y el segundo compuesto (cláusula IV).

Se estipulaba la creación de seis columnas exentas, cada una de ellas en tres piezas, correspondientes al capitel, fuste y basa, respectivamente. Los primeros, corintios, se adornarían con colgantes de flores y hojas en el tablero, inspirándose en Miguel Angel, características que deberían guardar los de las pilastras (cláusula VII). Los segundos serían en parte estriados —que nunca lo llegaron a ser, resultando finalmente desnudos— y en parte entallados de *medio relieve de escultura en loor de la Virgen* —módulo éste columnario, con relieves en su tercio inferior que tendría extenso predicamento a lo largo del siglo XVIII— (31)

(25) PONZ (opus cit., tomo IV, carta II, números 13, 14 y 16, págs. 22-24) aunque reconoce a Rodulfo *espíritu, y fuego de invención*, basándose en los modelos que de él tenía Ignacio Vergara (*Vide* nota número 5), critica asimismo severamente la portada del Miguelete de nuestra catedral, especialmente por la concavidad de su planta y su disposición en tres cuerpos.

(26) Las categorías de maestro de obras y arquitecto son todavía en esta época algo confusas, previamente a la fundación de las academias de arte, como es sabido. En teoría, todos los maestros de obras de la ciudad de Valencia tenían como común denominador el haber recibido el *magisterium* del gremio de albañiles por medio de un examen que comprendía pruebas de carácter teórico y algunas de tipo práctico como elaboración de dibujos y trazas (lo que podemos verificar, además, por cuantiosos documentos que obran en nuestro poder).

La formación arquitectónica que podemos presuponer en un determinado artista más allá de lo aprendido en el Gremio, hay que imputársela a su iniciativa personal, a su vinculación con determinados organismos o instituciones de carácter religioso o profano, o a determinados círculos intelectuales.

La determinación de arquitecto, expresada en la documentación de la época, no creemos que necesariamente haya de referirse a un mayor grado de conocimientos arquitectónicos con respecto a la de maestro de obras. Ambos términos se suelen utilizar con cierta ambigüedad.

Algo diferente parece el caso de Rudolf, dada su condición de extranjero y su formación fuera de los círculos locales, y el hecho de designarsele, a más lógicamente de escultor, como arquitecto y maestro de obras al mismo tiempo.

(27) A. C. V.: *Capítulos de la escultura y adorno de piedra blanca que se ha de hazer en la portada de la Seo de Valencia*. Protocolo número 3.183, folios 428 vto. a 447. Notario: Joan Simian. (*Vide* documento I).

(28) A. C. V.: *Capítulos de la obra de la portada de la Metropolitana de Valencia en quanto al mazziso, y piedra parda*. Protocolo número 3.183, folios 447-467 vto. Notario: Joan Simian. (*Vide* documento II).

(29) Resulta difícil creer que estos documentos, inéditos hasta la fecha, pasaran desapercibidos a un autor como Sanchis Sivera, en su copiosa obra sobre "La Catedral de Valencia", cuando el mismo Cruilles, en su *Guía urbana de Valencia* (Valencia, 1876, tomo I, págs. 72-73) conocía la fuente notarial de los mismos.

Más bien nos inclinamos a pensar que el sabio canónigo no demostró excesivo interés en la trayectoria documental y artística de la portada principal de su catedral, como sí parece, lo intentó con las obras de las portadas medievales del cruceiro.

Este autor (opus cit., págs. 82-83) califica la puerta principal de su catedral como *objeto raquítico y de escaso valor arquitectónico*, por su situación al lado del Miguelete; si bien reconoce que si se estudian sus detalles, *obtenremos el convencimiento de que merece se le considere como uno de los mejores ornatos con que cuenta nuestra ciudad, construidos en EPOCA MODERNA*.

Estaba bien claro que para S. Sivera esta obra que él considera de época moderna no podía parangonarse al resto de la fábrica medieval del edificio.

(30) Dicha divisa, como sabemos, sería esculpida años después, según Ponz (opus cit., tomo IV, carta II, número 15, pág. 24) y Orellana (opus cit., pág. 600), ya desaparecido Rodulfo de Valencia, por el hijo de su discípulo Francisco Vergara el Mayor, Ignacio Vergara, representando el anagrama de la Inmaculada rodeada de ángeles.

Por cierto que dicha obra, como expondremos más arriba, guarda una estrecha relación con el relieve de la Virgen del Rosario de la fachada del Mercado de la parroquia de los Santos Juanes, tanto en la estilística como en la disposición de los dos ángeles adorantes.

(31) En la ciudad de Valencia, los ejemplos más claros de esta influencia se plasmaron en las reformas barrocas de San Martín (1735-1755) y Santa Catalina (iniciada hacia 1760).

(*Vide* PINGARRON, F.: *La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia (siglos XIII-XX)*. Tesis de Licenciatura, inédita, Valencia, 1984, tomo I, págs. 289-292.)

(cláusula VI) y las terceras áticas, al igual que las de las pilastras, con tres dedos añadidos a sus plintos con respecto al modelo, a fin de no ser ocultadas por el cornisamiento de los pedestales (cláusula V).

En los lienzos de muro laterales, asimismo, Rodulfo se veía obligado a trabajar en los dos nichos de las imágenes, conformando su recercado arquitectónico, *como también los Escudos, y ornatos de encima, todo con grande hermosura, y firmeza (...)*; así como también añadir en estos paneles de muro algún que otro ornato *debaxo el Alquitrabe (...)*, cosa esta última que nunca se llevó a cabo (cláusula VIII). También trabajaría las dos imágenes —que no llegaría a ejecutar— de San Pedro Pascual, *con dos esclavos á los pies (...)*, y de Santo Tomás de Villanueva, *como que esta dando limosna á dos pobres (...)*, ambas con una altura de catorce palmos (cláusula IX).

Interesante es el diseño del friso con relieves de *trofeos de la Yglesia*, elementos que habrían de repetirse tanto en el friso del cuerpo segundo (pese a que en el diseño figuraba liso) como en el del tercero (cláusula X). Dichos triunfos y trofeos serían retomados años después en los interiores barrocos de San Martín (1755) y Santa Catalina (hacia 1760), ambos en nuestra misma ciudad (32).



Detalle del segundo cuerpo de la fachada principal de la Catedral de Valencia, con las imágenes de San Vicente Mártir, Papa Calixto III, La Justicia y La Caridad.

La cláusula XI precede al epígrafe “Cuerpo segundo”, pero ésta se refiere ya a este último al postular la construcción de las dos estatuas de San Vicente Mártir con su cruz en aspa —para la que tenía que servir la estatua presentada por Rudolf meses antes como muestra de su pericia— y de San Lorenzo con su parrilla, en los extremos salientes del basamento del mismo. Ambas carecen del pedestal *muy bien adornado*, de que aquí se habla.

Las columnas, aquí en número de cuatro, adaptadas a las dimensiones de este segundo cuerpo, guardarían semejantes características que sus vecinas inferiores, al igual que las parástades, con la salvedad de sus órdenes compuestos. Por su posición más elevada se señala, con respecto al modelo, crecer en medio palmo los plintos de sus basas (cláusula XII). Se destaca la fabricación de las ménsulas sobre las estatuas de los extremos, sustentando el entablamento *con un colgante de flores, y ojas (...)*, de las que, se sugiere, vuelen la mitad de lo grafiado en el modelo (cláusula XIII).

Rodulfo debería esmerarse a este nivel en los mediorrelieves, retratos de medio cuerpo, de los sumos pontífices, enmarcados en medallones, con sus urnas, sustentándolos, *á modo de Piramides (...)*, e imágenes de la *caridad, Justicia, fama, y gloria* (cláusula XIV) (33); así como en el *adornato* del hueco ovalado central, acompañado de cartelas y ceñido de laurel (cláusula XV).

Al igual que lo ocurrido con las imágenes de los extremos del segundo cuerpo, la cláusula XVI, precede al epígrafe “Cuerpo tercero”, pero ésta se refiere ya a la construcción de las existentes en los extremos por encima del basamento del mismo. Son éstas las de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, de las que se apunta deberían levantarse sobre altos pedestales, aunque en realidad lo hacen sobre resaltos del referido basamento del tercer cuerpo.

En este mismo tercer cuerpo, se hace énfasis también en la fabricación de los siguientes elementos: dos de los cuatro estribos mensulados que enmarcan el relieve de la Virgen, de los que se dice se inspiran sobre los ejecutados por Rafael de Urbino en la lonja de San Pedro de Roma (cláusula XVII); el escudo del frontón, para cuyo ornamento se confería plena libertad a Rodulfo, quien, sin embargo, habría de grabar la inscripción que le diese el cabildo, a la sazón todavía no fijada (cláusula XIX); dos pirámides de remate en los extremos, junto a las imágenes de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, que parece quedaron, finalmente, sin esculpir; el grupo escultórico de la Asunción sobre trono de nubes y serafines y dos ángeles de cuerpo entero en altorrelieve (cláusula XXI); dos ángeles en la cúspide, enmarcando la base de la cruz —que sería también de piedra sobre basamento para realzarla de la cornisa— uno erguido y otro arrodillado (cláusula XXII).

Finalmente, se especifican los rasgos ornamentales de la balaustrada de la lonjeta, cuyo resultado final parece diferió un tanto de lo estipulado. Se dudaba entre colocar pomos o figuras de leones —como a la postre se hizo— en las esquinas de la baranda (cláusula XXV).

Entre otras características, se insiste en que todas las estatuas y relieves deberían ser de una sola pieza de la referida piedra blanca de Benigànim, bien estudiadas con-

(32) *Vide* PINGARRON, F.: opus cit., tomo I, págs. 290-292.

(33) Obra ésta que, según Orellana (opus cit., pág. 597) fue esculpida finalmente por Francisco Vergara el Mayor, siendo reemplazadas las referidas imágenes de la Fama y la Gloria, por las de las virtudes de la Esperanza y la Fortaleza.

El mismo Francisco Vergara, sigue diciendo Orellana, ejecutó los modelos del resto de las esculturas de la fachada —salvo la de San Vicente Mártir, hecha previamente por Rudolf, y el anagrama de María sobre la puerta de su hijo Ignacio Vergara—, si bien fueron trabajadas por el alemán Francisco Stolf.

forme a la escuela de Griegos, y Romanos antiguos (cláusula XXV). Dicha piedra blanca se debería extraer de la cantera en bloques lo más grande posibles (cláusula XXVI), y su instalación en la obra seguiría determinados métodos de sustentación (cláusula XXIV).

Era obligación expresa del artífice las siguientes cosas: trabajar toda la piedra blanca *segun reglas de la mejor escultura: y en la distribución de los miembros según la arquitectura de Viñola* (...) (cláusula XXVIII); el cuidar todos los elementos de la obra con sumo cuidado, reponiendo a su costa todo lo que se pudiera desgraciar (cláusula XXIX); el dar fiadores: que lo hizo en la persona de Cristóbal Gómez, mercader de Valencia, obligado hasta en la suma de mil libras (cláusula XXX); el concluir todo el trabajo en el plazo de siete años, a contar desde el día de la primera paga —de lo contrario el cabildo podía establecer los oficiales necesarios para su conclusión a costas del titular— (cláusula XXXIII); el ejecutar cualquier circunstancia omitida en la capitulación, pero contemplada en el modelo (cláusula XXXIV); el labrar toda la referida escultura y talla de su propia mano sin valerse de maestro u oficial alguno (cláusula XXXVI); el reparar cualquier posible daño en la obra vieja de la iglesia si se produjera (cláusula XXXVII); el no poder solicitar mejoras retributivas a más de lo concertado (cláusula XXXVIII); y el ceñir su labor a todo lo que en el modelo iba coloreado de blanco (cláusula XXXIX).

Por su parte, era obligación del clero el *poner visura siempre que quisiere, pagandola medianamente*, entre éste y el artífice, cada parte con sus respectivos expertos (cláusula XXXI); y el poder determinar, por él mismo o por la persona o personas que designase, todo lo que en los capitulos se expresaba con los términos: "*Lo mejor que pareciere*, ú otras palabras semejantes" (cláusula XXXII).

El precio de toda la obra a efectuar por Rudolf se fijaba en 18.000 libras, que se abonarían en diversos plazos: mil libras por adelantado después del libramiento y firma de la fianza; otras mil en el transcurso del primer año; en los siguientes años a razón de dos mil libras anuales *conforme, y á proporción de lo que se trabajare en el discurso de los siete años*. El resto se giraría después de acabada y visurada la fábrica por porciones anuales de quinientas libras.

El mismo día, y ante el mismo notario del cabildo Joan Simian, se estableció el contrato con el *Maestro de Arquitectura* Francisco Padilla en todo lo referente a la edificación de la fachada y obra de la lonjeta, cuya labor se hallaba señalada en el boceto con color pardo —para distinguirla de lo coloreado en blanco a trabajar por Rodulfo— que significaba la piedra del mismo color extraída, en este caso, de las canteras de Godella; si bien se insiste también en las reglas, simetría y molduras de Vignola, y en la distribución de órdenes en alzado (cláusula III). Corría igualmente a cargo de Padilla, y no de Rudolf, la labra de las fajas y resaltes de los fustes de los apilastrados (cláusula IX). La obra de la lonjeta se completaba con piedra procedente de las canteras de Godella y Ribarroja (cláusula XX).

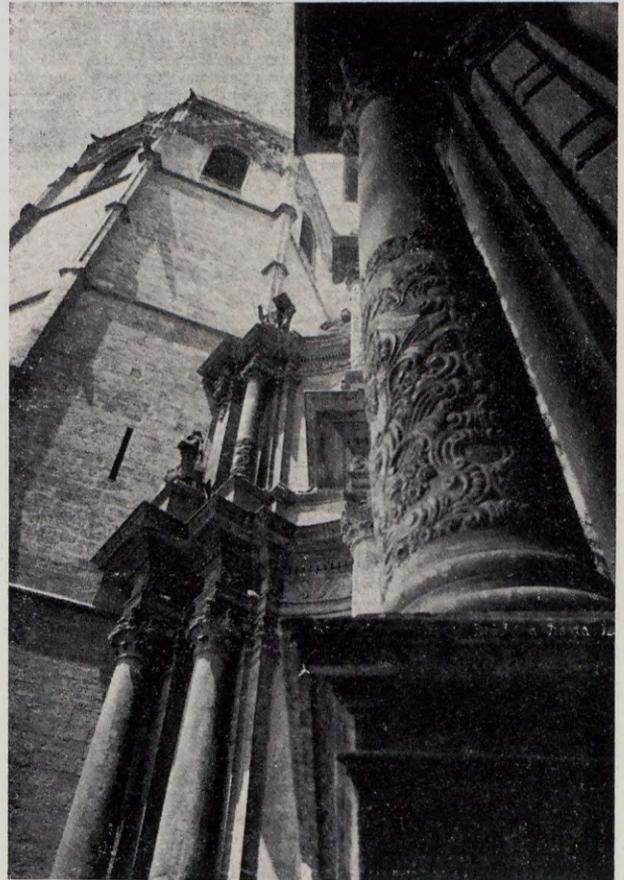
Desde el punto de vista técnico, interés tienen los capítulos XXIII, referente al tratamiento de las juntas de la obra; el XXIV, sobre colocación de presas de hierro; y el XXXIII, acerca del aderezo final de la piedra de Godella de la cara o superficie de la fábrica.

Por otra parte, algunas obligaciones de Padilla ante la obra son similares a las de Rodulfo (cláusulas XXV, XXVI, XXXI y XXXII); así como la de acabar la obra en siete años *contando desde el día de la primera paga* (cláusula XXX); y la de dar fiadores (cláusula XXVII), que lo fueron en las personas de Domingo de la Viesca (34) y de José Miner (35), canteros, ambos vecinos de Valencia.

La retribución por la labor de Padilla fue sensiblemente menor que la de Rudolf: 8.300 libras, cuyo pago se regía por la cláusula XXXVII. Mil trescientas se abonarían por adelantado tras la firma del libramiento y compromiso de los fiadores, y el resto a razón de mil libras anuales igualmente *á proporción de lo que se trabajare*. Y las últimas mil libras después de acabada y dada por buena dicha fábrica.

Al día siguiente, siete de marzo, recibían los artífices sus primeras porciones monetarias según lo convenido, empezando a contar oficialmente el plazo dado para ejecutar las obras (36). Nada, sin embargo, hacía presagiar en aquel momento que éstas se interrumpirían pocos años después y que la fachada no sería totalmente culminada hasta 1741, treinta y un años después de la fecha prevista inicialmente.

FERNANDO PINGARRON SECO



Escorzo de la fachada principal y Miguelete, en la Catedral de Valencia.

(34) En 5 de marzo de 1701 se había contratado con este artífice la ejecución de las portadas del imafrente y lateral de la calle Vieja de la Paja por 940 libras.

(Vide GIL GAY: opus cit., pág. 69.)

(35) En 1712 constatamos la presencia de este artífice, allegado del más renombrado cantero Tomás Miner, en una obra de ensanche y reforma de la portada septentrional de la iglesia parroquial de San Martín de nuestra ciudad, antes de dotar a dicha portada de su actual configuración en 1750-1751.

(Vide PINGARRON, F.: opus cit., tomo I, págs. 182 y 682-683.)

(36) Rudolf reconoce recibir sus primeras mil libras y Padilla sus primeras mil trescientas (A. C. V.: Protocolo número 3.183, folios 470-471 vto. 7 de marzo de 1703. Notario: Juan Simian).

CONTRATO FIRMADO ENTRE EL CABILDO DE LA METROPOLITANA DE VALENCIA Y EL ESCULTOR Y ARQUITECTO CONRADO RODULFO SOBRE LA OBRA DE ESCULTURA Y ADORNO A REALIZAR EN LA FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE DICHA CIUDAD.

1703, marzo, 6. Valencia.

A. C. V.: Protocolo n.º 3.183, fols. 428 vto.-447.

Notario: Joan Simian.

*"Liurament de la obra de pedra blanca de la portada.*

*/ Die sexto Martij, anno á Nativitate Domini M.DCCIII /*

En la Ciudad de Valencia, á los seis días del mes de marzo año del nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo mil setecientos y tres, los Reverendos Señores: Dotor Jayme Losa, Dotor Antonio Pontons, Don Antonio Mila, y Don Ramon Mascarell, Canónigos de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia, como syndicos y en nombre del muy Illustre Cabildo de dicha Santa Yglesia, Administrador de los bienes y Administración de Petronilla y Dionisia Mont, segun consta del poder por auto ante Juan Symian, notario publico infrascrito, Secretario y Escrivano de dicho Illustre Cabildo, á los tres días de este mes de Marzo; de grado y cierta ciencia por tenor de este publico auto, libran y cometen á Conrado Rodulfo, Architecto y Maestro de obras, domiciliado en dicha Ciudad de Valencia, presente y aceptante la obra de la escultura y adorno de piedra blanca que se ha de hazer en la portada de dicha Metropolitana, contigua á la torre mayor, ó Micalet, en el modo, forma, y baxo los capitulos siguientes:

*capitulos siguientes. 1.*

*Capitulo de la escultura, y adorno de piedra blanca que se ha de hazer en la portada de la Seo de Valencia. 1.*

*L. Cuerpo primero.*

*J. Primo todo lo que en el modelo se.*

**Encabezamiento del Documento I  
(Contrato de la obra de adorno y escultura de la fachada principal de la Catedral con Conrado Rodulfo (6-III-1703))**

*Capitulos de la escultura y adorno de piedra blanca que se ha de hazer en la portada de la Seo de Valencia.*

*/ Cuerpo primero /*

- I PRIMO: Todo lo que en el modelo se senyala con color blanco ha de hazerse de piedra blanca del puerto de Benigani, escogiendo la mejor y mas limpia de las entrañas del monte y de la mejor parte, huyendo de aquella que se buelbe amarilla.
- II OTROSI: se ha de hazer la puerta de veinte y cinco palmos de alçada y treze y medio de ancharia para la luz, dando palmo y medio á los penales, y que el adorno suba asta treinta y quatro palmos ó más, si pareciere mejor, y por los lades se entienda todo lo que diere lugar el puesto; el qual adornato ha de ser de buena arquitectura, segun la ha usado Miguel Angelo en su obra; poniendo las piedras mayores que se pudiere, haciendo arco, y trabandolo todo por dentro con la otra obra.
- III OTROSI: encima del adornato de la puerta se ha de hazer un Escudo para poner las armas de medio relieve, aquellas que diere el muy Illustre Cabildo: el qual esté

muy bien adornado, sustentado de dos Estatuas casi de todo relieve, que signifiquen la fama, á proporción de la medida de las demás; y todo este ornato ha de ser mayor que lo que demuestra el modelo, para que llene más el vacío.

- IV OTROSI: que los micmbos principales de toda la obra, se hayan de hazer guardando la simetría y molduras que trae Vignola en su arquitectura, haciendo el primer cuerpo de orden Corintio, y el segundo de [orden] compuesto, quedando todo bien trabajado y amolado, conforme pide el mejor arte; y poniendo en toda la obra las mayores piedras que pidiere el lugar, y que estén bien travadas con la otra obra.
- V OTROSI: se han de hazer seis basas Aticas para las colunas, cada una de una pieza, bien trabajadas y amoladas, á cuyos plintos se han de añadir tres dedos de alzada por lo que les ocultan las cornizas de los pedestales: de suerte que toda la baza sin esta añadidura esté con toda perfección; y con estas mesmas circunstancias y calidades se han de hazer las basas de las pilastras.
- VI OTROSI: se han de hazer seis colunas de una pieza cada una, segun la magnitud que señala el modelo, parte estriadas, y parte entalladas de medio relieve de escultura en loor de la Virgen, hecha con mucha perfección y hermosura.
- VII OTROSI: los capiteles de dichas colunas han de ser de una pieza de orden Corinthio, adornados con unos colgantes de flores y ojas, conforme lo fabricó Miguel Angelo en todas sus obras principales, y con las mesmas circunstancias se han de hazer los capiteles y basas de las pilastras.
- VIII OTROSI: se han de hazer los pedaços de obra donde están los nichos de la magnitud que enseña el modelo con color blanco, haciendo en ellos los dos nichos, uno á cada parte, de diez y siete palmos de alto, y siete y medio de ancho, con los ornatos que señala el modelo; como también los Escudos y ornatos de encima, todo con grande hermosura y firmeza; añadiendo algún ornato en estos pedaços de obra debaxo el Alquitrahe, segun mejor pareciere, aprovechándose de la piedra vieja que sacare.
- IX OTROSI: se han de hazer dos Estatuas de todo relieve para poner en dichos nichos; una de San Pedro Pasqual con dos esclavos á los pies, á proporción del Santo, que tengan en las manos sus insignias; la cual se ha de colicar á mano derecha. Y otra de Santo Thomás de Villanueva, como que está dando limosna á dos pobres, también á proporción del Santo. Las quales Estatuas serán altas catorze palmos, y que sus peñas sean de todo relieve, adornadas con escultura y follajes, segun el modelo.
- X OTROSI: el friso de la Cornisa ha de estar trabajado todo de Escultura y Trofeos de la Yglesia; y del mismo modo ha de estar trabajado el friso del segundo cuerpo, que en el modelo está llano.
- XI OTROSI: se han de hazer dos Estatuas de doze palmos de alto con el plinto; la una de San Vicente Martyr á la mano derecha, y la otra de San Lorenzo á la siniestra. Las quales se han de poner sobre la primer cornisa en el lugar que señala el modelo; pero se les ha de añadir un pedestal á cada una muy bien adornado, de la alzada que mejor pareciere.
- / Cuerpo segundo /*
- XII OTROSI: todas las bazas, colunas y capiteles, que en el segundo cuerpo señala el modelo con color blanco, se han de hazer de la sobredicha piedra blanca con las mesmas circunstancias y condiciones de las del primer cuerpo; pero de orden compuesto; y que á los plintos de las basas se añada medio palmo á más de lo que requiere toda la baza, por lo que se ocultan: de suerte que en las pilastras haya de haver también basas y capiteles blancos con las calidades de los de las colunas.
- XIII OTROSI: se han de hazer dos capiteles que sirvan de cartelones para sustentar el cornijón, de todo relieve, acompañados con unos colgantes de flores y ojas, que tengan quatro palmos de alçada; pero que buelen la mitad de lo que demuestra el modelo.
- XIV OTROSI: se han de hazer los pedaços de obra blanca, donde están los Medallones para poner los retratos de los Sumos Pontífices, de veinte y un palmos y medio de alçada, y diez y seis de ancharia, con sus urnas á modo de Pirámides muy bien adornadas con palmas y flores; y lo demás historiado con sus figuras, que tendrán nueve palmos de alçada; que imiten á la charidad, Justicia, fama, y gloria; y que todo sea de más de medio relieve, ó aquello que mejor fuere para el puesto; pero los retratos de los Sumos Pontífices han de ser de medio cuerpo y de todo relieve.

XV OTROSI: se ha de hazer el adorno de la ventana de buena arquitectura acompañada con cartelas, y ceñida con laurel, que esté con toda hermosura y perfección; y que la gordaria y ancharia del adorno sea según el modelo y a proporción del puesto.

XVI OTROSI: se han de hazer dos Estatuas, la una de San Vicente Ferrer á mano derecha, y la otra de San Luis Bertrán a la izquierda, cuya alçada será á proporción; las quales se han de poner sobre la corniza del segundo cuerpo, y sobre pedestales de la alçada bastante para que no les oculte la corniza.

[ Cuerpo tercero ]

XVII OTROSI: se han de hazer dos cartelones de veinte y dos palmos de alçada, y de ancharia á proporción según el modelo, adornados de baxo relieve del modo que les ha fabricado Rafael de Urbino en la lonja de San Pedro de Roma; y la gordaria que sea á proporción del sitio.

XVIII OTROSI: se han de hazer diez capiteles de medio relieve con sus cartelones adornados con flores á los lados de la Virgen.

XIX OTROSI: se ha de hazer el Escudo en donde se ha de poner la inscripción que pareciere al muy Illustre Cabildo, de doze palmos de ancho, y ocho y medio de alto, que esté adornado a gusto del Artífice, el qual ha de gravar las letras de la inscripción que le dieren.

XX OTROSI: se han de hazer dos jarras á modo de pirámides á los lados de San Vicente Ferrer y San Luis Bertrán, que sirvan de definición á las columnas; los quales estén adornados con la mejor perfección que requiere la obra; estando asentados sobre pedestales de la altura que mejor pareciere para que no les oculte la corniza.

XXI OTROSI: se ha de hazer en medio del tercer cuerpo una Imágen de nuestra Señora con el título de la Assumpción con un trono de nubes y serafines y dos Angeles de cuerpo entero; todo lo qual ha de ser de todo relieve, y la alçada será á proporción, como lo demuestra el modelo.

XXII OTROSI: se han de hazer dos Angeles, el uno derecho y el otro arrodillado para ponerles al lado de la peaña de la Cruz. La qual peaña se ha de hazer también de piedra blanca muy bien adornada, y todo de la alçada que mejor pareciere y fuere menester para el puesto y proporción de la obra; haciendo un rebanco por lo que oculta la corniza del frontispicio.

XXIII OTROSI: todas las Estatuas y medios cuerpos que se han de poner en dicha portada, así de entero como de medio relieve, ó más, han de ser de una pieza de la referida piedra blanca sin poros ni otro defecto, bien estudiada conforme la Escuela de Griegos y Romanos antiguos.

XXIV OTROSI: que todas las Estatuas y obras de Escultura blanca que no cargaren sobre pedestal en mazo y bolarren mucho, hayan de tener el dorso ó espaldas á cola de milán y que entre bien en el mazo; haciendo las piedras del rededor también á cola de milán para que esté bien seguro; y, á más de esto, se han de poner todos los hierros emplomados que fueren menester para la mayor seguridad, tanto en las dichas Estatuas como en toda la obra de piedra blanca; haciendo todos los agujeros que fueren menester, y clavándolos; pero el hierro todo le ha de dar el muy Illustre Cabildo. Y se advierte que toda la obra por sí, ha de quedar con toda seguridad sin el hierro, porque éste sólo se añade para mayor firmeza.

XXV OTROSI: se han de hazer todos los balaustres y pomos que encaña el modelo en la balastrada de la longeta, con sus mechones para assentarlos; y en las esquinas de la baranda, á la entrada en lugar de pomos, se harán unos leones, ó otros pomos mayores, ó aquello que pareciere al muy Illustre Cabildo.

XXVI OTROSI: que toda la piedra blanca haya de ser de las mayores piezas que se pudiere y permitiere el lugar; de suerte que donde se pueda y deva poner una sola pieza, no se pongan dos y lo que fuere de sillería, ha de tener los sillares grandes y de buena planta, la mayor que permitiere el lugar, según buen estilo; y que las hiladas estén á nivel de la misma alçada y ajustadas á la de piedra parda, pero por dentro han de estar desiguales; de suerte que unas piedras entren mas que otras; y todo lo que fuere de piedra blanca por los lados en la parte que se junta con la piedra parda, ha de estar á cola de milán para que esté todo bien seguro y fortificado.

XXVII OTROSI: que el Artífice, ó Artífices que hizieren dicha obra de piedra blanca tengan obligación de guardar y poner en ejecución todos los sobredichos capítulos con todas sus circunstancias, y traer por su cuenta toda la piedra, trabaxarla, subirla, y assentarla en su lugar con

las menores y más sutiles juntas que se pueda, haciendo para esto también por su cuenta todos los bastimentos que fueren menester á más de los que se hallaren en la obra, poniendo asimismo todas las ahinas é instrumentos necesarios.

XXVIII OTROSI: que los referidos Artífice, ó Artífices hayan de trabajar toda la piedra blanca, según reglas de la mejor escultura; y en la distribución de los miembros, según la arquitectura de Viñola; haciendo el primer cuerpo de orden Corinthio, y el segundo de compuesto, que esté todo según arte guardando los plomos y niveles devidos sin garrotes, todo según capítulos y modelo. Y todas las piedras hayan de assentar con mortero blanco delgado, hecho de cal de piedra fuerte, bien amerada y amazada con arena cernida, tres cargas por cahíz, todo en luna vieja; y que el mortero esté bien reposado, fixando y fraguando bien las piedras, quitándoles el polvo y mojóndolas antes bien, perfilando y bruñendo las juntas. Pero todas las piedras que fuere menester para mayor firmeza de la obra, como son pomos, balaustres, etc., se han de assentar con llacas y betunes.

XXIX OTROSI: que el Artífice, ó Artífices que hizieren dicha obra, tengan obligación de conservarla mientras la trabajan, cuidando no se rompa algo; para lo qual pondrán tabloncillos á todos los puestos principales; y si acaso se desgraciare algo, tengan obligación de bolverlo á hazer, de modo que quede con toda perfección.

XXX OTROSI: que dicho Artífice, ó Artífices, hayan de dar fianzas á satisfacción del muy Illustre Cabildo, el qual pueda pedir nuevas fianzas siempre que quisiere, y el artífice, ó Artífices, tengan obligación de darlas.

XXXI OTROSI: que el muy Illustre Cabildo puede poner visura siempre que quisiere, pagándola medieramente; esto es, cada parte á sus expertos, y en caso de no convenir los expertos, se pueda poner revisura; y si acaso tampoco convinieren, pueda nombrar el muy Illustre Cabildo á un tercero por experto, y lo que los expertos, ó tercero, dixeren, se haya de poner en ejecución.

XXXII OTROSI: que todo lo que en los sobredichos capítulos, se dexa en abierto, diciendo: *Lo mejor que pareciere*, ú otras palabras semejantes, lo haya de determinar el muy Illustre Cabildo, ó la persona, ó personas, que nombrare para este effeto.

XXXIII OTROSI: que el Artífice, ó Artífices, que hizieren la dicha obra, hayan de darla acabada y perficionada según modelo y capítulos, y del mejor modo que se estyla dentro de siete años, contando desde el día de la primera paga; y si se reconociere no poder estar concluida para dicho tiempo pueda el muy Illustre Cabildo poner todos los Oficiales que fueren menester, pagándoles á costas de dicho Artífice, ó Artífices, y de sus fianzas.

XXXIV OTROSI: que si en los presentes capítulos se huviere omitido alguna ó algunas circunstancias que sean necesarias para poner en ejecución la portada, según modelo y buen estylo, tengan obligación el Artífice, ó Artífices referidos, hazerlas como si estuvieran capituladas.

XXXV OTROSI: el modo de las pagas será en esta forma: que, en continente, despues del libramiento de las obras y firma de las fianzas, dará el muy Illustre Cabildo mil Libras; despues en el discurso del primero año atrás mil Libras; y así en los siguientes años á razón de dos mil Libras cada [uno] de ellos conforme y á proporción de lo que se trabajare en el discurso de los siete años. Y la restante cantidad, despues de acabada, visurada, y dada por buena toda la obra por porciones annuas de quinientas Libras.

XXXVI OTROSI: que el Artífice á quien se libra dicha obra, tenga obligación de executar todo lo que toca á Escultura y talla por su mano propia, sin valerse de Maestro ó Official alguno.

XXXVII OTROSI: que si por razón de lo que toca al Maestro por dicha obra causare algún daño á la obra vieja de la Yglesia en los nichos, ó qualquiera otra parte, tenga obligación dicho Maestro de reparar dicho daño á todas sus expensas.

XXXVIII OTROSI: que dicho Maestro no pueda pedir mejoras algunas de qualquiera calidad y condición que sean y considerarse puedan. Y en caso de hazerlas y hallarte en dicha obra, se entiendan pagadas por el precio en que se libra dicha obra; y comprendidas aquellas en dicho precio, y en quanto menester sea, desde agora para entonzes, haze donación dicho Maestro de las dichas mejoras, y de su importe y valor.

XXXIX OTROSI: para mayor expresión: todo lo que en el modelo está de color blanco, toca á esta obra, y hazerlo, assentarlo, y asegurarlo á dicho Maestro; y lo que está de color pardo toca á otro Maestro, según su libramiento separado.

Baxo los quales capítulos, no sin ellos, *aliter nec alias*, dichos Reverendos Señores Syndicos libran á dicho Conrado Rudolfo la obra y fábrica referida por precio de diez y ocho mil Libras, moneda reales de Valencia, que prometen pagar en dicho nombre, según va prevenido en el capítulo treinta y cinco, é á saber: mil Libras luego que haya otorgado su firma el fiador; otras mil Libras en el discurso de este primero año, y así en los siguientes años á razón de dos mil Libras en cada [uno] de ellos, conforme y á proporción de lo que se trabajare en el termino de dichos siete años. Y las restantes quatro mil Libras después de acabada, vista, y dada por buena la obra, á razón de quinientas Libras cada año por el discurso de ocho años. Por lo qual obligan todos los bienes y d[er]echos de dicha Administración de Petronilla y Dionisia Mont havidos y por haver en toda parte.

Y dicho Conrado Rudolfo, de su grado y cierta ciencia, acepta dicho libramiento y el encargo de dicha obra por dichas diez y ocho mil libras moneda reales de Valencia en los plazos, modo, forma, y con los capítulos preinsertos, según los quales promete ejecutarla y darles puntual cumplimiento. Y para más tuición y seguridad da en fiador y principal obligado asta en cantidad de mil Libras de dicha moneda reales de Valencia á Christoval Gomez, mercader vecino y morador de dicha Ciudad de Valencia, habilitado por dichos Reverendos Señores Syndicos en dicha summa y cantidad. El qual Christoval Gomez, presente a todo lo referido, interrogado por el notario infrascrito si haze dicha fianza y principal obligación juntamente con dicho Conrado Rudolfo, *et in solidum*, en dicha cantidad de mil Libras, responde que sí. Y ambos Conrado Rudolfo y Christoval Gomez *coniunctim et divisim*, pero dicho Gomez con la restricción á dichas mil Libras, prometen á dicho Illustre Cabildo Administrador de dichos bienes y administración de Petronilla y Dionisia Mont, ausente á este otorgamiento, el notario infrascrito estipulante etc., presentes y acceptantes dichos Reverendos Señores Syndicos, cumplir y effectuar dicha obra puntualmente al tenor de los preinsertos capítulos. Todas dilaciones etc., baxo pena de diez sueldos moneda de Valencia, *rato pacto* etc., queriendo por pacto especial que la ejecución empieze á *pignoribus* como en deudas reales y fiscales, con submisión á qualquiera Juez etc., facultad de variar etc., renunciación de proprio fuero etc., de apelación etc., con promessa y juramento á Dios nuestro Señor y Santos Evangelios en poder del notario infrascrito de no litigar ni impetrar etc., so pena (ultra del perjujo) de dichos diez sueldos *rato pacto* etc. Por lo qual ambos, y cada [uno] de por sí, obligan todos sus bienes muebles y rayzes, d[er]echos, y acciones, havidos y por haver en qualquiera parte. Y renuncian baxo especial juramento á Dios nuestro Señor y Santos Evangelios en poder del notario infrascrito á los privilegios de la familiaridad del Santo Officio de la Inquisición, Capitanía general, Centenar, Casa de la Seca, inducias quinquennales, cesión de bienes y á qualesquiera otros d[er]echos y privilegios obtenidos y que puedan obtener. Y dicho Christoval Gomez, renuncia á los beneficios de la cesión y división de acciones de las nuevas constituciones, fuero de Valencia, *de principali prius conveniendo*, y á qualquiera otro fuero, d[er]echo y privilegio.

De las quales cosas, á pedimento de dichas partes respectivamente, fue recibido este publico auto. Hecho en la Aula Capitulare de la Metropolitana Yglesia de Valencia dichos día, mes y año.

Presentes testigos á las firmas de todos, los Licenciados Francisco Luna y Vicente Ceres, Presbyteros, vecinos y moradores de la Ciudad de Val[encia]."

## APENDICE DOCUMENTAL

### II

CONTRATO FIRMADO ENTRE EL CABILDO DE LA METROPOLITANA DE VALENCIA Y EL MAESTRO DE ARQUITECTURA FRANCISCO PADILLA SOBRE LA OBRA CONSTRUCTIVA DE LA FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE DICHA CIUDAD

1703, marzo, 6. Valencia.

A. C. V.: Protocolo n.º 3.183, fols. 447-467 vto.

Notario: Joan Simian.

"*Liurament de la obra de pedra parda de la portada.*-----

/ Die sexto martij, anno á Nativitate Domini M.DCCIII /

En la Ciudad de Valencia, á los seis días del mes de Marzo año del nacimiento de nuestro Señor JesuChristo mil setecientos y tres, los Reverendos Señores: Doctor Jayme Losa, Doctor Antonio Pontons, Don Antonio Mila y Don Ramón Mascarell, Canonigos de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia, como syndicos y en nombre del muy Illustre Cabildo de dicha Santa Yglesia, Administrador de los bienes y Administración de Petronilla y Dionisia Mont, según consta del poder por auto ante Juan Symian, notario público infrascrito, Secretario y Escrivano de dicho Illustre Cabildo, á los tres días de este mes de Marzo; de grado y cierta ciencia por tenor de este público auto, libran y cometen á Francisco Padilla, Maestro de Arquitectura, vecino y morador de la Ciudad de Valencia, presente y

acceptante, la obra de la portada de dicha Metropolitana, contigua á la torre mayor, ó Micalet, en quanto al mazisso y piedra parda, baxo los capítulos siguientes:

*Capítulos de la obra de la portada de la Metropolitana de Valencia en quanto al mazisso, y piedra parda.*-----

### / Cuerpo primero /

- I PRIMO: en continente, después de librada la obra, se ha de plantear la portada según el modelo, corrigiendo la declinación que la longeta tiene á un lado y abrir sanjas para los fundamentos en donde no los huviere, de diez palmos de ondo, ó más, asta encontrar buen terreno, dando un palmo y medio de pie, ó rabaza, poniendo en ellos todas las piedras que se hallan en la longeta á la parte de la cara, y lo de en medio de calicanto, todo con mortero blanco y bien pisonado, y las piedras mojadas antes de ponerlas, como mejor se estila. Y si acaso en algunos puestos no se hallasen fundamentos suficientes, se hayan de quitar y hazer nuevos en la forma sobredicha.
- II OTROSI: se han de derribar las porciones de paredes del sisavo de los estrivos y de todo lo que fuere menester de la obra antigua para poner en ejecución la obra nueva con tal que no se pueda seguir daño alguno haciendo todo lo que fuere menester para su mayor seguridad y bolverlo todo á perfeccion.
- III OTROSI: que todo lo que en el modelo se ve de color pardo, se haya de hazer de piedra de Godella, la qual haya de ser de la mejor calidad que en semejantes obras se deve poner y de las mayores piezas que se hallaren; y se ha de trabajar con toda perfección según la planta, medidas, cortes, angulos etc., que señala el modelo; pero con esta advertencia: que el primer cuerpo ha de ser de orden Corinthio, y el segundo de [orden] Compuesto, y todo lo que en el dicho modelo se hallare diferente de la Sime- tria y molduras que trae Vignola en su arquitectura, se haya de hazer conforme á las reglas que da dicho Vignola. Y todas las piedras han de quedar trabajadas según arte y perfeccionadas de tallante menudo de forma que no quede agujero alguno.
- IV OTROSI: se ha de plantear la portada sobre los fundamentos con toda perfección según el modelo. Y si pareciere sobrado lo que se ha de quitar de los estrivos y obra antigua, ú ocurriere otro accidente, se ha de reducir el modelo, quedando en su misma cantidad la puerta, ventana y nichos; pues poniendo Zócalos de tres palmos, ó quatro de alto, y basas á los pedestrales del segundo cuerpo, como en todo caso se han de poner, quedará la ventana en su devido lugar.
- V OTROSI: se han de assentar los Zócalos de los pedestrales del primer cuerpo con mortero blanco delgado, bien fixados y fraguados, y perfiladas las juntas, las quales juntas han de ser las mas delgadas y sutiles que se pueda y se estyla en las mejores obras quitando primeramente el polvo de las piedras, y mojàndolas bien para que unan con el mortero, y que quede toda la hilada á nivel, guardando sus devidos plomos. Con las quales mismas circunstancias se assentarán y pondrán todas las piedras del resto de la obra. Y dichos Zócalos y basa de los pedestrales, han de ser de una pieza por lo alto, y por lo ancho y largo de las mayores piedras que se encontraren, haciendo todo lo posible para poner sola una pieza en los pedestrales de las colunas.
- VI OTROSI: que los Netos de los pedestrales de las Colunas y pilastras sean de las mayores piedras que se pudiere. Y en todos los dichos Netos se han de hazer unas faxas alrededor por todas las caras de un dedo de hondaria y de la ancharia y proporción que mejor pareciere.
- VII OTROSI: las cornizas de los pedestrales han de ser de las mayores piedras que se hallaren; y las que están dexaxo las colunas y pilastras, se harán, si puede ser, de una pieza.
- VIII OTROSI: las hiladas de piedra de toda la obra han de estar á nivel y han de ser lo menos de dos palmos de alto y que igualen las de piedra blanca para que corran todas á un nivel en los puestos donde huviere silleria blanca teniendo la ancharia y hondaria la mejor que permitiere el lugar; pero por dentro han de ser desiguales, unas que entren más que otras para que se unan bien con el calicanto ó manosteria que con todo efecto se ha de poner entre la obra nueva y la antigua en los puestos donde quedare vacío; el qual calicanto ha de ser de mortero blanco y piedras, bien pisonado, y que las piedras estén bien mojadas. Y para que una mejor con la obra antigua se pondrán trabas de piedra de seis en seis palmos, tanto por alto como por lado falcadas con yeso y raxas de piedra, que entren en la obra antigua lo menos un palmo; todo del mejor modo que se estyla para que quede bien forti-

ficado y unido. Y las piedras pardas que estuvieren juntas á la obra blanca han de estar acartabonadas por los lados para que estando las piedras blancas á cola de Milán, ó al contrario, esté la obra blanca bien unida con la parda.

IX OTROSI: en todas las pilastras de la obra y abocinados se han de hazer unas faxas al reductor de arriba á baxo recaladas con algunas molduras en la proporción que mejor pareciere, de suerte queden en medio unos coxines. Y en dichas pilastras y abocinados ha de haver las menos juntas que se pueda.

X OTROSI: se ha de abrir la puerta de veinte y cinco palmos de alto y treze y medio de ancho, con todos los esgarros y viages que fueren menester, todo de piedra de Godella repassada, dexando agujeros para los golfos y haziendo arco que llaman Capialsat de la misma calidad de piedra que tome todo el grueso de la pared, trabado con el de afuera, y de quatro palmos de dobla ó menos, sino fuere menester romper el arco que hay agora, pero de suerte que quede con toda seguridad y hermosura. Y después se han de assentar las puertas que diere el muy Illustre Cabildo.

XI OTROSI: en todas las porciones de alquitrabe sobre las columnas se han de poner las piedras que tengan lo ancho de las gargantas de las columnas y de largo, azia dentro la obra, seis palmos y medio lo menos, y esto tanto en el primer cuerpo como en el segundo.

XII OTROSI: en la cornisa del primer cuerpo como en todas las demás se pondrán piedras que assisten sobre el mazisso otro tanto como buelan, y las que hazen esquina en los resaltes principales sean mucho mayores, así por ancho como por hondo; pero en los puestos de qualquier cornisa de la portada donde no cargare otra obra, han de entrar las piedras sobre el mazisso un palmo más de lo que buelan; y todas las cornisas que están á nivel han de tener quatro dedos de pendiente por encima para despedir el agua.

| Cuerpo segundo |

XIII OTROSI: á los pedestrales del segundo cuerpo se han de poner basas y zócalos de tres palmos de alto, y en todos los Netos se han de hazer faxas, y en las pilastras y abocinados recalados como queda advertido en los del primer cuerpo.

XIV OTROSI: se ha de hazer un Ovalo para la ventana, según el modelo, lo más alto que se pudiere, haziendo los viages y esgarros que fueren menester para que entren bien la luz y arco, del gordo de toda la pared, de piedra de Godella, de quatro palmos de dobla, que este trabado con el de afuera todo en la mayor seguridad y hermosura que se pudiere. Y se harán agujeros para poner todos los hierros que fueren menester para las vidriera y puertas, y se han de assentar todos los hierros y las puertas que diere el muy Illustre Cabildo.

XV OTROSI: los pedaços de cornijón que en este segundo cuerpo están á las esquinas cargando sobre unos cartelones blancos se fortifiquen bien con piedras grandes que entren en el mazisso más de lo que buelan, poniendo, si pareciere mejor, presas de hierro emplomadas por dentro, pero se han de reducir porque los cartelones sobredichos han de bolar la mitad sola de lo que se ve en el modelo; y á las piramides que tienen encima se les ha de hazer pedestrales de cinco palmos lo menos de alto, ó de lo que pareciere más proporcionado para que no les oculte la cornisa.

| Cuerpo tercero |

XVI OTROSI: los cartelones del lado del remate que cargan sobre la cornisa del segundo cuerpo se han de levantar más de lo que enseña el modelo haziéndoles un rebanco de quatro palmos de alto, el qual se ha de hazer también en todo este tercer cuerpo por lo que oculta la cornisa.

XVII OTROSI: que todo lo que subirá más alto el remate de lo que agora tiene la pared que cierra la Yglesia, se haya de acompañar de pared de piedra picada de Godella, de suerte que con el gordo del remate tenga de grueso seis palmos, y en las testeras, ó lados que se verán por perfil, se hayan de poner piedras picadas de la misma calidad de las de la portada; y de suerte que quede todo bien fortificado y unido.

XVIII OTROSI: en la cornisa de frontispicio curvo se han de poner piedras de seis palmos lo menos de hondaria, y en los pedaços curvos de frontispicio de encima la cornisa recta han de ser de ocho ó nueve palmos para que entren bien en el mazisso y no se puedan abocar; y sobre todo el grueso ó mazisso del remate se pondrán losas de piedra

de Godella de un palmo de grueso, seis de largo y quatro de ancho, bien fixadas y fraguadas, llenas las juntas y perfiladas; de suerte que quede todo bien asegurado y que dichas losas solapen las piedras de la cornisa del frontispicio.

| De la longeta |

XIX OTROSI: se ha de hazer todo lo que va señalado de color pardo en el modelo de la balastrada y bancos de la misma piedra de la obra y con las mismas circunstancias, según representa el modelo, poniendolo todo bien unido y trabajado como en la portada, poniendo las mayores piedras que permittiere el lugar, según mejor se estila en semejantes obras. Y que los pies derechos, ó pilastras dentro los balustres, y esquinas, sean todos de una pieza, y las piedras de encima [de] los dichos balustres las más largas que se pudiere; todo machiembrado de tres dedos, haziendo los agujeros para que assienten y se fortifiquen los balustres y pomos. Y toda esta balastrada ha de tener quatro palmos de buen fundamento con un palmo de pieza la plaza.

XX OTROSI: el suelo de la Longeta se ha de cabar y quitar la tierra, igualarlo, pisonarlo, y hazer un palmo de fundamento de mortero blanco y raxas de piedra. Después se han de trabajar tantas losas de piedra de Ribarroja picadas y tallantadas, de tres palmos en quadro y uno de grueso, quantas fueren menester para que con otras tantas iguales de piedra más blanca de Moncada, que también se ha de trabajar del mismo modo, se assienten á cartabón bien iguales y tan juntas que toquen unas con otras y que estén todas á una tirada por todas partes, pero llevando un poco de rostaria azia la plaza para despedir el agua que llueve. También se ha de hazer una cortapiza todo al reductor, guardando los ángulos y cortes de la planta, de tres palmos de ancho de piedra de Moncada blanca, con las mismas calidades de la del enlosado. Y se ha de poner en la entrada de la puerta el umbral, ó batidero de piedra de Ribarroja picada y tallantada, de los ancho de los penales y de una pieza de largo si pudiere ser, ó á lo menos de dos, quedando bien asegurado sobre un palmo de fundamento.

XXI OTROSI: á la entrada de dicha longeta se ha de hazer una concavidad para poner una rexa que sea de manosteria y el brocal de piedra de Ribarroja trabajada como la del enlosado, haziendo todos los agujeros que fueren menester para assentar la rexa que diere el muy Illustre Cabildo, la qual se ha de assentar con plomo y con las mismas circunstancias de lo que está agora.

XXII OTROSI: toda la cal que se gastará en esta obra ha de ser de la mejor calidad, hecha bien amerada y amazada con buena arena poniendo tres cargas por cahíz, todo en luna vieja, y que el mortero esté bien reposado antes de ponerle en la obra.

XXIII OTROSI: que todas las juntas de la obra, después de bien perfiladas de mortero blanco delgado y bruñidas, se pinten de un color del mismo de la piedra, que sea de tierras minerales destempladas con agua clara para que no se distinga lo blanco de las juntas y, asimismo, se pintará todo lo que estuviere manchado de cal ó mortero; pero esto se ha de hazer estando frescas inmediatamente acabadas de bruñir, y lo mismo de lo que estuviere manchado.

XXIV OTROSI: se han de poner y assentar con plomo todas las presas de hierro que fueren menester para la mayor seguridad de la obra, (todo el qual hierro que fuere menester para la obra dará el muy Illustre Cabildo) pero por esto no se entienda que algunas piedras rompidas, cortas etc., ú otro defeto originado del modo de obrar, se haya[n] de asegurar con yerro.

XXV OTROSI: que el Artífice, ó Artífices que hizieren la referida obra, hayan de poner en execución todos los sobredichos capítulos con todas sus circunstancias y advertencias del mejor modo que se estyla; poniendo por su cuenta todos los materiales referidos, los mejores que se hallen; trabajando y assentando en su lugar también por su cuenta todas las piedras, según arte, sin garrotes, guardando sus plomos y niveles; llenando de manosteria con mortero blanco todos los vacios que huviere entre la obra antigua y nueva, así de la piedra blanca como de la parda, trabándolo todo bien con la obra antigua y reedificando y aliñando en dicha obra antigua todo lo que se huviere derribado del mismo género de obra y piedra, poniendo también por su cuenta todos los bastimentos y aynas que para lo sobredicho fueren menester, y aprovechándose de las piedras que salieren de la obra antigua. Y se han de dexar todos los bastimentos y andamios para que el Artífice que trabajare la piedra blanca la suba y assiente en su lugar, así la de Escultura como de Architectura.

- XXVI OTROSI: que el artifice, ó artífices que hizieren dicha obra, tengan obligación de conservarla mientras la trabaje, que no se rompa algo, y, para esto, pondrán tablones á todas las cornisas y puestos principales, y, si acaso se desgraciare algo, tengan obligación de boverlo hazer, de modo que ha de quedar con toda perfección.
- XXVII OTROSI: que dicho Artifice, ó Artífices, hayan de dar fianzas á satisfacción del muy Illustre Cabildo, el qual pueda pedir nuevas fianzas siempre que quisiere y el Artifice, ó Artífices, tengan obligación de darlas.
- XXVIII OTROSI: que el muy Illustre Cabildo pueda poner visura siempre que quisiere pagándola medieramente, esto es, cada parte á sus Expertos; y, en caso de no convenir los Expertos, se pueda poner revisura; y, si acaso tampoco convinieren, pueda nombrar el muy Illustre Cabildo á un tercero experto; y lo que los Expertos, ó tercero, dixeren se haya de poner en ejecución.
- XXIX OTROSI: que todo lo que en los sobredichos capítulos se dexa en abierto diziendo: *lo mejor que pareciere*, ú otras palabras semejantes, lo haya de terminar el muy Illustre Cabildo ó la persona, ó personas, que nombrare para este effeto sin que por ello pueda el Artifice pedir mejoras.
- XXX OTROSI: que el Artifice, ó Artífices, que hizieren la dicha obra hayan de dar acabada y perfeccionada la obra, según modelo y capítulos y del mejor modo que se estila, dentro siete años contando desde el día de la primer paga, y, si se reconociere no poder estar concluyda para dicho tiempo, pueda el muy Illustre Cabildo poner todos los Officiales que fueren menester, pagándoles á costas de dicho Artifice, ó Artífices, y de sus fianzas.
- XXXI OTROSI: que si en los presentes capitulos se ha omitido alguna ó algunas circunstancias que sean necesarias para poner en ejecución la portada, según modelo y buen estilo, tengan obligación el Artifice, ó Artífices referidos, hazerlas como si estuvieran capituladas.
- XXXII OTROSI: que si por razón de lo que toca al Maestro por dicha obra causare algún daño á la obra vieja de la Yglesia, haya de repararla dicho Maestro á todas sus expensas.
- XXXIII OTROSI: que toda la piedra de Godella que estuviere en la cara ó superficie de dicha obra, haya de ser repassata con argamasa delgada y de buena calidad y después tallantada con tallante menudo.
- XXXIV OTROSI: que caso que la obra nueva embarase la despedida de la agua, tenga obligación dicho Maestro de darla nueva y conveniente despedida.
- XXXV OTROSI: que dicho Maestro no pueda pedir mejoras algunas de qualquiera calidad y condición que sean y considerarse puedan. Y en caso de hazerlas y hallarse en dicha obra, se entiendan pagadas por el precio en que se libra dicha obra y comprehendidas aquellas en dicho precio. Y en quanto menester sea desde agora para entonces, haze donación dicho Maestro de las dichas mejoras y de su importe y valor.
- XXXVI OTROSI: que para mayor expresión: todo lo que en el modelo está de color pardo toca á esta obra y hazerlo,

assentarlo y assegurarlo á dicho Maestro. Y lo que está de color blanco toca á otro Maestro, según su libramiento aparte.

- XXXVII OTROSI: el modo de las pagas será: que, en continente, después de este libramiento y firmas de los fiadores dará el muy Illustre Cabildo Mil y trescientas Libras; en el segundo año mil Libras; y assí adelante mil Libras en cada año á proporción de lo que se trabajare; y mil Libras después de acabada, vista y dada por buena toda la obra.

Baxo los quales capítulos, no sin ellos *aliter nec alias*, dichos Reverendos Señores Syndicos libran á dicho Francisco Padilla la obra y fábrica referida por precio de Ocho mil y trescientas Libras, moneda reales de Valencia, que prometen pagar en dicho nombre y plazos designados en el último capítulo; esto es: mil y trescientas Libras luego después de este libramiento y firmas de los fiadores; mil Libras en el segundo año; otras mil en el tercero; y assí adelante mil Libras cada un año á proporción de lo que se trabajare. Y las últimas mil Libras después de acabada, vista y dada por buena toda la obra. Por lo qual obligan todos los bienes muebles y rayzes, d[e]rechos y acciones de dicha Administración de Petronilla y Dionisia Mont, havidos y por haver en toda parte.

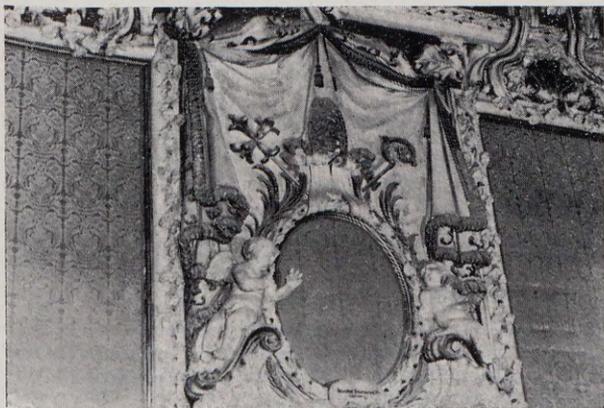
Y dicho Francisco Padilla acepta dicho libramiento y el encargo de dicha obra por el precio y con los capítulos preinsertos. Y para mayor tuición y seguridad da en fiadores y principales obligados: á Domingo de la Viesca y Joseph Miner, canteros, vezinos y moradores de esta Ciudad de Valencia, presentes á todo lo referido, á los dos juntos y á cada de ellos *insolidum*, habilitados por dichos Reverendos Señores Syndicos. Los quales dichos Domingo de la Viesca y Joseph Miner, canteros, interrogados si hazen dicha fianza y principal obligación, juntamente con dicho Padilla *et insolidum*, responden que sí. Y por tanto dichos Francisco Padilla, Domingo de la Viesca y Joseph Miner, juntos y cada uno de por sí, prometen á dicho Illustre Cabildo en el referido nombre de Administrador, ausente á este otorgamiento, el notario infrascrito stipulante etc., presentes y aceptantes dichos Reverendos Señores Syndicos, cumplir y effectuar dicha obra puntualmente al tenor de los presentes capítulos, todas dilaciones etc., baxo pena de diez sueldos, moneda de Valencia, *rato pacto* etc., queriendo, por capítulo y pacto especial, que la ejecución empieze á prendas como en deudas reales y fiscales con submisión á qualquiera Juez, facultad de vaziar etc., renunciación de proprio fuero etc., de apelación etc. Y prometen y juran á Dios nuestro Señor y Santos Evangelios en poder del notario infrascrito, no litigar ni impetrar etc., baxo pena (ultra del perjuo) de dichos diez sueldos moneda de Valencia, *rato pacto* etc. Por lo qual obligan, juntos y cada de por sí, todos sus bienes muebles y rayzes, d[e]rechos y acciones havidos y por haver en qualquiera parte. Y con juramento especial á Dios nuestro Señor y Santos Evangelios, en poder del notario infrascrito, renuncian á los privilegios de la familiatura del Santo Officio de la Ynquisición, de la Capitania General, Centenar, Casa de la Seca, á las inducias quinquennales y que puedan obtener. Y dichos Domingo de la Viesca y Joseph Miner renuncian á los beneficios de la cession y división de acciones, de las nuevas constituciones, Epistola de Adriano, fuero de Valencia, *de principali prius conveniendo*, y á qualquiera otro fuero, d[e]recho y privilegio.

De las quales cosas á pedimento de dichas partes, respectivamente, fue recibido este publico auto. Hecho en la Aula Capitular de la Metropolitana Yglesia de Valencia dicho día, mes y año.

Presentes á todas las firmas los sobredichos testigos."

# LA ANTIGUA CAPILLA PARROQUIAL DE SAN PEDRO, DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

## ESTILO E ICONOGRAFIA



Capilla de San Pedro. Detalle ornamental.  
Catedral de Valencia.

Nos hemos propuesto realizar un estudio de la capilla en su estado originario, el que presentaba antes de la guerra civil, pues en el transcurso de ésta quedó totalmente mutilada, perdiendo el retablo y las pinturas —que conformaban su programa iconográfico—, e incluso su titularidad. Hoy la capilla está dedicada al Santísimo Sacramento, presidiéndola, incomprensiblemente, una imagen moderna del Sagrado Corazón de Jesús, obra de Ponsoda, colocada en lugar de la efigie de San Pedro que figuraba en la hornacina del desaparecido retablo. Al haberse perdido éste, el muro del testero quedó vacío, por lo que actualmente aparece ornado por una serie de sargas, atribuidas a Nicolás Falcó, que antiguamente estaban sobre las puertas de los órganos de la Catedral (1).

A pesar de las pérdidas referidas, conservamos una descripción completa de las pinturas y tallas que decoraban la capilla antes de 1936; además, entre el riquísimo revestimiento de estuco que ornamenta sus paramentos, aún figura toda una serie de cartelas con citas bíblicas referidas a los temas representados en las desaparecidas pinturas. Vamos a realizar, por tanto, la reconstrucción del programa iconográfico completo de la capilla de San Pedro, apoyándonos en antiguas descripciones y, sobre todo, en las citas evangélicas conservadas en sus muros (2).

La construcción del recinto actual tiene su origen en el deseo del Obispo Alonso de Borja de edificar una espléndida capilla en honor de San Luis, Obispo de Tolosa, cuyo cuerpo había traído a la Catedral Alfonso el Magnánimo. Como la capilla se había de levantar en parte del espacio ocupado por la librería o biblioteca capitular, el Cabildo construyó una nueva, que quedó terminada en 1442. Sin embargo, la capilla no se hizo entonces, sino después de construirse la última nave del templo, momento en que el Cabildo comunicó a Rodrigo de Borja, Obispo de Valencia

y sobrino del anterior, cual era la voluntad de su tío, dando órdenes de que comenzase la obra, que quedó finalizada en 1486. Posteriormente, habiendo aumentado mucho la feligresía, y resultando insuficiente la entonces capilla de San Pedro para las necesidades del culto, solicitaron los parroquianos al Cabildo les permitiese sustituirla por la de San Luis, a lo que accedió con la condición de que se respetaran algunas obras primitivas, realizar otras a sus expensas, cambiar de lugar los retablos que tenían y conservar, en la que iba a ser capilla de San Pedro, el lienzo de la Inmaculada Concepción que había en el segundo cuerpo del retablo. Comenzaron los trabajos con gran celeridad en 1696, concluyéndose la restauración en 1703, año en que se trasladó el Santísimo Sacramento a la nueva iglesia, el mismo día de San Pedro, celebrándose por ello espléndidas fiestas (3).

Pasando ya a la descripción de la capilla, podemos advertir en primer lugar, que su acceso queda constituido por una portada idéntica a las de las restantes capillas construidas cuando la remodelación clasicista del interior del templo, debida a Antonio Gilabert e iniciada en 1774; la única diferencia estriba en que el gran arco que conforma dicha portada aparece ciego, estando decorado su tímpano con una altorrelieve de estuco dorado, consistente en un águila que parece sostener un escudo dentro del cual figura el Libro de los Siete Sellos, coronado por el Cordero Místico, rodeados ambos de nubes, y encima un ángel que sostiene una tiara y unas llaves. A los lados del escudo aparecen un león y un buey, ambos de medio cuerpo. Se deduce que el relieve representa la exaltación de San Pedro —y por extensión, de la Iglesia—, representado por sus atributos: tiara pontificia y llaves. El cordero es imagen de Cristo, y los animales y el ángel —el Tetramorfos— son los símbolos de los cuatro Evangelistas, estando representado todo ello según la visión que tuvo San Juan Evangelista descrita en Apoc. 5. Así pues, profundizando en la interpretación, podríamos decir que la Iglesia, a cuya cabeza figura el Papa, sucesor de San Pedro, aparece protegida por Cristo y apoyada en su Doctrina, explicitada por los Evangelistas.

Bajo el entablamento en que apea el gran arco ciego de la portada, se inscribe un arco deprimido rectilíneo, que es el que corona el vano de entrada del recinto. Una reja de hierro, obra de Aloy Pont, de estilo gótico, única muestra subsistente de las que hubo en todas las capillas de la Catedral en época medieval, cierra el acceso. Dicha reja no es toda auténtica, sino sólo la parte que cierra la puerta: la otra parte es de madera, y se hizo para completar la decoración de la portada (4). Tras los barrotes se pintó

(1) CATALA, M. A.: "La Catedral", *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, pág. 173.

(2) Desgraciadamente, después de la guerra civil, algunos textos se han repintado incorrectamente, por lo que su identificación ha resultado en algún caso problemática. En lo posible hemos reconstruido los textos de las distintas citas evangélicas, añadiendo, entre paréntesis, las letras desaparecidas. También hemos corregido la fuente de procedencia de las inscripciones que, con frecuencia, era errónea.

(3) SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, págs. 267-269.

(4) *Ibid.*, pág. 265.

una arquitectura en engañojo, de acusada perspectiva, que parece fingir una vista del interior de la capilla.

Encima de la reja, y en la línea del muro, se ve escrito en letras doradas: TU ES PASTOR OVIUM PRINCEPS APOSTOLORUM ("Tu eres el pastor de las ovejas, príncipe de los apóstoles"). Dicha inscripción se completaba con otra, ya desaparecida, que decía: TIBI TRADITA SUNT CLAVIS REGNI COELORUM ("Te daré las llaves del Reino de los Cielos", Mt. 16, 19).

La capilla, de planta cuadrada y cubierta con cúpula, aparece decorada en su interior de manera riquísima. Un zócalo de ricos mármoles la recorre por su parte inferior, abriéndose en él diversas puertas de mixtilíneas molduraciones. Una de ellas, situada en el muro del lado de la epístola, comunica con el pasadizo que lleva al Aula Capitular, actual capilla del Santo Cáliz, decorándose la puerta por este lado con una cartela, sobre el dintel, en la que figura —en altorrelieve— un pelícano que alimenta a sus crías con su sangre: es un símbolo de Cristo, de su sacrificio, y alude, por tanto, a la Eucaristía. La parte superior de los muros de la capilla, salvo el del testero, que estaba ocupado por el retablo, se nos presenta decorado con estucos de grueso relieve —modelados y tallados in situ— que enmarcan cuadrados y óvalos en los que figuraban las desaparecidas pinturas.

Toda la decoración, realizada entre 1696 y 1703, es obra del milanés Antonio Aliprandi, artista que vino a España con Conrado Rodulfo. En colaboración con el también milanés Bertessi, realizó la ornamentación de la iglesia de los Santos Juanes y de la capilla de la Inmaculada de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, ambas en Valencia (5). A dicho autor se debe también la decoración de la capilla de Nuestra Señora del Milagro, en Cocentaina, obra que presenta notables afinidades con la que estudiamos (6).

El repertorio ornamental de la capilla, similar al de las restantes obras citadas, se compone de toda una teoría de guirnalda de flores y frutos —de virtuosa ejecución los situados en el entablamento—, conchas marinas de rugosas superficies, *putti*, cortinajes fingidos y panoplias, todo ello de clara raigambre berninesca. En efecto, las parejas de *putti*, que en posición sedente descansan sobre aletones ondulados flanqueando los óvalos de los muros laterales, tienen su precedente en idénticos motivos diseñados por el gran maestro del barroco italiano para la decoración del intradós de la cúpula de la iglesia de la Asunción de Aricia (1662-1664). Asimismo, los cortinajes anudados por cordones, fingidos en estuco, que les sirven de fondo, traducen de manera directa ornamentaciones talés como la del cenotafio de Sor María Raggi (1643), en Santa María sopra Minerva, de Roma, o la correspondiente a la remodelación de la Sala Ducal, en el Palacio Vaticano (1656), ambas igualmente debidas a Bernini, y consistentes en la simulación de cortinajes, en el segundo caso, anudados y recogidos por *putti*. Las conchas rugosas que sirven de base a los *putti* modelados por Aliprandi, así como las que surmontan los marcos rectangulares, aunque cuentan con antecedentes en el manierismo tardío —recuérdense los diseños de Buontalenti— fueron divulgadas también por el mismo Bernini, a través de obras como la fuente de las Abejas (1644), de la plaza Barberini de Roma. Por su parte, los cuadrados que flanquean los cortinajes o doseles de estuco se rematan por parejas simétricas de moldurones ondulados, derivados de los que sirven de coronación en el baldaquino de San Pedro (1624-1631), obra maestra de Bernini, si bien en el diseño de este remate, la intervención de Borromini, el otro gran maestro de la arquitectura barroca italiana, fue sin duda importantísima. Por fin, las panoplias integradas en los fustes de las pilastras de orden compuesto que flanqueaban el retablo de la capilla, presentan una disposición

a modo de trofeos, compuestos, no ya por artilugios militares, sino por utensilios y ornamentos eclesiásticos. Así, se pueden identificar candelabros, incensarios, navetas, cruces, lampadarios, racimos y espigas —símbolos eucarísticos—, colgando todos ellos de una argolla pendiente de la nariz de una carátula o mascarón leonino, motivo de clara filiación manierista y que tuvo una amplia difusión en el barroco valenciano (7). En Valencia, el salón del trono del destruido palacio del Huerto de Pontóns —obra del colaborador de Aliprandi, Jacobo Bertessi, o más bien debida a ambos—, fue decorada con panoplias similares a las de la capilla de San Pedro, aunque compuestas por trofeos militares (8).

La ornamentación típica elaborada por Bertessi y Aliprandi, de clara raigambre berninesca, según hemos puesto de manifiesto, y amplia repercusión en Valencia, aún careciendo de la asimetría propia del rococó, puede integrarse perfectamente en una fase previa —protorococó— de dicho estilo, puesto que numerosos elementos que la integran, serán recogidos y transformados en el período de apogeo de tal arte o modalidad decorativa. En Valencia, además, la transición entre ambas fases estilísticas se produce sin solución de continuidad, integrándose de manera ecléctica ornamentaciones como las descritas con otras genuinamente rococó en un mismo monumento.

Pasemos ya a la descripción del programa iconográfico plasmado en el interior de la capilla de San Pedro, cuyas pinturas y retablo, como indicamos, se hallan virtualmente perdidas en su casi totalidad (9).

En el muro de la izquierda, en el luneto situado bajo la cúpula, había una representación pictórica de la *Fe*. En el entablamento, entre guirnalda de estuco casi exentas y parejas de mutilos, aparece una cartela central con la siguiente inscripción: SIMON EGO/ROGAVI PRO T(E)/UT NON DEFICI(AM)/FIDES TUA/LVC (22, 31-32), ("Simón (...): Yo he rogado por ti para que no desfallezca tu fe"). Cristo, en este pasaje del Evangelio de San Lucas, predice la negación de Pedro, y le exhorta para que persevere en su fe.

Bajo el entablamento aparecían tres pinturas; la central, en forma de óvalo, enmarcada por atributos papales —cruz de doble travesaño, mitra y báculo— simulados en estuco, representaba a *San Pedro postrado a los pies de Cristo*. En su base se conserva la siguiente inscripción: EXI A ME QUIA/HOMO PECCATOR/SVM DOMINE/LVC (5, 8), ("Señor, apártate de mí, que soy un hombre pecador"). Tanto el versículo como la pintura se referían al pasaje evangélico en que Cristo realiza una pesca milagrosa, a pesar de las reticencias de Pedro, quien, de todas formas, echó las redes fiando en la palabra de Jesús; tras el insólito

(5) ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*, Valencia, 1967, págs. 596, 598; ARQUES JOVER, A.: *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos; auténticos*, Alcoy, 1982, págs. 90-91.

(6) Sobre la remodelación barroca de la iglesia de los Santos Juanes, en la que intervinieron Bertessi y Aliprandi, se ha ocupado, con el rigor que le caracteriza, BERCHEZ GOMEZ, J.: "Aspectos del barroco arquitectónico en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia", ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1982, págs. 48-53.

(7) El retablo del camarín del santuario de la Virgen del Niño Perdido, en Caudiel, presenta entre su riquísimo repertorio ornamental dos mascarones de este tipo, de cuyas argollas penden doseles.

(8) Estas panoplias, derivadas sin duda de los trofeos romanos, se difundieron mucho, en la decoración monumental, a partir del Renacimiento. En el siglo XVIII son ya un tópico decorativo, común a toda la arquitectura europea.

(9) Una breve descripción del conjunto de las pinturas y del retablo —con la que hemos podido reconstruir parte del programa iconográfico de la capilla— nos la ofrece SANCHIS SIVERA, J.: *op. cit.*, págs. 266-267; véase también APARICIO OLMOS, E.: *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966, págs. 138-141.

suceso, el apóstol, por dudar, pidió disculpas al Maestro, de la manera arriba expresada.

La pintura de la izquierda, de formato rectangular, representaba la *Negación de Pedro*; le acompañaba esta cita: EGRESVS FORAS/FLEVIT/AMARE/MATH 2 (6, 75), ("Saliedo fuera, lloró amargamente"). La referida pintura hacía alusión a la negativa de Pedro, ante el Sanedrín, de reconocerse discípulo de Jesús; el apóstol recordó más tarde la proposición que Jesús le había hecho: "Antes de cantar el gallo renegarás de mí tres veces". Todo ello le hizo llorar amargamente, como afirma la cita (10).

En la pintura de la derecha, pareja de la anterior, figuraba la *Curación del paralítico*, por San Pedro. La cita, inscrita en la cartela correspondiente, dice: IN NOMINE IESU CHRISTI/NAZARENI SVRGE/ET AMBVLV/ACT 3 (6), ("En el nombre de Jesucristo Nazareno, levántate y anda"). El tema representado se refería a la curación de un cojo de nacimiento por Pedro, mediante la invocación del nombre de Jesús.

A la altura del entablamento, sobre la pilastra situada junto al muro del testero, aún figura otra cita: HAEC EST(VICTORIA QVAE VNGIT/MVNDVM/FIDEI NOSTRAE ("Esta es la victoria de nuestra fe que unge el mundo").

El muro de la derecha de la capilla guarda la misma disposición que su frontero. En el medio punto o lunero superior figuraba una representación alegórica de la *Esperanza*; bajo ella, en una cartela que centra el entablamento, hay el siguiente texto: QVI HABET/HANC SPEM/SANCTIFICAT/SE ("El que tiene esta esperanza se santifica"). En el centro del muro, el óvalo contenía la escena de *San Pedro sumergiéndose en las aguas*. Bajo la pintura figura una cartela con la correspondiente inscripción: DOMINE SALVVM ME (FAC) Math 14 (30) ("Señor, sálvame"). El pasaje representado era aquel en que Cristo caminó sobre las aguas del lago Tiberiades ante sus discípulos; San Pedro, a instancias del Maestro, siguió su ejemplo, pero, atemorizado, comenzó a hundirse, por lo que Jesús tuvo que auxiliarle.

El cuadro de la izquierda representaba la *Liberación de San Pedro*. La cita dice: VENERVIT AD PORT(AM)/FERR(I) QVAE DVC(IT) AD CIV(ITA)M/QVAE VLTRO APERTA EST/EIS/ACT 12 (10) ("Llegaron a la puerta de hierro que da a la ciudad, la cual se les abrió por sí sola"). San Pedro fue encarcelado por orden de Herodes y milagrosamente puesto en libertad, gracias a la intervención de un ángel enviado por el Señor.

En la pintura de la derecha del muro se representó a *San Pedro ante la cruz de su martirio*. En la cartela se lee: GAVDEAS PETRE CVI/DATVM EST VT LIGNO/CRVCIS CHRISTI FAVERERIS/EX SERM. BEAT. IOA. CHR. ("Espero que te alegres, Pedro, puesto que se te ha concedido que fueras favorecido con el leño de la cruz de Cristo". De los sermones de San Juan Crisóstomo). Sobre la pilastra que queda a mano izquierda del muro todavía se lee: SINE FIDE/IMPOSSIBILE/EST PLA/CERE DEO/AD HEBR. (11, 6) ("Sin la fe es imposible agradar a Dios").

En la parte superior del muro donde se sitúa la puerta de la capilla, existía un fresco con la representación de la *Caridad*. Bajo, en una tarja, figura la siguiente cita evangélica: QVOD VNI/EX MINIMIS/MEIS FECISTIS/MIHI FECISTIS (Math. 25, 40) ("Lo que a uno de mis pequeños hicisteis, conmigo lo hicisteis"). La cita, claramente referida a la Caridad, expresa las palabras que Cristo pronunció a modo de reflexión, tras narrar la parábola de los diez talentos (Mat. 24, 31-40), donde expuso las obras de misericordia.

A izquierda y derecha del acceso a la capilla, debajo de la inscripción anterior, figuran otras dos composiciones, conservadas, aunque en muy malas condiciones: *Cristo y la Magdalena en casa de Simón el Fariseo* (Luc. 7, 37-50), y *Cristo sentado a la mesa con sus discípulos en Emaús* (Luc. 24, 13-35).

Debajo de estos dos últimos frescos —temples, más propiamente— hay dos ventanas tapiadas, con verjas simuladas pictóricamente, en las que se han colocado dos bellos querubines adorantes, de talla, único resto del retablo destruido en 1936 (11). Al pie de cada ventana u hornacina hay una losa negra con inscripciones en letras doradas, algo mutiladas, indicando la dedicatoria y fecha de la renovación de la capilla. La piedra situada a la izquierda, presenta el siguiente texto latino: DEVOTIONE ET PROPIIS EX/PENSIS ILLVSTRIVM PAROCHIANORVM/DIVI PETRI/APOSTOLORUM/PRIN CIPIS (Al Divino Pedro, Príncipe de los Apóstoles, en devoción y con los gastos exclusivos de los ilustres parroquianos). La inscripción del lado derecho dice: (ANNO) DOMINI MDCCIII/SEPTIMO) A QVO HVIVS SA/CAELLI FABRICA EXOR/DIVM SVMPSIT PER/FECTIONEM ASSE/CVTA CONSPICITVR (En el año del Señor de 1703, séptimo desde que se emprendió el comienzo en la arquitectura de este pequeño santuario, se observa la perfección alcanzada).

Todas las pinturas descritas, salvo las relativas a las virtudes teologales —debidas a Victoria, del que hablaremos después—, fueron realizadas por Acisclo Antonio Palomino; este ilustre pintor cordobés también intervino, junto con Bertessi y Aliprandi, en la remodelación barroca de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, donde realizó, como es sabido, los inmensos frescos de las bóvedas, que constituyeron su obra maestra. Dada su enorme erudición teológica, es preciso atribuirle la idea del programa iconográfico desplegado en esta excepcional capilla catedralicia.

Forman parte también de la ornamentación en estuco de la capilla unas cartelas en relieve situadas sobre la cornisa principal, entre cornucopias pletóricas de frutos y flores. En la correspondiente al lado izquierdo aparece un sol, flanqueado por dos mazos de racimos y espigas de trigo. La de la pared frontera, en cambio, presenta, también entre racimos, un ramo de azucenas. Como se recoge, el sol y las azucenas hacen alusión a dos excelencias marianas —ELECTA UT SOL ("Escogida como el sol", Cant. 6, 9) y SICUT LILIUM INTER SPINAS ("Como azucena entre espigas", Cant. 2, 2), respectivamente—, incluidas en el programa con toda naturalidad, puesto que la Virgen, representada en su misteriosa Concepción Inmaculada, presidía la parte superior del desaparecido retablo de la capilla. Las espigas y la vid, ni qué decir tiene, son símbolos de la Eucaristía, a la que también se rendía culto en este recinto.

Continuando con nuestra lectura iconográfica, efectuada de abajo arriba, nos encontramos con las cuatro pechinas que sostienen la cúpula, en las cuales había representaciones pictóricas de las virtudes cardinales. Tres de ellas se conservan medianamente, y son:

*La Prudencia*: Aparece como mujer armada, contemplándose en un espejo; junto a ella reposa un niño que ase una sierpe con una de sus manos.

(10) Esta pintura, así como su frontera, que representa a *San Pedro ante la cruz de su martirio*, por hallarse más alejadas del incendiado retablo, se han conservado medianamente. Sin embargo, no hace mucho fueron absurdamente cubiertas con un damasco, quedando ocultas. Por fortuna ambas aparecen reproducidas en el libro de Aparicio, citado arriba.

(11) Las cartonerías del primer cuerpo del desaparecido retablo también se conservan, aunque muy ennegrecidas.

*La Fortaleza:* Figura como mujer armada, con escudo y espada. Probablemente estaría acompañada de una columna, hoy desaparecida.

*La Templanza:* Es una doncella que sostiene una paloma. La acompañan una pareja de ángeles que mezclan agua y vino en dos jarras, mientras otro sujetaba un freno.

La figura de la *Justicia* ha desaparecido enteramente, pero con toda certeza seguiría en su representación el modelo propuesto por la célebre *Iconología*, de Cesare Ripa, en la que se inspiran punto por punto las otras tres alegorías conservadas (12).

En el anillo de la cúpula subsisten unas cartelas, en número de cuatro, con inscripciones alusivas a cánticos de alabanza a Cristo, entresacados del *Gloria in excelsis Deo*, a saber: TV SOL/VS SANC/TVS ("Vos sólo sois Santo"), TV SLVS/DOMINVS ("Vos sólo sois el Señor"), TV SOLVS/ALTISIM/VS ("Vos sólo sois el Altísimo"), YESVCH/RISTE ("Jesucristo"). Por último, en la superficie del intradós de la cúpula se veían unos frescos, totalmente destruidos hoy día, que representaban los *Siete Sacramentos*, y, en la parte superior, *La Gloria*. Todas estas pinturas, desde la cornisa principal hasta arriba, eran obra de Vicente Victoria, eclesiástico en su tiempo, famoso por sus obras pictóricas y erudición (13). Fue ayudado en esta tarea por Miguel Benavent, beneficiado de la parroquia de Alzira. Aunque antiguamente se alababan las notables perspectivas arquitectónicas y el escorzo de las figuras, su mérito desmerecía por la pobreza del colorido, cosa que puede juzgarse aún por los restos de pintura conservados en las pechinas, cuyas composiciones, por otra parte, acusan una fuerte inspiración romanista.

Completaba la decoración de la capilla y cerraba su programa iconográfico un magnífico retablo de madera tallada, obra del escultor Pedro Bas (14). En él destacaba, en lo pictórico, una pintura del *Salvador*, de Juan de Juanes, que servía de portezuela al tabernáculo; a los lados, sobre lienzo, figuraban los cuatro *Evangelistas*, y en los pedestales de las columnas, aparecían *San Gregorio*, *San Jerónimo*, *San Agustín*, *San Ambrosio*, *Santo Tomás de Aquino* y *San Buenaventura*, todos ellos Doctores de la Iglesia y defensores de la Eucaristía. El lienzo de la hornacina representaba la *Entrega de las llaves a San Pedro*, obra de Palomino; dentro estaba la imagen del titular, en escultura, y un grupo de ángeles sosteniendo la tiara. Entre las pilastras del nicho se hallaban las esculturas de *San Pablo* —figura comparable a San Pedro en su papel de fundamento de la Iglesia— y de *San Andrés* —apóstol y hermano de San Pedro—, y a los lados, dos grandes querubines de talla. En el segundo cuerpo se veía un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, sostenido por ángeles, y a los extremos de la cornisa, las imágenes de *Santo Tomás de Aquino* y *San Antonio de Padua* —defensores de la opinión inmaculista—. La mayor parte de estas pinturas eran también de Palomino (15).

Resumiendo, podemos afirmar que el programa iconográfico de la capilla se centra en la exaltación de la figura de San Pedro, a través de diversos pasajes evangélicos referidos a episodios de su vida que manifiestan claramente el ejercicio y presencia de las virtudes, singularmente de las Teologales, reservando a la Fe un papel primordial. Las escenas de *Cristo y la Magdalena en casa de Simón el Fariseo* y *Cristo con dos discípulos en Emaús*, efigiadas bajo la alegoría de la Caridad, no manifiestan una significación tan clara, y su relación con la figura de Pedro re-

sulta un poco confusa, si bien en el segundo pasaje uno de los discípulos, llamado Simón, se ha identificado reiteradamente con el Apóstol.

En las pechinas se representaron las Virtudes Cardinales, y sobre ellas, en la cúpula, los Sacramentos y la Gloria: sin la práctica de las Virtudes y el auxilio de los Sacramentos el cristiano no puede alcanzar la salvación, a la que aludía la Gloria, figurada en la cúspide del conjunto.

El retablo de la capilla carecía de complejidad en cuanto a su significado. Importante era el tabernáculo donde se albergaba a Cristo sacramentado: la presencia de las imágenes de los Evangelistas y de los Doctores quedaba justificada por ser éstos propagadores y defensores del misterio eucarístico. Asimismo, los querubines —de acentuado carácter berninesco en lo formal— que flanqueaban el sagrario o tabernáculo, equiparaban a éste con el Arca de la Alianza, la cual, conservada en el Templo de Salomón, se veía acompañada también de querubines, quienes se situaban, en la jerarquía angélica, de los más cercanos al Trono del Señor (16). San Pedro presidía el retablo, como titular; fue representado recibiendo las llaves de Cristo, lo que significa tanto la toma de posesión por el apóstol del poder supremo de la Iglesia, como la fundación de ésta por Jesús (17). Por último, en la parte superior del retablo destacaba el lienzo de la Inmaculada Concepción, incluido como un recuerdo o vestigio del antiguo retablo. De cualquier manera, su presencia no es extraña —aparece flanqueada por sus defensores—, puesto que el papel de la Virgen como madre de Cristo y corredentora del género humano la justifica.

DAVID VILAPLANA ZURITA

(12) RIPA, C.: *Iconología*, Roma, 1603, págs. 416-417, 116, 480, 188.

(13) Vicente Victoria nació en Denia en 1650. Hijo de un comerciante italiano, durante mucho tiempo se le creyó nacido en Valencia, en fecha posterior. Tras estudiar humanidades en Valencia, marchó a Roma, donde fue discípulo de Carlo Maratta. El Gran Duque de Toscana, Cosme III de Médicis, lo nombró su pintor de cámara y le encargó su retrato, para que figurara en la famosa galería de los Médicis. Más tarde, ordenado sacerdote, fue nombrado canónigo de Xàtiva. Poco después se instaló en Valencia, entrando en contacto con el pintor Antonio Palomino, quien elogió repetidamente sus obras. Más tarde marchó de nuevo a Roma, nombrándole el Papa anticuario del Vaticano. Escribió una *Historia pintoresca* y otros libros de arte, y dejó cuadros muy notables, pintados para diversas iglesias valencianas, hoy virtualmente perdidos. Murió en Roma en 1712. Vid. ALDANA, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, págs. 353-354; RUIZ DE LIHORY, J.: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, págs. 327-330.

(14) Pedro Bas nació en Benimámet (Valencia), en 1675. Fue discípulo de Juan Conchillos y de Cuevas, y realizó numerosas obras —la mayor parte perdidas—, entre las que destacaban: una Santa María Magdalena para el convento de San Gregorio (Valencia), el San Vicente Ferrer, llamado de los Infantillos, para el Colegio del Corpus Christi (Valencia); una Santa Mónica, para la iglesia homónima (Valencia), y un San Mauro para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Alfara (Valencia). Vid. ALDANA, S. op. cit., pág. 42.

(15) TORMO, E., en *Levante*, Madrid, 1923, pág. 88, plantea la hipótesis de una posible intervención de Evaristo Muñoz en la realización del ciclo pictórico de este retablo.

(16) Bernini quiso dar idéntica significación a los ángeles adorantes del tabernáculo por él construido para la capilla del Sacramento de la Basílica Vaticana (1673-1674). Esta magna obra gozó de enorme repercusión en el barroco posterior, tanto en lo formal como en lo conceptual. Vid. NOEHLES, K.: "Teatri per le Quarant' ore e altari barocchi", *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luis Maddonna, Roma, 1984, pág. 98.

(17) MALE, E.: *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, pág. 83.

# EL ARQUITECTO ANTONIO GILABERT: NUEVAS APORTACIONES

En 1955 realicé para el entonces Servicio de Estudios Artísticos de la Diputación Provincial de Valencia un trabajo sobre el arquitecto valenciano Antonio Gilabert Fornés. Fue, hasta aquel momento, con todas sus deficiencias, la única obra que intentó situar al artista en su tiempo y establecer un primer catálogo de sus obras.

Desde aquellas lejanas fechas en que escribí la monografía sobre Gilabert no dejé de añadir a mi archivo particular nuevos datos, en parte personales, en parte debidos a otros investigadores; porque, afortunadamente para el arte valenciano, se han producido avances, aunque no con la intensidad que siempre, con impaciencia, deseamos, que pueden hacernos pensar en la necesidad de replantear nuestra primeriza obra. Este deseo, por causas diversas, no puede hacerse realidad si bien trataremos ahora de volver a situar la figura de Antonio Gilabert en el estado actual de la crítica artística.

Por un curioso azar mis ejes de investigación actuales confluyen en tres monumentos góticos valencianos: Lonja, Generalidad y Catedral que volvemos a ver, singularmente esta última, idéntica, en líneas generales, a como la contemplara Gilabert, cuando el Cabildo de la Seo le contrató para realizar la transformación de nuestro primer templo.

Algunos hemos tenido el privilegio de poder contemplar el proceso inverso: la Catedral tal como la dejó Gilabert tras su meditado trabajo y cómo era —o al menos en parte cómo era, porque lo que deshizo con anuencia del Cabildo ya no lo podemos reconstruir— su particular gótico.

El paso, inevitable, de los años envejece casi todos los trabajos de investigación en lo que puedan tener de coyuntural o de axiomático basado en criterios de autoridad a veces no suficientemente elaborados. En todo trabajo de investigación hay, como sabemos, unos materiales propios y otros que proceden de fuentes comunes; a dicho esquema se ajustó nuestra monografía sobre Gilabert por lo que en la actualidad sigue siendo válida, en líneas generales, aunque las puntualizaciones que vamos a introducir creemos mejorarán nuestro trabajo inicial base y fundamento para la gran monografía que, en un futuro puede y debe intentarse.

Los datos inéditos y la revisión crítica de nuestra propia obra son primicias que, ahora, damos a conocer.

Creemos que puede ser conveniente ajustarnos al esquema del trabajo inicial, por lo que comenzaremos por hablar de: "El artista y su vida".

Antonio Gilabert nace en Pedreguer (Alicante), topónimo que suponía CHABAS ("El Archivo", 1886, págs. 252-258 y 1890, pág. 279) arrancaba de la Reconquista. Sabemos que está documentado desde mediados del XIII y aparece en la donación de Jaime I a Andriolo y Alberto de Flix: "Habeant complementum in alcheria que dicitur Pedreguer, que est in termino de Olocayba" (CABANES, D.: "Documentos y datos para un estudio toponímico de la Región Valenciana", Valencia, 1981, pág. 330) y que, etimológicamente encuentra su raíz "en el latín tardío "petricariu", equivalente a petricosu" (CABANES, pág. 330).

En su época de florecimiento, siglo XVIII, que CABANILLES subraya ("Observaciones sobre la Historia Natural,

Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia", Madrid, 1795-97. 2.ª edición, Zaragoza, 1958, t. II, pág. 210) asignándole 400 vecinos, nació Antonio, hijo de Miguel Gilabert y Francisca Fornés. De momento nos consta la existencia de una hermana que, al menos, tuvo un hijo: José Cascant y Gilabert. Estudió, en vida de su tío, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, obteniendo el título de arquitecto el 7 de febrero de 1790 (BERCHEZ, J. y CORELL, V.: "Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia. 1768-1846". Valencia, 1981, pág. 386).

Casó Antonio Gilabert con Luisa Rubio, hija de Felipe Rubio, abogado de los Reales Consejos y del Colegio de Abogados de Valencia. Hay, por lo tanto, que hacer caso omiso de la noticia antigua, repetida en textos muy recientes, que recogimos de buena fe, que le hacía yerno del arquitecto Felipe Rubio, con el que había estudiado.

Tuvo dos hijas: Tomasa y Micaela, residiendo en Valencia, casa número 3 de la calle de En Roda, muy cerca de la iglesia parroquial de Santa Cruz, en pleno barrio del Carmen. En dicha casa falleció; a su muerte pasó ésta, con los bienes restantes, a sus hijas, interviniendo en el reparto, junto a ellas, Cristóbal Palos, Procurador de Número de la Real Audiencia de esta ciudad, esposo de Micaela que, en agosto de 1793 contaba 25 años de edad; había nacido, pues, en 1768 teniendo su padre 52 años de edad.

La casa en que vivió y murió Gilabert ha desaparecido, pero permanecen las signadas con los números 1 y 5 que, creemos, corresponden bastante con la descripción que se hace de aquélla.

La casa de Gilabert constaba de varias habitaciones, repartidas en las dos plantas del edificio; en ellas albergaba muebles, objetos, ropas y adornos. La casa contaba con un almacén en el que guardaba los utensilios de su oficio, maderas y andamios.

Sabemos que tuvo en su casa una pequeña biblioteca formada por "libros de Arquitectura y de devoción", que justipreciados, tras la muerte de Gilabert, valieron 254 libras y 16 sueldos:

"Otro sí. Ciento veintisiete libras y ocho sueldos en el justo valor y precio de la mitad de los libros de Arquitectura y de Devoción recayendo en la herencia de mi difunto Padre, que omito ponerlos separadamente uno a uno por cortar prolixidades."

Esta referencia, preciosa, tomada de las Capitulaciones de boda de Micaela Gilabert con Cristóbal Palos nos deja, sin embargo, a las puertas del conocimiento de los libros que poseyó nuestro arquitecto. Podemos, indirectamente, saber de qué libros gustaba rodearse en razón de las recomendaciones que hace en Junta Ordinaria de la Real Academia de San Carlos de Valencia, en nombre de la Comisión de Arquitectura, para que se adquieran: el "Curso de Arquitectura", de Blondel; "Tratado de Arquitectura", de Cordeno; "Ensayo de Arquitectura", de Laugier; los "Edificios Antiguos", de Godet, y "Los cuatro libros de Arquitectura", de Andrea Palladio. Este último tratado va a estar presente en casi todos los momentos de la actividad archi-

tectónica de Gilabert, de tal forma que su obra puede considerarse como un testimonio vivo, palladiano, del arte antiguo entre nosotros.

Ello no es obstáculo para que en su formación se integran las enseñanzas de Bartolomé Ribelles, Vicente Gasco, Felipe Rubio, José Vergara, Camarón Bononat, los Capuz y los Vergara, además de la ya reconocida de fray Tomás Vicente Tosca.

Su labor como miembro de la Academia en todas sus facetas, ya fue relatada minuciosamente por lo que dejamos de lado este tema. Sabemos que el 27 de noviembre de 1791 el secretario de la Real Academia da cuenta de haberse jubilado Gilabert con todos los sueldos y honores, aunque sigue interviniendo en asuntos académicos hasta el día 13 de junio de 1792, pocos meses antes de su muerte, ocurrida, dijimos, el 13 de diciembre de 1792.

Dos años antes, el 1 de mayo de 1790, había hecho testamento, cuya lectura nos permite precisar algunos detalles más de su biografía.

Pide ser enterrado en el cementerio de la iglesia parroquial de San Cruz de Valencia, amortajado:

"...Con el Santo avito del Seraphico Padre San Francisco, el que quiero se tome del Convento de Religiosos Recoletos de la Corona de Christo de esta Ciudad, dando por él la limosna acostumbrada..."

Concede diversas cantidades, en metálico, a varios beneficiarios con los que estuvo ligado en vida:

"...La quantía de cincuenta libras, moneda corriente de este Reyno, a más de la cantidad líquida que acostumbra dar de limosna a sus Hermanos la Hermandad de la Santa Cruz, fundada en dicho Convento de la Corona, como a otro de sus hermanos que soy..."

"...En el altar de la Virgen del Sufragio de dicha Yglesia Parroquial de Santa Cruz, con limosna de seis reales de vellón cada una..."

"...Al Santo Real Hospital general de la presente Ciudad; a la Real Casa de Nuestra Señora de la Misericordia; al Real Colegio de Niños Huérfanos del glorioso Apóstol valenciano el señor San Vicente Ferrer y al Convento de Religiosos Capuchinos de la misma diez sueldos a cada una de estas mandas pías, forzosas, en subvención de sus muchas necesidades..."

Nombró albaceas testamentarios al Dr. D. Felipe Rubio, abogado de los Reales Consejos y a sus hijas Tomasa y Micaela, solteras, entonces, habidas en el matrimonio con Luisa Rubio, ya difunta, hermana del albacea testamentario ya citado.

Dejó a sus dos hijas todos sus bienes a partes iguales, sin que les obligara a venderlos, aunque sí a justipreciarlos, como veremos se hizo.

Antes de fallecer Gilabert:

"...Muy sercana la muerte del mencionado su Padre le salió el acomodo a la precitada Micaela con el notado Christobal Palos, cuyo adelantamiento vino muy bien para efectuar de pronto la escritura de bodas y cartas matrimoniales de esta..."

Cristóbal Palos era:

"...Procurador de Número de la Real Audiencia de esta Ciudad, hijo legítimo y natural del Doctor D. Vicente Palos Abogado de los Reales Consejos y de Thomasa Pérez Calvillo también consortes, vecino de esta misma Ciudad..."

Precisamente en las citadas capitulaciones de boda de Micaela, en fecha 7 de abril de 1793, encontramos más datos de la vida familiar de Gilabert.

Pocas fechas más tarde, el 4 de agosto de ese mismo año, se realiza el inventario de bienes de Antonio Gilabert que sí vamos a pormenorizar un poco más.

Estuvieron presentes en el inventario:

"...Josef Ballester, Nicolás Gilavert y Nicolás Gilavert de Serafina, labradores y vecinos de la referida villa de Pedreguer, personas muy peritas y de la mayor confianza de las otorgantes..."

del cual se excluyen bienes por valor de dos mil quinientas once libras y tres sueldos que fueron objeto de otro inventario, parcial, con motivo de las capitulaciones, citadas, para la boda de Micaela:

"...Cuya escritura quedó en abierto para añadir a ella la mitad del importe de los bienes sitios y rayces que todavía estaban justipreciados... casas y tierras recayentes en la enunciada herencia situada respectivamente en el Poblado y término de la villa de Pedreguer y en la de Ondara..."

Excepción hecha, pues, de la casa y bienes radicados en la ciudad de Valencia restan los citados en Pedreguer y Ondara, que vamos a enumerar. Hay que hacer la advertencia de que las tierras se miden en "jornales", o sea en medida tradicional del Reino de Valencia, pues descende de la "jovada" medieval y era equivalente al terreno que podían labrar un par de caballerías durante un día de trabajo. Las equivalencias con medidas actuales podrían establecerse así (vid. cuadro 1):

CUADRO 1

Medidas superficie		Alicante	Castellón	Valencia
Jornal	Edad Media	4.804 m. <sup>2</sup>	5.141 m. <sup>2</sup>	5.141 m. <sup>2</sup>
	Siglo XVIII	5.868 m. <sup>2</sup>	4.986 m. <sup>2</sup>	4.980 m. <sup>2</sup>
Hanegada	Siglo XVIII	831'0964 m. <sup>2</sup>	831'0964 m. <sup>2</sup>	831'0964 m. <sup>2</sup>

Con ellas calcularemos la extensión de las fincas de Gilabert entradas en el Inventario, excluyendo las casas que, como las tierras, también se valoran. Reducimos el Inventario a un cuadro numérico que acompañamos (vid. cuadro 2):

CUADRO 2

Número inventario	Localidad	Situación	Categoría	Superf. en jornales	Superf. m. <sup>2</sup> /Hg.	Precio libras
1	Pedreguer	Partida del Trapich	Finca rústica	23	118.263'24	1.800
2	íd.	Pozo de la Oveja	íd.	3'5	17.996'58	74
3	íd.	Pda. del Alfas	íd.	2	10.283'76	220
4	íd.	Pda. de Matoses	íd.	2	10.283'76	80
5	íd.	Pda. de la Serrietta	íd.	1	5.141'88	160
6	íd.	Pda. de Albaronera	íd.	10	51.418'00	350
7	íd.	Pda. de la Galga	íd.	2'5	12.854'70	400
8	íd.	íd.	íd.	0'65	3.342'22	178
9	íd.	íd.	íd.	1	5.141'88	270
10	íd.	íd.	íd.	2'5	12.854'70	510
11	íd.	Pda. de Borisa	íd.	1'5	7.712'82	180
12	íd.	Pda. de Montarroy	íd.	5	25.709'40	400
13	íd.	Pda. de Pont Nou	íd.	2'5	12.854'70	420
14	íd.	Pda. de Tierracondesa	íd.	1	5.141'88	100
15	íd.	Pda. de la Boca de Olocayva	Corral de ganado			100
16	íd.	Pda. de Cometa	íd.			77
17	íd.	C/. Santa Marta	Finca urbana			400
18	íd.	C/. Santa Marta	íd.			70
19	Ondara	Pda. de Marjal	Finca rústica	1'5	7.712'82	300
TOTALES				59'65	306.713'14	6.089
					369'0464	

Según los autores del Inventario:

"...Reducidas todas sus partidas a una suman y componen la universal suma de seis mil ciento y quatro libras moneda corriente de este Reyno. Y por consiguiente tocan a cada una de dichas herederas o Ynteresadas tres mil cincuenta y dos libras moneda corriente de este Reyno..."

aunque efectuada dicha suma existe una diferencia de 15 libras, sin que podamos saber a ciencia cierta la causa de dicha diferencia, suponemos puede ser un error de transcripción.

Poseyó Gilabert, pues, además de las dos casas, en la calle de Santa Marta de su villa natal, casa en la que cabe suponer que naciera, trescientas sesenta y nueve hanegadas, repartidas entre distintas fincas rústicas, cuya diferente valoración se realiza en razón de los cultivos que en ellos se tienen estando de acuerdo ambas hermanas en:

"...Continuar de buena armonía en tenerlas, trabajarlas, cuidarlas de común y por su cuenta partiéndose por mitad los frutos que produxesen, beneficiándolas y vendiéndolas a los tiempos oportunos, conforme lo han executado hasta el presente por medio del referido Josef Ballester, su tío, que lo mira como si fuera

cosa suya propia a la mayor utilidad y provecho de las otorgantes..."

En las tierras se practicaba una agricultura de secano, como ya constató CAVANILLES (ob. cit., t. II, págs. 266-267) al recorrer el Marquesado de Denia y pueblos inmediatos al río Xaló:

"...Además de la ciudad de Denia y de la villa de Ondara hay en este recinto 14 pueblos, casi todos situados en las inmediaciones del río Seco, y raíces meridionales del Segarria y montes contíguos: solo Pedreguer y Benidoleig se hallan en la parte opuesta..."

Al referirse a este último pueblo, que utiliza como prototipo, dice:

"...viven 60 familias, ocupadas en cultivar sus huertecitas y secano; cogen anualmente 1.000 arrobas de aceyte, 10.000 de algarrobas, 200 de pasa, 400 de higos, 100 cahices de todo grano, 30 de almendra y 300 libras de seda..."

Ordenadas las fincas rústicas de Gilabert, según un cuadro estadístico, obtenemos una utilización del terreno acorde con la zona (vid. cuadro 3), si bien la producción en un terreno no fue siempre el monocultivo, como puede parecer en este cuadro:

CUADRO 3

Núm. inventario	PRODUCTOS EN FINCAS							Superf. m. <sup>2</sup> /Hg.
	Algarrobo	Almendra	Higuera	Morera	Olivo	Viña	Sin especificar	Jornales
1							×	23
2	×			×				3'5
3		×	×					2
4	×				×	×		2
5				×	×			1
6	×		×			×		10
7						×		2'5
8				×				0'65
9				×				1
10				×				2'5
11		×			×			1'5
12			×			×		5
13		×		×				2'5
19				×				1'5
<b>TOTAL 15</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>7</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>306.713'14</b>
								<b>369'0464</b>

Además de los tasadores, que hemos mencionado, y que fueron familiares de Antonio Gilabert, intervinieron testigos:

“...Que lo fueron presentes Don Jerónimo Conejero, vecino de esta ciudad y Sebastián Fornés, labrador, vecino de la villa de Pedreguer...”

este último ligado a la rama materna de nuestro arquitecto

como lo debieron ser otros Gilabert y Fornés, cuyas propiedades lindaban con las del difunto.

Importando las fincas aludidas en el Inventario la cantidad de 6.089 libras puede ser interesante dicha valoración comparándola con las cantidades que cobró en su obra de la Catedral de Valencia, que tan prolijamente presentamos y hasta hoy la única documentada (vid. cuadro 4):

CUADRO 4

Tejados de la Catedral ... ..	1.000 Libras.
Modelo a escala (según planos de Gilabert) ... ..	180 L., 13 s., 2 d.
Dibujos y plantas de la Catedral ...	200 L.
Por gratificación ... ..	50 L.
Planos Nueva Sacristía . . . . .	50 L.
Planos fachada Nueva Sacristía ...	20 L.
Ultimo pago de obras en la Catedral de Valencia ... ..	371 L., 13 s., 6 d.

En la segunda parte de mi trabajo sobre Gilabert me referí a su obra, tanto religiosa como civil, que puede presentarse ahora a la luz de nuevas investigaciones.

Respecto a su gran reforma de la Catedral de Valencia, una vez que ha desaparecido en su mayor parte y habiendo publicado la documentación fundamental se precisaría reproducir, en su totalidad, los planos que se custodian en el Archivo Catedralicio para poseer una referencia gráfica de primera mano.

Hemos comenzado a hablar de la obra de Gilabert en la Catedral de Valencia en razón de ser nuestro primer templo diocesano, aunque sabemos que, cronológicamente, debe mencionarse en tercer lugar, ya que la primera intervención de Gilabert: el arreglo de los tejados, tiene lugar en 1773 para, después de realizar los planos correspondientes y el modelo a escala (hecho por Vicente Esteve), iniciar la remodelación en 1774.

Han precedido a la obra de la Seo, las de la antigua Aduana y la iglesia de las Escuelas Pías, seguidas de la capilla de San Vicente Ferrer y de la celda de San Luis Bertrán, en el convento de Santo Domingo, todas en Valencia.

Hay que descartar del catálogo de Gilabert el tabernáculo del altar mayor de la iglesia valenciana del Temple atribuido por BOIX (“Historia de la Ciudad y Reino de Valencia”, Valencia, 1845-1847, tomo II, págs. 192 y sigs.), a quien entonces seguimos sin excesivo acaloramiento, por nuestra parte; si es obra de Miguel Fernández (vid. FAUS LOZANO, J.: “El Temple de Valencia”, Valencia, 1981) quedese, desapasionadamente, restituida a su verdadero autor.

Es la obra de la antigua Aduana (hoy Palacio de Justicia) la primera en la que interviene Gilabert, si bien con todas las matizaciones posibles. Comenzada, según se tiene entendido, en 1758, sería, si no aparecen otras obras documentadas, un trabajo primerizo, pues los planos se atribuyen a Felipe Rubio (vid. BERCHEZ, J.: “Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana”, Valencia, 1983, tomo II, págs. 742-753) a quien sucedería nues-

tro arquitecto en atención, quizá, a su valía y no por parentesco alguno con el autor de proyecto, como hemos desvelado en estas líneas, por primera vez.

Además de la dirección de la obra, lo cual parece cuestionable, fue Gilabert, al decir de todos los eruditos, constructor de la escalera principal del edificio, la cual como ya dijimos en nuestra monografía (vid. nota 138, pág. 67) debió servir de modelo para la que levantó, a partir del 12 de octubre de 1914, el arquitecto Vicente Rodríguez. Igualmente la citada escalera gilabertiana debió ser modelo para la que levantara Tolsá en el Palacio de la Minería, en Méjico. Y en ambas, no hay duda, hallamos las huellas de Palladio. Sólo a través de la lectura de nuestra nota citada, que también formaba parte del libro, pueden entenderse las reproducciones que de la escalera del Palacio de Justicia presentamos en la primera edición de la biografía de Gilabert.

A la obra de la Aduana le sucede, cronológicamente, la de la iglesia de las Escuelas Pías (1767-1771). También se encuentra Gilabert con unos planos hechos, aunque no llevados a la práctica en su totalidad, que pudo abandonar, parcialmente, y desarrollar con mayor amplitud sus ideas.

El conocimiento que tenía de la obra de Palladio le lleva a volcar las ideas de este arquitecto en la iglesia escolapia y si bien mantiene la planta circular (vid. BERCHEZ: “Catálogo”, págs. 281-283) modifica el alzado a base de superponer tres cuerpos rematados por una grandiosa cúpula. Aunque planta y alzado de la iglesia puedan parecer remedo del panteón romano de Agripa, una lectura más profunda del edificio nos lo separa, por diferentes detalles de aquél y nos lo acerca a los esquemas del Templo de Júpiter, en el Quirinal, cuyo modelo encontró Gilabert en el ya citado PALLADIO (vid. “I Quattro Libri dell’Architettura”, Venetia, Apresso Domenico de’ Franceschi, 1570. Riproduzione in fac-simile a cura di Ulrico Hoepli Editore Libraio, Milano, 1976, libro IV, pág. 41).

Para la fachada parece evidente la influencia del Gesù, de Vignola, tamizado por el P. Tosca en Santo Tomás de Valencia.

Lo que no cabe objetar es que ni el proyecto del P. Pina (que también ofrecimos) ni el de Puchol, aceptado por el Arzobispo Mayoral, hubieran alcanzado la grandiosidad, verdaderamente romana, que logró dar Gilabert, pues inclusive la sobria solución, que pudo parecer antecedente, del cuerpo superior del panteón palidece ante la dada en las Escuelas Pías a base de tres espacios macizos, el central-hornacina, con estatua y los dos laterales constituidos por dos vanos o ventanas.

Parece Gilabert, en cierto modo, continuador de los proyectos de José Puchol porque, a partir de 1781, realiza la obra de la capilla de San Vicente Ferrer en el antiguo convento de Santo Domingo de Valencia (vid. CATALA, M. A.: "Catálogo de monumentos de la Comunidad Valenciana", Valencia, 1981, tomo II, pág. 490). Su realización debe transcurrir hacia 1781 y el esquema compositivo, sea de Puchol o de Gilabert, se ajusta bastante al modelo que Palladio da (PALLADIO, ob. cit., libro II, pág. 14) para la planta superior del palacio del conde Ottavio de Thieni en Vicenza con dobles columnas corintias y friso, muy influido por el de bucráneos y róleos existente en el palacio del conde Valerio Chiericato, en Vicenza.

El mismo sistema de columnas dobles, flanqueando un nicho, aparecía en una obra de Gilabert, capilla de San Luis Bertrán, para el citado convento.

Esta capilla, ahora desaparecida, simétrica de la de San Vicente Ferrer, estaba alzada en un elegante orden toscano, siendo muy destacable la decoración del techo inspirada en la del templo de Marte Vengador, en Roma.

Afortunadamente podemos saber cómo fue la obra desaparecida gracias a los alzados y plantas que Vicente Belda dibujara, en 1804, de la citada capilla y conservados en el archivo de la Real Academia de San Carlos (vid. BERCHEZ-CORELL: "Catálogo de diseños", pág. 103).

Respecto a la obra realizada por Gilabert para el convento de la Zaidía de Valencia, citada por LLAGUNO ("Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España", Madrid, 1829, tomo IV, pág. 295), es decir: un "retablo de estuco" hay que recordar lo que, en 1955, mantuvimos (vid. pág. 59) si bien, actualmente, el citado convento ha desaparecido al urbanizarse esa zona de Valencia y, por lo tanto, esa obra queda en el sufrido campo de la especulación.

Por último, mantenemos las atribuciones que para las iglesias de Turís, Callosa de Ensarriá, Gestalgar y ermita de Nules dimos entonces basándonos en el criterio de autoridad de Llaguno, Llorca, Llorente, Schubert, Sucias, Sanchis Sivera, Carreras Candi, Boix y eruditos más modernos. De todos modos con el tiempo las aportaciones documentales podrán corroborar o no las atribuciones ofrecidas.

Por consideraciones de estilo e interpretando correctamente las citas de Schubert, Llaguno y Ceán se atribuye a Gilabert el hermoso palacio de los condes de Villapaterna, en Paterna, y no en Nules donde, infructuosamente, se le buscaba.

Las relaciones estilísticas de este palacio con los edificios de la Aduana y la llamada Casa de Enseñanza, en Valencia (calle Arzobispo Mayoral, a espaldas del actual Ayuntamiento), son más que singulares, estando resuelto, arquitectónicamente, con una gran nobleza y elegancia recordando, insistentemente, los modelos de villas que Palladio ofrece en su tantas veces mentada obra.

\* \* \*

Como un cuerpo básico de doctrina presento tres documentos excepcionales: en primer lugar el testamento (1), realizado el 1.º de mayo de 1790, ante el notario de Valencia, D. Joaquín Pastor (vid. Apéndice Documental n.º 1); el segundo, por orden cronológico, las capitulaciones de boda de Micaela Gilabert y Rubio (2) celebradas un año después del fallecimiento de su padre (vid. Apéndice Documental n.º 2), y el tercero el inventario de bienes de Antonio Gilabert (3), en el que comparecen, para su otorgamiento, Tomasa Gilabert "doncella, mayor de veinte y cinco años" y Micaela Gilabert, ya casada con Cristóbal Palos (vid. Apéndice Documental n.º 3), "deseando evitar costas, extravíos y ocultaciones que podrían acaecer". Se refieren las citadas herederas de nuestro arquitecto a que, con motivo de la boda de Micaela, sólo se habían consignado en dote algo más de dos mil libras y, en esta fecha era necesario completar aquélla.

La lectura atenta de los tres documentos ayudará, sin duda, a perfilar la biografía de un arquitecto notable para su tiempo, aunque en la actualidad su estrella no brille como entonces.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

(1) Prot. Joaquín Pastor. Archivo Reino Valencia, Sg. 7.343. 1 mayo 1790, fol. 252 r.º.

Agradezco, muy sinceramente, la colaboración prestada por D. Jesús Villalmanzo, funcionario de dicho Archivo, para la redacción de estas aportaciones.

(2) Prot. Joaquín Pastor. A. R. V. Sg. 7.346. 7 abril 1793, fol. 168 v.º.

(3) Prot. Joaquín Pastor. A. R. V. Sg. 7.346. 4 agosto 1793, fol. 362 v.º.

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO N.º 1

*Testamento de Antonio Gilabert Fornés*

1790  
1 de mayo

Notario Joaquín Pastor. Archivo Reino Valencia. Protocolos.  
Sg. 7.343, fol. 252 r.º.

En el nombre de Dios Nuestro Señor todo poderoso y de la Serenísima Reyna de los Angeles María Santísima su Madre y Señora nuestra, concebida sin mancha ni sombra de pecado original, en el primer instante de su ser purísimo y natural Amen. Sea a todos notorio, como yo Antonio Gilabert Maestro Arquitecto, vecino de esta ciudad de Valencia, hallándome bueno y sano, y por la misericordia de Dios Nuestro Señor con mi entero y cabal juicio, memoria y habla natural, según su Magestad Divina ha sido servido concederme, por cuyos tan singulares favores, siendo corta la capacidad humana para dar al todo poderoso las devidas gracias, suplico por mi las rindan los nueve Coros de Angeles, los Bienaventurados del Cielo, y su divina Emperatriz María, a quienes, y en especial a esta Soberana Reyna, deseado dirigir mi alma, al fin para que fue criada, pongo por abogados, para que intercedan con Nuestro Redemptor Jesús, que no atendiendo a la gravedad de mis innumerables culpas, si al precioso perenne caudal de su Sacratísima Sangre y méritos de su dolorosa Pasión y muerte, me las perdone como lo espero de su infinita bondad y misericordia, y con esta segura, divina protección y amparo, creyendo, como firme y verdaderamente creo en el admirable y sacrosanto Misterio de la Santísima Trinidad, Padre, hijo y Espíritu santo, tres Personas realmente distintas, con una sola esencia y naturaleza divina y en todo lo demás que tiene cree y confiese nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana, bajo cuya fee y crehencia he vivido y prometo vivir y morir como catholico y fiel christiano recelándome de la muerte que es natural a toda criatura humana, siendo incierta su ora, hago, ordeno y dispongo mi último testamento y final disposición de mi vida en la forma siguiente:

Lo primero: Encomiendo mi alma a Dios Nuestro Señor, que la crió y redimió con el thesoro inmenso de su preciosa sangre y el cuerpo mando a la Tierra de cuyo elemento fue formado.

Otrosí: Quiero, y es mi voluntad, que cuando la de Dios Nuestro Señor fuere servido llevarme de la presente vida a la eterna del Paraíso, como así lo confío de su infinita bondad y misericordia, mi cadaver sea librado a eclesiástica sepultura en el cementerio de la Iglesia Parroquial de Santa Cruz de esta ciudad de donde soy parroquiano o en el de la que fuere al tiempo de mi fin y muerte curriendo mi cuerpo con el santo avito del Seraphico Padre San Francisco, el que quiero se tome del Convento de Religiosos Recoletos de la Corona de Christo de esta ciudad, dando por él la limosna acostumbrada, diciéndose Misa de cuerpo presente si fuere hora cómoda para ello y si fuese mi entierro por la tarde visperas cantadas de difuntos. Y todo lo demás de mi funeral y entierro, lo dexo a elección de mis infrascriptos albaceas.

Otrosí: Tomo y asigno de mis bienes y efectos, para sufragio y bien de mi alma y demás fieles christianos difuntos, en remisión de mis culpas y pecados, la quantía de cincuenta libras moneda corriente de este Reyno, a más a más de la cantidad líquida que acostumbra dar de limosna a sus Hermanos, la Hermandad de la Santa Cruz, fundada en dicho Convento de la Corona, como a otro de sus hermanos que soy, de las quales quiero se pague el coste de mi entierro, limosna de Abito, Misa de Cuerpo presente o visperas, Legados pios Misas señaladas que luego se dirán y demás funerales y el Reliquato se distribuya y convierta en celebración de Misas rezadas que decir y celebrarse podrán por mi alma en las Iglesias o Conventos y con la limosna que a los mismos mis albaceas pareciere y por bien visto les fuere.

Otrosí: Dexo, lego y mando por una sola vez Quince Misas rezadas celebradoras en el altar de la Virgen del Sufragio de dicha Yglesia Parroquial de Santa Cruz con limosna de seis reales de vellón cada una, por todo y cualquier derecho que pueda tener y pretender en mis bienes, los quales se han de satisfacer de la cantidad que arriba dexo asignada para sufragio y bien de mi alma.

Otrosí: Dexo, lego y mando por una vez tan solamente: Al Santo Real Hospital General de la presente ciudad: A la real Casa de Nuestra Señora de la Misericordia: Al Real Colegio de Niños Huérfanos del glorioso Apóstol valenciano el señor San Vicente Ferrer y al Convento de Religiosas Capuchinas de la misma, diez sueldos a cada una de estas Mandas pias, forzosas, en subvención de sus muchas necesidades.

Otrosí: Para que se execute lo por mí dispuesto y ordenado, con el celo, cuidado y vigilancia que se requiere y es necesario, elijo y nombro por mis Albaceas y pios executores testamentarios: Al Doctor Don Phelipe Rubio Abogado de los Reales Consejos y del Colegio de esta ciudad: A Thomasa Gilabert y a Micaela Gilabert Doncellas mis hijas, a los tres juntos y a cada uno de por si insolidum a los quales doy y atribuyo poderes y facultades amplias quantas por de-

recho se requieren sin limitación alguna para que luego que yo fallezca tomen y vendan de mis bienes y efectos los suficientes y cumplan con la puntualidad posible con la difinición del bien de mi alma y lo que practicaren juntos o separadamente quiero tenga la misma validad y firmeza que si yo propio lo hiciera y executara.

Otrosí: Quiero, y es mi voluntad que todas mis deudas sean puntualmente satisfechas y pagadas aquellas empero que constare legítimamente están tenido y obligado por cartas públicas, testigos e otras pruebas dignas de fee y crédito sobre que les encargo sus conciencias.

Otrosí: Declaro para los fines y efectos que puedan aprovechar, que del matrimonio único que he contraído in fatice Sancte Matris Ecletia, con Luisa Rubio, mi difunta consorte, tengo en hijas legítimas y naturales a las expresadas Thomasa Gilabert y Micaela Gilabert, Doncellas, esta última en menor edad constituida: Por cuyo motivo elijo y nombro en tutores y curadores de las personas y bienes de la misma Micaela a los notados Doctor Don Phelipe Rubio y a Thomasa Gilabert su hermana, a los dos juntos y a cada uno de por si; a los quales doy y atribuyo quantos poderes y facultades amplias se requieren sin limitación alguna. No sólo para regir y administrar dicho encargo sino para que por si solos, sin intervención de juez alguno eclesiástico, ni secular por vía de escritura pública hagan y practiquen inventario y justiprecio extrajudicial de todos los bienes efectos y derechos que recayeren en mi unibersal Herencia porque mi fin es el que no se consuma ni convierta cosa alguna de mi corto Patrimonio en gastos de Justicia.

Y cumplido y pagado este mi testamento y todo lo en él por mí dispuesto y ordenado en lo restante que quedare de todos mis bienes y efectos y derechos que actualmente tengo y poseo y en lo sucesivo adquiriere y me pertenecieren por cualquier causa título o razón que sea: Instituyo y nombro por mis legítimas y unibersales herederas a las mencionadas Thomasa Gilabert y Rubio y Micaela Gilabert y Rubio, mis hijas legítimas y naturales por iguales partes y porciones para que lo hayan y hereden con la bendición de Dios Nuestro Señor y puedan usar y disponer de la parte y porción que les cupiere a su libre y espontánea voluntad como les pareciere y bien visto les fuere Exeptis Clericis Locis Sanctis Militibus et Personis Religiosis et aliis qui de foro Valentia non existunt nisi dicti Clerici iuxta seriem et thenorem fori novi super hoc editi, bona ipsa ad eorum tantum vitam acquirerent, vel haberent y bajo la pena de comiso, según el Thenor de los antiguos fueros y Real Orden de su Magestad a nueve de julio del año mil setecientos treinta y nueve publicada en esta Capital a ocho de los mismos.

Otrosí y últimamente revoco y anulo y quiero haver por revocados y de ningún efecto y valor todos y qualesquiera testamentos codicilos y poderes para testar e otras últimas voluntades y disposiciones que antes de esta tenga hechas y otorgadas por escrito, de palabra o en otra qualquier forma que sea pues solo quiero subsista y prebalezca este que ahora otorgo con toda serenidad y quietud por mi último testamento y final disposición de mi vida que acontecido mi fallecimiento natural sea llevado a su devida y real execución en aquella vía y forma que más y mejor en derecho lugar haya y proceda de justicia. En cuyo testimonio asi lo otorgo en esta ciudad de Valencia al primero día del mes de mayo de mil setecientos noventa años, siendo presentes por testigos para este efecto llamados rogados y conocidos Miguel Sanroman, Sargento de Invalidos, Juan Bautista Villar, Lacayo, y Francisco Gil, escriviente, vecinos aquellos de esta ciudad y este de la calle del Remedio, extramuros de la misma. Y el otorgante (a quien yo el Escrivano doy fee conozco) lo firmo. Antonio Gilabert. Ante mí Joachin Pastor.

DOCUMENTO N.º 2

*Capitulaciones matrimoniales de Micaela Gilabert y Rubio*

1793  
7 de abril

Notario Joaquín Pastor. Archivo Reino Valencia. Protocolos.  
Sg. 7.346, fol. 168 v.º

Sepase por esta pública escritura como yo Micaela Gilabert y Rubio doncella, mayor de veinte y cinco años vecina de esta ciudad de Valencia, hija legítima y natural de Antonio Gilabert maestro Arquitecto y Director que fue de la Real Academia de San Carlos y de Luisa Rubio consortes mis difuntos padres.

En contemplación del matrimonio que de palabra tengo convenido y ajustado y de próximo he de solemnizar infatice Sancte Matris Eclesiae con Cristóbal Palos, Procurador de Número de la Real Audiencia de esta ciudad, hijo legítimo y natural del Doctor Don Vicente Palos, Abogado de los Reales Consejos y de Thomasa Pérez Calvillo también consortes, vecino de esta misma ciudad para que más comodamente pueda mantener y soportar las obligaciones y cargas de dicho matrimonio le doy y constituyo en él por mi dote según leyes de Castilla, la quantía de dos mil y quinientas once libras y tres sueldos moneda corriente de este Reyno por aora y mientras no se execute la División y Partición formal de las casas y tierras recayentes en la heren-

cia del citado mi difunto Padre entre mi hermana Tomasa y yo como únicas herederas que somos cuyo justiprecio estamos esperando nos lo remita el Apoderado que tenemos en la villa de Pedreguer donde están situadas, pues ahora únicamente nos hemos repartido y dividido como a buenas hermanas amigablemente la casa de habitación y morada con su Descubierta y Almahacen en donde vivimos y habitamos en el Poblado de esta ciudad, distrito de la Parroquial Yglesia de Santa Cruz calle llamada de Enroda. El dinero físico existente en ella. Los muebles, ropas y alajas de la propia. La poca plata labrada y alajas de oro y piedras preciosas. Los libros de Arquitectura y de Devoción. Las Ahinas de Arquitectura y de maderas que havia en el Almahacen, apreciado todo por personas peritas y beneplácito dentrambas partes en las cantidades y por los precios que luego se dividirán y es uno y otro en la forma siguiente:

Primeramente: En precio y estimación de mil cincuenta y cinco libras en el valor de la mitad de la casa de habitación y morada con su descubierta y almahacen situada en el ámbito de esta ciudad, distrito de la Yglesia Parroquial de Santa Cruz, calle vulgarmente llamada de Enroda, casa número tres de la manzana ciento setenta y siete, que linda por un lado y espaldas con casa de Don Rafael de Pedro y Trullench, por otro con casa de Don Joseph Salvador y Antolí y por delante con casa del Convento de Religiosos Mínimos de San Francisco de Paula extramuros la citada calle de Enroda en medio; en esta forma: mil libras por el valor de la mitad de dicha casa Descubierta y Almahacen en que ha havido justiprecio; y las restantes cincuenta y cinco libras por las ahinas pertenecientes a la Arquitectura y mitad de maderas que me he repartido con mi hermana.

Otrosí: Quinientos setenta y tres libras y quince sueldos en dinero efectivo en especie de doblones de a ocho y plata de buena calidad en presencia del Escrivano y testigos infrascritos que también nos hemos partido como a buenas hermanas.

Otrosí: Ciento veintisiete libras y ocho sueldos en el justo valor y precio de la mitad de los libros de Arquitectura y de Devoción recayendo en la herencia de mi difunto Padre, que omito ponerles separadamente uno por uno por cortar prolixidades.

Otrosí: Cincuenta y ocho libras en el justo valor y precio de tres cubiertos de plata, unos pendientes y un medallón de oro con espejuelos y dos sortijas antiguas la una de esmeraldas y la otra con espejuelos.

Otrosí: Veintiocho libras en el justo valor y precio de tres vestidos a lo militar de hombre poco usados el uno de terciopelo, el otro de paño negro y el otro de Calamanca.

Otrosí: En precio y estimación de treinta y seis libras tres colchones poblados de lana de telas de varios colores.

Otrosí: En precio y estimación de veinte libras un guardarropa embutido de nogal, con diferentes apartamentos, cerrajes y llaves.

Otrosí: En precio y estimación de cuatro libras una mesa grande de nogal con varios caxoncitos, cerrajas y llaves.

Otrosí: En precio y estimación de seis libras un armario de madera de pino con dos cloendas, cerraja y llaves.

Otrosí: En precio y estimación de una libra y diez sueldos una mesa mediana forrada de piel.

Otrosí: En precio y estimación de una libra una mesita de madera de pino.

Otrosí: En precio y estimación de treinta y tres libras un cubre y ruedacama de Damasco carmesí nuevo.

Otrosí: En precio y estimación de veinte y ocho libras tres cortinas de Damasco carmesí de alducar.

Otrosí: En precio y estimación de diez y seis libras una Basquiña de Nobleza negra nueva.

Otrosí: En precio y estimación de ocho libras un guardapiés nuevo de saga azul.

Otrosí: En precio y estimación de ocho libras y doce sueldos un Pirro de paño de seda negro guarnecido con blondas.

Otrosí: En precio y estimación de veinte y dos libras una sábana de lienzo fino con su tobollola, guarnecido uno y otro con encaje fino.

Otrosí: En precio y estimación de ocho libras un sagalejo nuevo de Calanca.

Otrosí: En precio y estimación de cinco libras un par de evillas plata de moda.

Otrosí: En precio y estimación de diez y ocho libras seis sabanas de lienzo casero nuevas.

Otrosí: En precio y estimación de doce libras un cubrecama nuevo de hilo y algodón blanco guarnecido con franja.

Otrosí: En precio y estimación de seis libras otro cubrecama blanco de hilo y algodón poco usado.

Otrosí: En precio y estimación de veinticuatro libras media docena de sabanas de lienzo delgado.

Otrosí: En precio y estimación de ocho libras seis manteles de mesa y seis servilletas de hilo y algodón.

Otrosí: En precio y estimación de treinta y tres libras un juego de almoadas de lienzo fino guarnecidas de encaje fino con sus cintas de moda.

Otrosí: En precio y estimación de nueve libras y trece sueldos un juego de almoadas de lienzo fino con sus sintas.

Otrosí: En precio y estimación de cuatro libras y diez sueldos una redecilla negra de moda con sus sintas.

Otrosí: En precio y estimación de seis libras tres pañuelos de moselina nuevos.

Otrosí: En precio y estimación de doce libras una mantilla nueva de moselina fina.

Otrosí: En precio y estimación de diez libras otra mantilla nueva de gasa negra.

Otrosí: En precio y estimación de seis libras y trece sueldos tres enaguas nuevas de lienzo de botiga.

Otrosí: En precio y estimación de trescientas veinte y dos libras y dos sueldos diferentes partidas y pedazos de ropa alamandera fina para manteles y servilletas, para camisas, para almoadas, para pañuelos y enaguas que no se han podido coser, diversas sintas, una docena de sillas de anea corladas, una gotera también corlada con su varilla de yerro, una porción de hilo fino para calzetes y media libra de algodón también fino para medias que se omite ponerlo separadamente por cortar prolixidades.

Que todas las referidas cantidades reducidas a una forman y componen la suma universal de las expresadas dos mil quinientas once libras y tres sueldos moneda corriente de este Reyno importe de esta Dote el qual y Bienes en él comprendidos prometo le serán ciertos y seguros de toda contingencia al nominado Christoval Palos mi futuro Esposo baxo obligación que para ello hago de mis bienes y rentas havidos y por haver cuya constitución dotal la entiendo hacen y hago por corporal tradición y entrego formal de los enunciados bienes, ropas, alajas, dinero efectivo y media casa de habitación y morada. Y siendo presente yo dicho Christoval Palos bien entendido del tenor de esta escritura de bodas y cartas matrimoniales la acepto en todo y por todo y en su virtud en primer lugar y prometo velarme y desposarme con la precitada Micaela Gilabert y Rubio mi próxima consorte y en segundo lugar confieso recibir real y efectivamente de esta todos los bienes muebles, ropas, alajas y dinero efectivo en especie de oro y plata de buena calidad en presencia del escrivano y testigos infrascritos (a uno entrego y recivo yo dicho escribano requerido doy fe) como también me doy por satisfecho y entregado a mi voluntad de la posesión y aprovechamientos que la arriva deslinhada media casa de habitación y morada con su descubierta y almahacen de que hago carta de pago en forma consintiendo como consiento la tasación y a precio hecho de todo ello por constarme haverse practicado con toda integridad y legalidad. Y en tercer lugar desde ahora para quando llegue el caso de dividirse y partirse dicha mi proxima consorte y su hermana Thomasa Gilabert y Rubio los bienes, casas y tierras sitas en el término de la villa de Pedreguer recayentes en la herencia del citado su difunto Padre acepto igualmente el importe de ellos que le tocare y perteneciere a la notada mi futura esposa para añadir a esta constitución dotal en tal manera como sino se huviera incluido en la presente escritura que no se ha executado por no haverse aún remitido los correspondientes justiprecios para gobierno de ambos. Y en atención a la virginidad y demás especiales circunstancias que concurren en la mencionada Micaela Gilabert y Rubio mi futura esposa en aquella vía y forma que más y mejor en dicho lugar haya sabedor y cierto del que en este caso me compete le asigno y señalo emtaras eto donación propter nuptias la quantia de quinientas libras de la citada moneda corriente las que declaro caben bastantemente en la décima parte de los bienes libres que al presente tengo y poseo y caso que no cupiesen se las asigno y señalo en los demás que con el tiempo adquiriere y me pertenecieren por cualquier causa título o razón que sea, las quales juntas con las nominadas dos mil quinientas once libras y tres sueldos del dote forman y componen la suma universal por ahora de tres mil once libras y tres sueldos de la expresada moneda las que prometo tener y tendré siempre promptas y de manifiesto como en depósito sobre lo mejor y mas bien parado de mis bienes que actualmente tengo y en lo venidero puedan tocarme y pertenecermme en qualquier forma porque todos los hypotecos especial y expresamente para que gocen de los privilegios de los mismos bienes dotales y de los que por derecho son concedidos a los del aumento de dote y prometo no les dicipar, enagenar ni obligar a mis propias deudas, cainines, ni exceder y si de hecho lo executare no ha de valer en lo respectante al importe de dichas cantidades de Dote y Arras y por lo mismo ha de quedar de ningún efecto y valor lo que en contrario se practicasse aunque pasen los referidos bienes a terceros poseedores y sin aguardar a la dilación del derecho pagaré bolveré y reitubiré a la mencionada Micaela Gilabert y Rubio mi próxima consorte o a quien por ella lo huviere de haver las expresadas tres mil once libras y tres sueldos en su importe siempre que por muerte, divorcio u otro de los casos prevenidos por Derecho llegue el de la restitución porque permito se me execute con esta sola Escritura y el juramento de quien tuviere interés en lo que difiero y relevo de otra qualquier prueba aunque de derecho se requiera. Y para lo así cumplir obligo a mi persona y bienes muebles y rahices havidos y por haver. Y ambas partes por lo que a cada una respective nos toca

guardar damos poder a los jueces y justicias de su Magestad que de nuestras causas y negocios puedan y devan conocer de cualesquiera partes que sean y en especial a las de esta Ciudad de Valencia a cuia jurisdicción nos sometemos, renunciamos a nuestro propio fuero, jurisdicción y domicilio y otro que de nuevo ganemos la Ley si convenierit de Jurisdiczione Omnium Judicium la última pragmática de las Sumisiones y demás Leyes, fueros y privilegios de nuestro favor con la general en forma para que a ello nos compelan y apremien por todo rigor de derecho y via executiva como si fuera sentencia definitiva por juez competente dada y no apelada pasada en autoridad de cosa juzgada y por entrambas partes expresamente consentida. Y esta constitución dotal la entiendo hacer y hago con la salvedad y protesta de quedar en abierto para añadir a ella lo que emportasen las casas, tierras y demás efectos recayentes en la herencia de mi difunto Padre Antonio Gilabert, que existen todavía sin dividir en la villa de Pedreguer y su término como en cualquier otra parte que no se ha practicado la división por no haberse remitido el justiprecio de ellos según se tiene pedido dias ha para no perjudicar mis derechos privilegiados. En cuio testimonio lo otorgamos en esta ciudad de Valencia a siete dias del mes de abril de mil setecientos noventa y tres años siendo presentes por testigos el Doctor en Medicina Ramón Moragrega y Joseph Debón lavandero de la Fuente de Encors vecinos de esta misma ciudad. Y los otorgamos (a quienes yo el escribano doy fe conozco) lo firmaron = enmº = quinientas once: l:a:y:t: ue: Valª. Micaela Gilabert. Christoval Palos. Ante mi Joachim Pastor.

DOCUMENTO N.º 3

*Inventario de bienes de Antonio Gilabert Fornés*

1793  
4 de agosto

Notario Joaquín Pastor. Archivo Reino Valencia. Protocolos.  
Sg. 7.346, fol. 362 v.º

En la ciudad de Valencia y casa donde viviendo abitava Antonio Gilabert Maestro Arquitecto, situada en el distrito de la Parroquial Yglesia de Santa Cruz, calle llamada de Enroda a quatro dias del mes de agosto de mil setecientos noventa y tres: Ante mí el escribano y testigos infrascriptos parecieron Thomasa Gilavert doncella, mayor de veinte y cinco años y Micaela Gilavert muger legítima de Christoval Palos Procurador de Número de la Real Audiencia de esta Ciudad, hermanas vecinas de la misma (a quienes doy fe conozco) en nombre de herederas únicas y universales que son del referido Antonio Gilavert según el último testamento de este bajo cuya disposición falleció, que autorizó el presente escrivano en el dia primero del mes de mayo del año mil setecientos noventa y la notada Micaela en presencia, licencia y consentimiento de su marido dixerón:

Que hallándose ambas mayores de edad deseando evitar costas, extravíos y ocultaciones que podrían acaecer inmediatamente que aconteció la muerte del notado su difunto Padre formaron annotation y justiprecio extrajudicial por medio de Peritos que eligieron a su satisfacción no solo de la presente casa de la morada, los muebles de ella, Ropas, alajas de Plata y dinero efectivo existente: sino también de las casas y tierras recayentes en la enunciada herencia, situada respectivamente en el Poblado y término de la Villa de Pedreguer y en la de Ondara. Y también para que muy cercana la muerte del mencionado su Padre le salió el acomodo a la precitada Micaela con el notado Christoval Palos, cuyo adelantamiento vino muy bien para efectuar de pronto la escritura de Bodas y cartas matrimoniales de esta, en la que únicamente se incluyeron por entonces dos mil quinientas once libras y tres sueldos moneda corriente de este Reyno en esta forma: en la mitad de la presente casa de abitación y morada Parroquia de Santa Cruz calle de Enroda con su descubierta y Almacacen: los muebles, ropas, dinero físico existente, plata labrada, alajas de oro y piedras preciosas, los libros de Arquitectura y de Devoción: Las Aynas de Arquitectura y las maderas existentes en el Almacacen importantes lo dan las expresadas dos mil quinientas once libras y tres sueldos a la parte de dicha Micaela solamente según se contiene extensamente en la escritura de Bodas autorizada por el presente escrivano en siete de abril próximo pasado de este año a que se refiere cuya escritura quedó en abierto para añadir a ella la mitad del importe de los bienes sitios y rayces que todavía estaban justipreciados. Y ahora están presentes Josef Ballester, Nicolás Gilavert y Nicolás Gilavert de Serafina, labradores y vecinos de la referida villa de Pedreguer Personas muy peritas y de la mayor confianza de las otorgantes (a quienes doy fe conozco) los cuales bajo juramento que prestaron por Dios Nuestro Señor y a una señal de crus las fueron notando y justipreciando uno por uno en la forma siguiente:

1. Primeramente: Veinte y tres jornales de tierra seca con una moria y una casita con un corral de encerrar ganado sito todo en el término de Pedreguer en la partida llamada de Trapich lindantes por Poniente con el Pozo de la Oveja, con tierras de Jayme Fornés de Jayme, con tierras de Josef Agullas barranco en medio, con tierras de Jayme Barber y Pastor, con tierras de Josef Sancho, con las

de Bernardo Noguera, con las de Antonio Forner, con el camino de Pamús, con tierras de Juan Antonio Sivera, con las de la viuda de Pedro Rives, con las de Andrés Fornés y con las de Cayetano Casellas justipreciado todo por mil ochocientas libras moneda corriente de este Reyno.

2. Otrósí: Tres jornales y medio de tierra seca con moreras o menos o lo que sea plantada de moreras y algarrovis sitios en dicho término partida nombrada del Pozo de la Oveja lindantes con tierras de Jayme Forner, con las de Miguel Juan Sivera y con las de Silvestre Santa Cruz justipreciados por setenta y quatro libras de la citada moneda.

3. Otrósí: Un jornal y medio de tierra seca con moreras poco más o menos sito en el término de la villa de Ondara partida de Marjal, lindante con tierras de Sebastián Forner, con las de Francisco Gisbert y por dos partes con dos barrancos justipreciados por trescientas libras.

4. Otrósí: Dos jornales de tierra seca con almendros e Ygueras en la partida del Alfás término de Pedreguer, lindantes con tierras de Estevan Puigcerver, con las de Jayme Fornés, con las de Francisco Noguera y con las de Sebastián García justipreciadas por doscientas veinte libras.

5. Otrósí: Dos jornales de tierra seca con algarrovis, olivos y viña situados en el término de Pedreguer, partida de Matoses lindantes con la viuda de Juan Carrión con camino abajo y arriba y con tierras de Pedro Vives justipreciadas por ochenta libras.

6. Otrósí: Un jornal de tierra seca con olivos y moreras sito en el término de Pedreguer partida de la Serrieta y con tierras de Juan Mayques justipreciadas por ciento sesenta libras.

7. Otrósí: Diez jornales de tierra seca plantada de algarrovis, higueras y viña sitios en el término de la propia villa de Pedreguer, partida de Albaronera, lindantes con tierras de Nadal Costa, con las de Vicente Ros y con el monte justipreciadas precio de trescientas cincuenta libras.

8. Otrósí: Dos jornales y medio de tierra seca plantada de viña sita en el término de Pedreguer, partida de la Galga de la Viña lindantes con el barranco, con tierras de Vicente Carrión, con las de Francisco Salvá y con el camino de la Galga justipreciados por quatrocientas libras.

9. Otrósí: Quatro anegadas de tierra seca plantadas de morenas situadas también en el término de Pedreguer, partida de Galga, lindantes con camino y barranco con tierras del Cura de su Parroquia y con tierras de Guillem Fillol justipreciadas por ciento setenta y ocho libras.

10. Otrósí: Un jornal de tierra seca con moreras sito en el término de Pedreguer partida de Galga del Posmo lindantes con tierras de Rafael Fornés y con el camino y barranco justipreciado por doscientas setenta libras.

11. Otrósí: Dos jornales y medio de tierra seca con moreras sitios en el término de Pedreguer partida de Galga, lindantes con tierras de Francisco Costa, con el barranco y con tierras de Vicente Cabrera y de Francisco Ballester justipreciadas por quinientas diez libras.

12. Otrósí: Jornal y medio de tierra seca plantada de olivos y almendras sito en el término de Pedreguer partida de Borisa lindantes con tierras de Bartolomé Ballester, con las de Antonio Peris, con las de Antonio Vives y con las de Nadal Costa justipreciadas por ciento ochenta libras.

13. Otrósí: Cinco jornales de tierra seca plantada de viña e Ygueras sitas en el término de Pedreguer, partida de Montarroy lindantes con tierras de José Ballester, con las de Bartolomé Gilavert y camino y con las de Francisco Noguera justipreciadas por quatrocientas libras.

14. Otrósí: Dos jornales y medio de tierra seca plantados de almendros y moreras sito en el término de Pedreguer partida del Pont Nou lindando con tierras por dos partes de Bartolomé Gilavert con Pedro Fillol y con las de Josef Fornés, justipreciadas por quatrocientas veinte libras.

15. Otrósí: Un jornal de tierra seca con almendros sito en el término de Pedreguer, partida de Tierracondesa lindantes con tierras de Francisco Ferrer, con las de Juan Castelló y Lorenzo Costa y con las de la viuda de Francisco Gilavert justipreciadas por cien libras.

16. Otrósí: Un corral de encerrar ganado en el término de Pedreguer partida de la Boca de Olocayve lindante con tierras de Francisco Timoner con montes y con tierras de la viuda de Roque Sesé, justipreciadas por cien libras.

17. Otrósí: Otro corral en encerrar ganado situado en el término de Pedreguer partida de Cometa, lindante con corral de Miguel Noguera con tierras de Matías Ballester y con el Asagador justipreciado por setenta y siete libras.

18. Otrósí: Una casa de abitación y morada con su corral sita en dicho lugar de Pedreguer calle de Santa Marta lindante por un lado con casa de Francisco Miralles, por otro con casa de esta misma he-

rencia, por delante con casa de Josef Fillol, la citada calle en medio y por las espaldas con casa de Bartolomé Fornés justipreciada por quatrocientas libras.

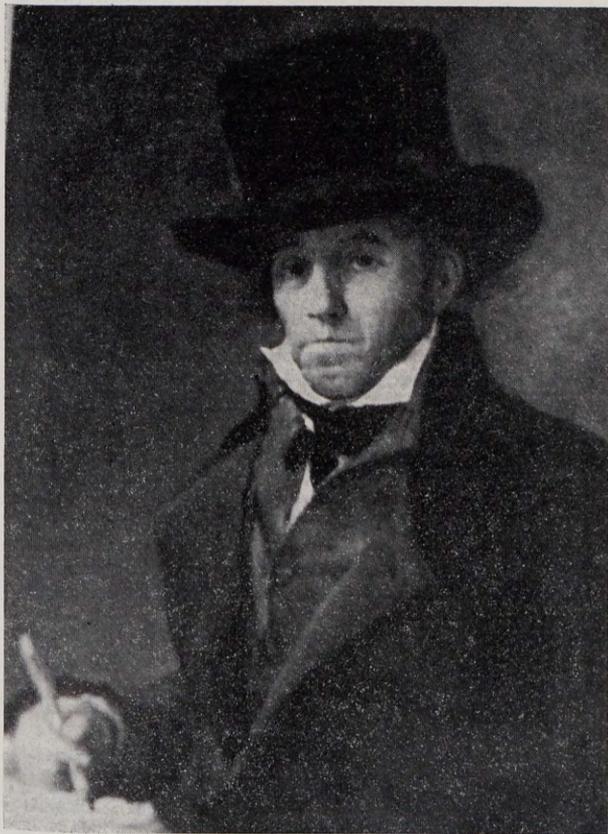
19. Otrosí: Y últimamente otra casita con su corralito sita en la propia calle contigua a la antecedente que linda por un lado con esta por otro con casa de Vicente Peres y por delante con casa de Josef Fillol justipreciada por setenta libras.

Y en esta conformidad quedaron notados y justipreciados los muebles y bienes sitios y rayces recayentes enunciada herencia de Antonio Gilavert asegurando aquellas heverles manifestado todos los que tenían noticia positiva recaían en ella, y los nominados Peritos heverles justipreciado bien y fielmente sin fraude ni eolución según su leal saber y practica que tienen en aquel País, so cargo de juramento que tienen prestado en que se afirmaron, y reducidas todas sus partidas a una suman y componen la universal suma de seis mil ciento y quatro libras moneda corriente de este Reyno. Y por consiguiente tocan a cada una de dichas dos herederas o ynteresadas

tres mil cincuenta y dos libras moneda corriente de este Reyno que apruevan como igualmente continuar de buena armonía en tenerlas, trabarlas, cuidarlas de común y por su cuenta partiéndose por mitad los frutos que produxesen, beneficiándolas y vendiéndolas a los tiempos oportunos, conforme lo han executado hasta el presente por medio del referido Josef Ballester su tío que lo mira como si fuera cosa suya propia a la mayor utilidad y provecho de las otorgantes. Y ambos para que en todos tiempos conste de esta verdad me requirieron a mí el escrivano las autorizase escritura pública la que es en efecto por mí les fue recibida en la antedicha ciudad de Valencia los dias mes y año puestos en el exordio. Y lo firmaron los que supieron y por los que dixeran no saver escribir a sus ruegos lo hizo uno de los testigos que lo fueron presentes. Don Jerónimo Conejero vecino de esta ciudad y Sebastián Fornés labrador vecino de la villa de Pedreguer. De todo lo qual doy fee = Mndº Joseph Ballester. Vale Micaela Gilavert Christoval Palos. Tomasa Gilavert. Dn. Gerónimo Conejero. Ante mi Joachin Pastor.

# ASENSIO JULIÁ (1748-1832):

## RASGOS BIOGRAFICOS



Asensio Juliá, por Goya (1814). Oleo sobre lienzo  
0'73 × 0'57 m. Sterling and Francine Clark Inst.  
(Mass.).

Hasta que en 1931 publicó Félix Boix, en Archivo de Arte Español, su artículo: *Asensio Juliá (El Pescadoret)*, nada se sabía acerca de la fecha de nacimiento del pintor valenciano. En el mencionado artículo, se da noticia de “una partida que figura en el libro parroquial de Santo Tomás Apóstol, iglesia de Valencia en la que hasta el año 1773 se administraba el sacramento del Bautismo a los hijos de pescadores” (1), y que desgraciadamente ha desaparecido como consecuencia de la quema llevada a cabo en los archivos parroquiales fruto de la guerra civil española. La partida en cuestión dice así:

“Quince Libri de la Iglesia Parroquial de Santo Thomas Apóstol año de 1763 hasta 1773. Domingo a uno de Febrero de 1767 bauticé solemnemente según rito de la Santa Iglesia, a Asensio, Antonio y Thomas, hijo de Asensio Chuliá, Pescador, y de Luisa Ribes consorte. Abuelos paternos, Thomás Chuliá y Jesualda Chuliá. Maternos, Vicente Ribes y Josepha Llo-

rens. Fueron padrinos Joseph Brú, pescador y Pascuala Salvador. Nació el día veinte y siete de Henero del referido año.”

Sin embargo, si a primera vista nada nos podría hacer dudar sobre su autenticidad —que sin lugar a dudas tiene la partida bautismal—, sorprende el que en 1947 el profesor Enrique Lafuente Ferrari cuestione esta fecha, y lo haga sobre la base de la contradicción con unos nuevos datos, no aducidos hasta el momento. En este sentido, Lafuente Ferrari cita el *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas á exposición en Junio de 1846 y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo* (2), figurando en la Sala II un cuadro de Asensio Juliá: el *Retrato de Don José Juan Camarón* (3). La mención del cuadro lleva en el catálogo notas biográficas del artista que dicen: “Nació en Valencia en 1748; fue discípulo de Goya, académico de la de San Carlos de Valencia y director de enseñanza en la de San Fernando, en la clase de adorno; murió en Madrid en 1830” (4).

Hasta el momento actual, la mayoría de la crítica (5) ha apoyado la tesis documental de F. Boix, que aparentemente tenía más peso que el breve testimonio biográfico del catálogo de 1846, a pesar de su proximidad temporal con el artista Asensio Juliá.

Sin embargo, los documentos encontrados en la Real Academia de San Carlos de Valencia, en los que no consta la edad de Juliá, sí que nos sirven para desechar la afirmación de F. Boix de 1767 como el año de nacimiento del pintor valenciano. Ya que en los citados documentos aparece por primera vez el nombre de Asensio Juliá, en la “Lista de Opositores al tercer premio de dibujar un pie” (6) en el año 1771, por lo que si apoyamos la afirmación de Boix, Juliá comparecería en la academia valenciana a la edad de cuatro años, lo que evidentemente resulta poco probable.

¿Es, consecuentemente, 1748 el año de nacimiento de Juliá? Desgraciadamente no tenemos elementos de juicio que así lo ratifiquen, pero si admitimos esta fecha como la del año del nacimiento de Asensio Juliá, en tal caso, en 1771, cuando “oposita” en San Carlos, contará con la edad de veintitrés años, lo que se ajusta en mayor medida, a la media de edad con la que los jóvenes solían comparecer en sus estudios académicos.

(1) BOIX, F.: “Asensio Juliá (El Pescadoret), *Archivo de Arte Español*, 1931, pág. 139.

(2) Cit. por E. Lafuente Ferrari, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, págs. 340-341.

(3) El cuadro, de 0'65 × 0'56 cm., fue parte de la Colección Contini-Bonacossi, actualmente se desconoce su paradero.

(4) Cit. por E. Lafuente Ferrari, op. cit., págs. 340-341.

(5) Para Juan de Contreras, *Historia del Arte Hispánico*, tomo V, Barcelona, 1949, págs. 53-54, Juliá habría nacido el 27 de enero de 1767; Jeannine Baticle, *Catalogue de l'exposition Goya*, París, 1970, número 20, cuestiona la fecha de nacimiento de Juliá, decantándose al final por la tesis de Boix de 1767; en el artículo “Eugenio Lucas et les satellites de Goya”, *Revue du Louvre*, número 3, 1972, pág. 4, se pone en duda la fecha de 1767 y, en última instancia, E. J. Sullivan, “Asensio Juliá and Goya”, *Arts Magazine*, dic. 1982, páginas 107-108, deja abierta la cuestión sobre las dos fechas.

(6) Cfr. “Lista de opositores al tercer premio de dibujar un pie”, *Legajo 44*, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

De cualquier forma, en el catálogo citado de 1846 también se anuncia la fecha en que murió, esto es, 1830, y como veremos posteriormente, no es ésta una datación exacta. Así, pues, dejaremos abierta la cuestión sobre la fecha de nacimiento, a la espera de que un documento revelador lo confirme definitivamente.

Por otra parte, la partida de bautismo publicada por Boix, nos permite interpretar —a la vista de los datos encontrados en San Carlos— unos presupuestos distintos a los presentados por este crítico. En tal caso, se trataría de la partida de bautismo de un hijo de Asensio Chuliá y Luisa Ribes. Como el nombre y apellido del padre y del hijo son el mismo, ello nos permite suponer que Asensio Chuliá Chuliá, de profesión pescador, pudiera ser el pintor estudiado. Hijo de Tomás Chuliá y Jesualda Chuliá, el cual, manteniendo la hipótesis de que hubiera nacido en 1748, hacia 1765 se casaría con Luisa Ribes, hija de Vicente Ribes y Josepha Lloréns, aproximadamente a los diecisiete años, teniendo dos años después su primer vástago, al que puso por nombre Asensio Chuliá Ribes.

Siguiendo con la hipótesis, Asensio Chuliá y Luisa Ribes tendrían tres hijos más, de los que igualmente da noticia Félix Boix; el segundo, Carlos Chuliá, bautizado el 25 de mayo de 1777, y los gemelos Francisco y Vicenta Chuliá, bautizados el 25 de abril de 1783. Los tres aparecían en una lista extractada de los libros bautismales de la parroquia del Cañamelar, hoy iglesia del Rosario de Valencia (7), de la que no queda ningún rastro documental.

A la edad de veintitrés años comienza Asensio Juliá a participar en la recién creada Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Su estancia en la citada academia no se desarrollará normalmente siguiendo a diario las clases, sino que debido a sus ocupaciones laborales, y al poco tiempo libre que como consecuencia le quedaba, permitieron únicamente su asistencia a los concursos que dos o tres veces al año se convocaban, y le impidieron adquirir los estudios superiores que en San Carlos se impartían (8). Es por ello, que Juliá solamente aparecerá en los documentos como opositor a los concursos, sin que figure en los libros de matrícula (9). Así, pues, en 1771 aparece por primera vez el nombre de Asensio Juliá en la "Lista de Opositores al tercer premio de dibujar un pie" (10), puesto que a pesar de que existía una especialización en escultura, pintura o grabado, había un comienzo común, que lo constituía la Clase de Principios, en la que se dibujaban láminas o reproducciones de fragmentos humanos: ojos, manos, narices, orejas, pies, etc., y cuya aplicación práctica sería este concurso. Esta fue la primera ocasión en la que Juliá optaba a premio, pero desafortunadamente no lo obtuvo, porque el jurado se inclinó por Vicente Badía, al que se le concedió el primer premio, y por Joseph Gómez, al que se le dio el segundo (11).

En la Navidad del mismo año, fecha en la que tradicionalmente se celebraba un concurso, vuelve a aparecer Juliá en la "Lista del Premio de Manos" (12). Este premio había sido acordado en la Junta Ordinaria del 24 de noviembre de 1771, de la que habría que destacar un dato que hace referencia a los premiados: en este sentido especifica que, éstos, no podrán volver a concursar hasta que no hayan pasado de por medio tres concursos (13). Normativa que tal y como se desarrollará el certamen de Navidad, no cumplirá el pintor Asensio Juliá. En esta ocasión, Juliá recibirá el primer y único premio de la Academia de San Carlos. Según se había establecido (14), en la Sala de Principios se otorgarían seis premios, con una cuantía de veinte reales de vellón cada uno, quedando repartidos de la forma siguiente: dos para la primera clase, cuyo asunto sería dibujar una cabeza; dos para la segunda, en la cual habría que dibujar una mano; y dos iguales para la tercera, y

el asunto sería dibujar un pie. Juliá figuró en la segunda clase, y a tenor del resultado obtenido, transcribimos textualmente el veredicto:

"Esta Junta (General del 18 de Diciembre de 1771) fue convocada para adjudicar los Premios acordados en conformidad de los asuntos acordados en la Junta antecedente y arregladas las obras trabajadas por los respectivos concurrentes hecho el debido examen (...). En la segunda clase para el premio primero sacó todos los votos el Núm. 10 que es =

Ascensio Juliá

En la segunda votada para el segundo premio sacó dos votos el Núm. 5, dos el Núm. 11 y otros dos el Núm. 12 y en vista de haver salido empatados, se pasó al sorteo, y salió el Núm. 12 que es =

Benito Compañ (...) (15).

El dibujo de manos con el que Juliá obtuvo el primer premio, podría tratarse del que actualmente está en la colección particular de don José Manuel Arnáiz, en Madrid, consistente en un dibujo de dos manos que sujetan un corazón. Es, sin duda alguna importante, por ser una de las pocas realizaciones de Asensio Juliá que está firmada (16).

En 1772, el pintor valenciano vuelve a presentarse al "Concurso de cabezas", celebrado en el mes de marzo, sin tener en cuenta la normativa referida anteriormente de que los premiados debían aguardar tres concursos para poder volver a instar a premio. En cualquier caso, lo cierto es que el pintor aparece en las listas de la Sala de Principios con el número 5 de la primera clase de cabezas, contando con un total de nueve participantes. El resultado del citado concurso no le favoreció, pues se clasificó en tercer lugar, con un solo voto a su favor, y quedó por encima de él Rafael Ximeno con siete y Juan Blanques con seis, ganadores del primer y segundo premio, respectivamente (17).

(7) Cit. por F. Boix, op. cit., pág. 139.

(8) CAVEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1867, vol. I, págs. 402-403, dice que "la de S. Carlos es una Academia de primera clase, dedicada a los estudios superiores, al igual que lo fueron: Barcelona, Valladolid y Sevilla (...)", comprendiendo estos estudios, "el dibujo del antiguo y del natural, la Pintura, la Escultura, el Grabado y la Arquitectura", además de los menores que comprendían "los elementos de aritmética y geometría (...); y en el dibujo de figura, el lineal y de puro ornato; el aplicado a las artes y a la fabricación, y al modelado y al vaciado de adornos".

(9) Véase *Matrículas de la Real Academia de San Carlos*, libro I, pág. 19, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(10) Véase la nota 6.

(11) Cfr. Junta General del 17 de marzo de 1771, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(12) Véase "Lista del Premio de Manos de la temporada de Navidad de 1771", *Legajo 44*, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(13) Cfr. Junta Ordinaria del 24 de noviembre de 1771, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(14) La Junta Ordinaria del 24 de noviembre de 1771 hace referencia a la normativa de premios que había quedado establecida con anterioridad, en la Junta Ordinaria del 24 de febrero del mismo año. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(15) Véase Junta General del 18 de diciembre de 1771, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año de 1768 asta 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(16) Sobre la obra académica de Juliá y otra parte importante de su producción artística, véase: "Asensio Juliá y Goya", en *Goya*, n.º 192, Madrid, 1986, págs. 348-354.

(17) Véase Junta General del 22 de marzo de 1772, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

En agosto de 1773 de nuevo figura en la lista de aspirantes a premio para el concurso de pintura. En esta ocasión, para los que se encontraban en la tercera clase —como era el caso de Juliá—, el tema a dibujar era el Apolo en yeso que existía en la Academia, y que había sido donado por la Academia de San Fernando, ya que “para aplicar las teorías neoclásicas de Mengs, la Academia de San Carlos necesitaba copias de estatuas antiguas, así, pues, la de Madrid le hizo llegar los moldes del grupo de Laocoonte, del Apolo de Belvedere, de la Venus de Médicis, del gladiador Borghese...” (18). Pasadas las dos horas, tiempo en que debían efectuarse los trabajos propuestos, el jurado seleccionó con seis votos a Asensio Juliá, con dos a Rafael Ximeno y con uno a Francisco Royo. La votación definitiva del desenlace quedó a favor de Rafael Ximeno con seis votos, y en segundo lugar Asensio Juliá con dos (19).

En el concurso de diciembre de 1773, Juliá vuelve a participar en la “primera clase de pintura, cuyo asunto es dibujar una figura por el modelo natural” (20). Serán once los concursantes que optarán a premio (21), figurando Asensio Juliá con el número 10. Los premios recayeron en Francisco Martí y Joaquín Pons.

No sabemos a ciencia cierta por qué Juliá no compareció en los concursos del año siguiente, 1774, pero lo que queda claro es que no figura noticia alguna fechada de su presencia en la Academia.

Sin embargo, en el mes de marzo de 1775 de nuevo concursa en la Clase de Pintura, participando con el número 11 (22). Pero como en ocasiones anteriores, no obtuvo un resultado satisfactorio, ya que ni se clasificó en segundo lugar. En esta ocasión, un reñido empate entre Joaquín Carra y Rafael Ximeno, se resolvió —tras celebrar un sorteo— a favor de este último (23).

El período comprendido entre los años de 1775 a 1804 constituye un enigma, tanto personal como artísticamente, en la vida de Asensio Juliá. Nada se sabe con certeza sobre la fecha en que Juliá se instaló definitivamente en Madrid. Y en cualquier caso, todo hace suponer que hacia 1798 Juliá colaboró con Goya en el encargo palatino de la decoración mural de los frescos de San Antonio de la Florida: el motivo por el cual se relaciona a este pintor con las pinturas al fresco (24) de la ermita madrileña, es un retrato de pequeñas dimensiones, realizado por Francisco de Goya, en el que aparece un hombre con utensilios de pintor, que tiene como fondo un andamio, y abajo una dedicatoria en la que se lee: “Goya a su amigo Asensio”. Habida cuenta de que Goya sólo trabajó con una estructura de andamios en la citada decoración, es lógico pensar que el personaje representado colaboró con Goya en los trabajos de la ermita, siendo Paul Lafond el primero que en 1902 relacionó al personaje retratado con la decoración mural (25), y, consecuentemente, señaló la fecha de 1798 como el momento en que comienza la relación Goya-Juliá.

Al año siguiente, en 1799, realizó Juliá el retrato de *Don José Juan Camarón*, del que en la actualidad se desconoce su paradero, y que ha venido siendo atribuido a la mano de Goya (26).

En 1804 y 1807 hay noticias de la presencia del pintor valenciano, por primera y única vez, en la Real Academia de San Fernando de Madrid: en 1804 expone *dos cabezas*; y en 1807 un *cuadro original representando una figura angelada de tamaño natural, con un cráneo en la mano* (27). No sabemos, a ciencia cierta, la finalidad de estas exposiciones, pero por la trayectoria general de las Academias, y en particular de Juliá, es fácil identificarlas como obras presentadas a los concursos que anualmente se celebraban. En este sentido, una de las características de todas las Academias, “incluso la más pequeña de las nuevas escuelas de

arte”, afirma Pevsner, “eran los concursos con premio”, cuyo “tema propuesto (...) responde siempre al mismo tipo, en concordancia tanto con las tradiciones del siglo XVII francés, como con las aspiraciones neoclásicas” (28).

En el año 1808, por encargo de don Tadeo Bravo de Rivero, pinta, con motivo de la proclamación de Fernando VII, la *Fidelidad limeña* (29), pintura de gran contenido alegórico.

*La liberación de Galicia por el Marqués de la Romana* es el título de la estampa que Juliá realiza en 1811 (30).

Un segundo retrato de Asensio Juliá, realizado por Goya en 1814 (figura 1), sirve para testimoniar que la relación entre ambos no quedó restringida a un único trabajo, sino que a lo largo del período más fecundo de producción artística de Goya, se incrementó, y más aún se reafirmó, a través de las copias hechas por Juliá de cuadros de Goya o de grabados que realizaron conjuntamente.

En 1816, Juliá regala a la Real Academia de San Carlos de Valencia el cuadro titulado *El naufrago* (31).

Dos años más tarde ocupa el cargo de director adjunto de la Escuela Real de la Merced de Madrid —establecimiento menor que dependía de la Academia de San Fernando— y en cuyas clases se impartían las cátedras de dibujo, perspectiva y adorno, encargándose Juliá de la sección de ornamentos. Al margen de esta labor docente, y siguiendo la práctica común de su tiempo, “escribió el 28 de mayo de 1819 a D. Pedro Franco para solicitar el título de académico de mérito”, para lo cual presentó “una cabeza pintada al óleo, dos capiteles jónicos y corintios y dos composiciones (...)”. Según las actas de la Academia del 6 y 11 de julio de 1819, esta petición parece haber recibido una respuesta dilatoria” (32).

(18) Cfr. BEDAT, C.: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, 1974, págs. 355-356.

(19) Véase Junta General del 12 de agosto de 1773, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 a 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(20) Véase Junta Ordinaria del 19 de diciembre de 1773, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 a 1786*, libro I, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(21) Véase “Lista de opositores al Concurso de Diciembre de 1773”, *Legajo 44*, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(22) Véase “Lista de participantes al Concurso del mes de Marzo de 1775”, *Legajo 44*, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(23) Véase Junta Ordinaria del 22 de marzo de 1775, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 a 1786*.

(24) Durante bastante tiempo se dudó sobre la técnica empleada en la decoración mural, hasta que bien entrado nuestro siglo, y “gracias” al deterioro que sufrieron parte de las pinturas de la ermita, hubo de colocarse para su restauración, un andamiaje, lo que permitió a E. Lafuente Ferrari comprobar y ratificar que se trataban de pinturas al fresco, y no al temple, como José Francés afirmaba en “Los frescos de San Antonio de la Florida”, *El Año Artístico*, 1915, págs. 195 y siguientes.

(25) LAFOND, P.: *Goya*, París, 1902, pág. 84.

(26) Véase GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, número 961, pág. 166, y RITA DE ANGELIS: *La obra pictórica completa de Goya*, Barcelona, 1976, número 746, pág. 138.

(27) Cfr. BATICLE, J.: *Catalogue de l'exposition Goya, Orangerie*, París, 1970, número 20, s/pág.

(28) Cfr. PEVSNER, N.: *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Madrid, 1982, pág. 119.

(29) Para una descripción del lienzo, véase Felipe Pérez y González, *Un cuadro... de historia. Alegoría de la Villa de Madrid*, por Goya, Madrid, 1910, págs. 26-27-28.

(30) Véase BOUZA-BREY, F.: “Una estampa goyesca sobre la francesada en Galicia”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Lugo*, tomo V, núm. 40, Lugo, 1953, págs. 235-237.

(31) Véase Junta Ordinaria del 11 de agosto de 1816, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde Enero de 1813 a Diciembre de 1821*, Archivo de la Real Academia de San Carlos.

(32) Cfr. BATICLE, J.: op. cit., 1970, s/pág.

Con posterioridad a esta fecha realizó dos copias del cuadro que Goya pintó en 1820, y que lleva por título *Goya y su médico Arrieta* (33).

Nuevamente se abre un amplio período cronológicamente falto de referencias biográficas, enlazando con la fecha de defunción. En relación al año en que falleció Juliá, se han barajado numerosas hipótesis, sin que ninguna de ellas fuera fiel testimonio de la realidad (34). Como consecuencia de nuestra labor investigadora, ha sido el hallazgo del año en que Juliá murió lo que contribuye a invalidar todas las tesis que con anterioridad se habían expuesto. Así, en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el *Libro donde se copian las actas de las Juntas Ordinarias que celebra la Real Academia de San Fernando, y da principio con la de 30 de enero de 1831, consta que en la "Junta Ordinaria de 4 de noviembre de 1832"*:

"El conserje daba cuenta de haber fallecido en 25 del pasado el Director de la Sala de Adorno Don Asensio Juliá y el 27 el Plantón del mismo estudio José Santiago (...)" (35).

Por tanto, podemos afirmar que el pintor Asensio Juliá falleció en Madrid el 25 de octubre de 1832, lo que sin duda es importante, en la medida en que hace posible evaluar el final de la trayectoria del artista valenciano, cuya vida, curiosamente, corrió paralela a la de Francisco de Goya.

Desafortunadamente ha sido infructuosa la búsqueda de la partida de defunción en diferentes iglesias madrileñas, que hubieran aportado datos aclaratorios respecto a la enigmática vida de Asensio Juliá (36).

RAFAEL GIL SALINAS

(33) Son muchos los estudios que han tratado de esta obra, pero los que con mayor detenimiento y profundidad lo hacen son: Conde de la Viñaza, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, pág. 253; SENTENACH Y CABAÑAS, N.: "La pintura en Madrid. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1907, pág. 30; DE BERUETE Y MORET, A.: *Conferencias de Arte*, Madrid, 1924, págs. 327-328; *Catálogo ilustrado de la exposición de pinturas de Goya*, Museo del Prado, Madrid, 1928, pág. 92; GASSIER, P., y WILSON, J.: *Francisco de Goya. Leben und Werk*, Fribourg, 1971, pág. 323, y SULLIVAN, E. J.: "Asensio Juliá and Goya", *Arts Magazine*, dic. 1982, pág. 109.

(34) Ya apuntábamos la fecha de 1830, que daba noticia el *Catálogo de las obras de pintura, escultura y arquitectura presentadas á esposicion en Junio de 1846 y ejecutadas por los profesores existentes y los que han fallecido en el presente siglo*, de la exposición de 1846, cit. por E. Lafuente Ferrari, op. cit., 1947, págs. 340-341; igualmente Juan de Contreras, op. cit., 1949, págs. 53-54, apoyaba esta tesis. En 1955, Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, pág. 323, señalaba entre interrogantes el lugar de la defunción: Madrid, y como año proponía, "después de julio de 1816". En la *Revue de Louvre*, número 3, "Eugenio Lucas y les satellites de Goya", 1972, pág. 4, se propone la fecha de "después de 1820", lo que contribuye en gran medida a crear desconcierto sobre la pluralidad de años en los que pudo haber muerto el pintor Juliá. Sin embargo, será A. Gallego, *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979, págs. 393-394, el que más se aproxime a la fecha correcta, "29 de octubre de 1832", pero, posiblemente debido a un error de transcripción, equivocó el día del mes, siendo el 25 de octubre de 1832, como queda demostrado, la verdadera fecha del fallecimiento de Asensio Juliá.

(35) Cfr. *Libro donde se copian las actas de las Juntas Ordinarias que celebra la Real Academia de San Fernando, y da principio con la de 30 de Enero de 1831*, Archivo de la Real Academia de San Fernando (sig. 3/89). Firma el acta el secretario de la Academia: Martín Fernández Navarrete. Agradezco la colaboración, para la feliz resolución de la fecha de defunción de Asensio Juliá, de don Enrique Pardo Canalís, sin cuya ayuda y asesoramiento no hubiera podido dar con tan importante hallazgo.

(36) De las diez iglesias que en Madrid conservan vestigios documentales de la época y año en que murió Asensio Juliá, en ninguna de las que a continuación se citan, se encuentra la partida de defunción: parroquia de La Almudena, parroquia de San Ildefonso (falta el libro de 1828 a 1833), parroquia de la iglesia de las Maravillas (Justo y Pastor), iglesia de San Martín, parroquia de San Ginés, iglesia de Santiago, iglesia de San Sebastián, iglesia de Santa Cruz, iglesia de San José y parroquia de San Millán y San Cayetano.

# APORTACIONES A LA BIOGRAFIA DE ANTONIO MUÑOZ DEGRAIN. EL PINTOR Y MALAGA

Antonio Muñoz Degraín, como artista señero del siglo XIX español, ha merecido la atención de cualificados especialistas (1). En la bibliografía siempre destaca la dificultad de esclarecer detalles de su vida, donde determinados períodos aparecen confusos, mal documentados y difíciles de precisar. Uno de éstos, por ejemplo, es el de los primeros años que pasó en Málaga. Para Santiago Rodríguez, precisamente, constituyen una "incógnita" (2). También otros, a partir de esas fechas (1870-1879) plantean incongruencias en fechas y confusión de datos.

Dada la importancia que tuvo en esta ciudad como pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Telmo, su figura ha recibido un tratamiento entrañable en los medios locales. A través de la prensa y documentación de archivo, podemos acercarnos a una cronología muñoz-degrina más exhaustiva, pero, sobre todo, mediante su lectura y análisis alcanzaremos a conocer la deuda que la pintura malagueña contrajo con el pintor.

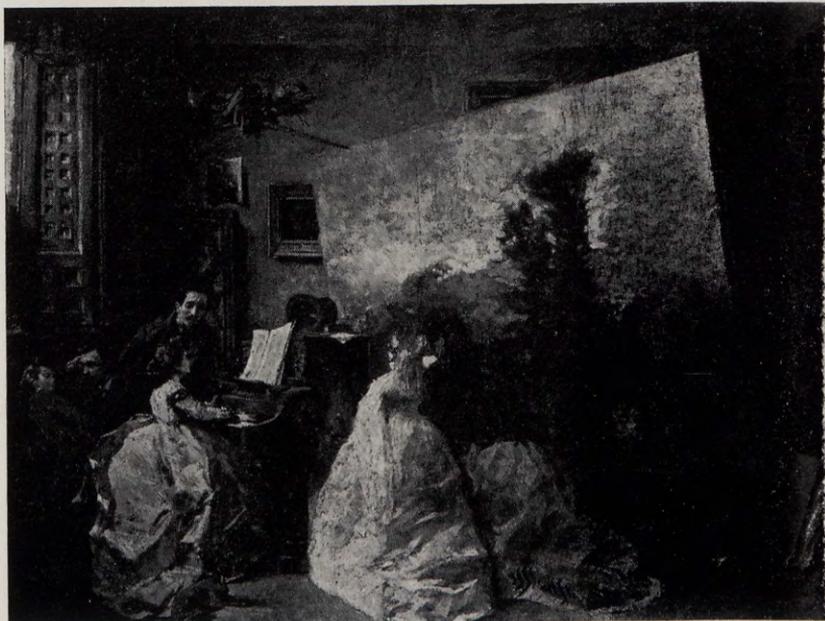
## 1870-1895. Muñoz Degraín vecino de Málaga

Teóricamente, 1870-1895 son los años en los que Muñoz Degraín estuvo afincado en Málaga, aunque esta vinculación hay que prolongarla hasta 1924, fecha en la que muere en su casa-estudio de la calle Victoria. En esos años podemos distinguir varios períodos que marcan otros tantos intereses por la ciudad.

El primero lo hemos determinado entre 1870-1876, el menos documentado de todos. Sin embargo, su nombre aparece esporádicamente en los sucesos artísticos locales.

En 1870 firma el boceto del techo del teatro Cervantes (3) y a partir de aquí la bibliografía ha dejado como establecida la de su instalación en Málaga.

No es factible una fecha anterior por varias razones. En 1867, y en Valencia, Domingo firma esa deliciosa composición titulada "Interior del estudio de Muñoz Degraín en Valencia", de esa fecha a 1870 se le supone una estancia en Madrid para asistir a la Nacional de 1867 (4), donde consigue una segunda medalla con "Paisaje del Pardo al disiparse la niebla" (5). Por otra parte, hasta finales de 1868 no llega a Málaga Bernardo Ferrándiz, quien "toma posesión" de la ciudad en 1869, hasta el punto de recibir el encargo de la decoración interna del teatro Cervantes, la obra arquitectónica de mayor envergadura que se estaba realizando en esos momentos. Un edificio en el que se puede decir algo más de lo que la construcción nos remite (6). Con poco más de seis meses para hacer el complicado programa decorativo, solicita la ayuda de su íntimo amigo. La intervención de Muñoz Degraín se limitó, exclusivamente, al fondo del paisaje del boceto, pues el traslado al techo lo llevó a cabo un equipo de ayudantes. Evidentemente, este tipo de encargo no se justifica como el móvil de un traslado definitivo a otro lugar. No se yerra al suponer que fueron las perspectivas de trabajo que le ofreció Ferrándiz las que determinaron su venida a esta localidad. La colaboración en el boceto del teatro fue sólo la excusa.



Hasta 1876 no hay documentación concisa sobre su vecindad. Esta aparece en los libros de padrones, donde figura viviendo en el segundo piso del número 9 de la calle Carmen (7). Desde octubre de ese año comparte el piso con María Dolores Sánchez, su mujer (8). En los datos que

(1) En RODRIGUEZ GARCIA, S.: *Antonio Muñoz Degraín. Pintor valenciano y español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1966, se recoge parte de la bibliografía específica. Ha sido enriquecida en el artículo de GRACIA, C.: "El tema de la inundación en Muñoz Degraín y sus posibles fuentes", A. A. V., 1983, páginas 68-74.

(2) Ob. cit., pág. 47.

(3) "Boceto del techo del teatro Cervantes. Inaugurado en la ciudad de Málaga el 17 de diciembre de 1870", Fdo. B. Ferrándiz y A.º Muñoz (al reverso). Musco de Málaga.

(4) RODRIGUEZ GARCIA, S.: ob. cit., pág. 42.

(5) *Ibid.*

(6) Una lectura de contenido de la decoración la hemos realizado en: SEGUI, J. et alii: "El teatro Cervantes", Málaga, Ayuntamiento (en prensa).

(7) A. M. M.: Libro de padrones, año 1876, distrito 9, folio 121v.º

(8) El expediente matrimonial no ha sido encontrado. Por los libros parroquiales conservados en el Archivo Diocesano de Málaga deducimos las parroquias del Carmen o de La Merced como las del lugar de la ceremonia. En ambos archivos han aparecido los libros de registros de matrimonios de esos años. La hipótesis es razonable. En el distrito de La Merced vivía Ferrándiz y bien podía él estar residiendo en esa zona. El del Carmen, en el Perchel, fue donde vivió ese año con su mujer. A falta de más datos apuntamos esta posibilidad. El matrimonio tuvo un hijo, Joaquín, que llegó a ser catedrático en la Escuela Industrial de Linares (comunicación de Federico Bermúdez Gil a Manuel Zabala, 3 de noviembre de 1924. A. A. de San Fernando. Expediente Muñoz Degraín —fallecimiento—, leg. 275-1/5).

se especifican en el padrón aparece con el número 8.601 de vecindad y con ocho años de residencia en Málaga. Evidentemente un error.

La incógnita de esos seis años se resuelve al comprobar que durante ellos consiguió una fuerte consolidación en los medios culturales locales. Situación difícil de obtener sin una presencia continuada.

En octubre de ese año se une a un inquieto grupo de artistas e intelectuales para formar la que se llamó "Asociación de Escritores y Artistas de Málaga" (9), y, además, es elegido para formar parte de la comisión encargada de organizar los actos de recepción de Alfonso XII en su visita a Málaga en marzo de 1877.

Esta efemérides alcanzó una gran proyección en la ciudad (10). Para el asunto que nos interesa, hay que señalar que, de todos los actos concebidos, la muestra artística pretendía presentar al rey un panorama culto y cualificado de la localidad a través de su ejercicio artístico. Este como fruto de una acción iniciada y promovida por Isabel II.

Un alcalde canovista, José de Alarcón Luján, y una política municipal asociada a proyectar una imagen de la Restauración progresista e ilustrada, con claras asociaciones entre Felipe IV-Edad de Oro/Alfonso XII-Restauración, querían utilizar el arte (su protección) como ejemplo de su "buena gestión". De ahí el trasfondo político de los actos.

La Comisión instituida, por esta razón, estuvo conscientemente elegida. Calidad y, sobre todo, prestigio caracterizaban a sus miembros a la vez que identificación con lo local. Bernardo Ferrándiz presidía esta Comisión compuesta también por José María Bracho, profesor de la Escuela, especialista en floreros y bodegones y muy amigo del Presidente de la Academia; el Marqués de la Paniega, Antonio Galbién Messeguer, Catedrático de la Escuela y de reconocido prestigio; José Trigueros, pintor, académico y miembro de la Comisión de Monumentos y otras entidades culturales, y Fausto Muñoz, litógrafo y representante de una actividad artístico-artesanal que definía a un amplio sector de la ciudad.

Esta Comisión delegó las secciones en subcomisiones ejecutivas. En la de Bellas Artes figuraban Manuel Piédrola, Murillo Bracho, Galbién y Muñoz Degraín. Su presencia hay que entenderla, aparte de un gesto más de la fidelidad de Ferrándiz, como el reconocimiento público a su arte y a su integración en la ciudad, ya que se le especificó al rey que, en la muestra, se seleccionaba el producto artístico significativo de la localidad.

Aparte de la gestión operativa participó enriqueciendo la muestra con seis obras: "Después de la tempestad", boceto que era propiedad de Ferrándiz; "Un auditorio escogido", "Un drama en Sierra Nevada", "Aventura de los molinos" y "Hasta los bravos se rinden" (11). El proceso seguido posteriormente en torno a la adquisición de "Un drama en Sierra Nevada" (12), es la muestra más elocuente para demostrarnos la solidez de su posición en Málaga, consecuencia presumible de una residencia fija. Sin embargo, ésta sólo es deducible, aunque puede ser perfilada por una serie de noticias indirectas que nos hacen suponer su actividad en esos seis años.

En 1871 es posible que estuviera en Madrid, por lo menos parte del año. Expuso, en la Nacional de ese año, "El coro de monjas" con el que obtuvo medalla de 2.ª clase junto a otras obras, e intuimos estancia prolongada en la capital, ya que en noviembre de 1871, Bernardo Ferrándiz solicita al Director de la Escuela de Bellas Artes de Málaga permiso por enfermedad y designa como sustituto de sus clases al propio Maqueda (13), cuando la documentación posterior demuestra que su sustituto invariable hasta 1879 fue Muñoz Degraín.

Cánovas Valles le hace presente en la Exposición del Liceo de Málaga de 1872 con "Arco de la Alcazaba" (14), que no se confirma en el catálogo impreso (15) y nos hace dudar de su autenticidad.

Sí es factible la hipótesis de que en 1874 tuviera ya residencia estable en Málaga. Aunque no aparezca su nombre, el proceso seguido en la Academia para resolver el asunto de las sustituciones en las clases de la Escuela, hace pensar que su figura está presente en todo ello.

Coinciden una serie de hechos. En 1873 Ferrándiz solicita permiso de ausencia para viajar a Italia (16). Un testimonio autógrafo (17) nos lo fija en ese país hasta 1875, y es en este período cuando en la Academia comienzan las discusiones sobre la regulación de la figura del sustituto (18). En instancia fechada en Málaga el 15 de junio de 1879 (19), el propio Muñoz Degraín afirma haber sustituido a Ferrándiz en las asignaturas de Colorido y Composición, Estudio del Natural, Acuarela, Perspectiva y Dibujo y Pintura para señoritas, todas a cargo de Ferrándiz.

El proceso del incremento de las asignaturas en la Escuela malagueña fue largo y su explicación escapa al contenido de este artículo, pero, a medida que se fueron creando, Ferrándiz se fue comprometiendo (y ofreciendo en los casos de falta de profesorado) a llevar a cabo las anteriormente citadas. Sólo de Colorido y Composición y Perspectiva hay constancia documental que corrieran exclusivamente de su responsabilidad. Dado que el sustituto tenía carácter de "personal" y su remuneración corría a cuenta del titular de la plaza, Muñoz Degraín sería el responsable de ellas, lo que implica residencia fija en la ciudad desde esas fechas. Es más, la vuelta de Ferrándiz en 1875 coincide con una visita a Granada de Muñoz Degraín, donde se documentó, en la sacristía de la catedral, para su cuadro "El examen" (20), obra que expuso en la Nacional de 1876. Parece lógico pensar que el regreso de Ferrándiz le liberó de tareas docentes y posibilitó, de nuevo, su movilidad.

Confirmada su presencia en Málaga en 1876, hasta 1879, en que gana por oposición la plaza de Profesor Auxiliar de la Escuela, vuelve a alternar Málaga con Madrid.

(9) *El Avisador Malagueño*, 10 octubre 1876, "Gacetilla".

(10) Una pormenorizada descripción se encuentra en: JEREZ PERCHET y MUÑOZ CERISOLA: *Crónica de la visita de S. M. el rey Alfonso XII a la ciudad de Málaga en marzo, 1877*, Málaga, establecimiento tipográfico de "El Museo", calle Granada, número 73, 1877.

(11) *Ayuntamiento Constitucional de Málaga. Catálogo de la Exposición de Bellas Artes, Industria y Agricultura, celebrada en Málaga en la planta baja de la Casa Capitular. Inaugurada por S. M. el rey D. Alfonso XII, en marzo de 1877*. Siendo Alcalde Constitucional de Málaga el Excmo. Sr. D. José de Alarcón Luján, Málaga, Tipografía de "El Museo", 1877, pág. 13.

(12) El Conde de Toreno, en representación del Rey, adquirió la obra que fue tasada en 2.750 pesetas. A los dos años fue devuelta al Ayuntamiento por demora de pago, y éste acordó por unanimidad adquirirlo y compensar al autor. A. M. M.: leg. 2.100.

(13) A. A.: Libro Copiador. Correspondencia, noviembre 1871, leg. 3, folio 2, número 7.

(14) CANOVAS VALLEJO, A.: *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, Madrid, 1908, pág. 77.

(15) Liceo de Málaga. Sección de Bellas Artes. *Catálogo de las obras presentadas en la Exposición Regional de 1872*, Málaga, Correo de Andalucía, 1872.

(16) A. P. H.: Autorización de la Diputación Provincial para viajar al extranjero, 10 octubre de 1873. Hay que constar que, en este documento se sugiere el nombre de Antonio Maqueda como sustituto, aunque por su dedicación no parece viable el que se hiciera efectivo.

(17) PEÑA, B.: *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, Málaga, C. S. I. C., 1968.

(18) A. A.: Libros de Actas, 1874. Sesión 27-12, págs. 46-47, 1875. Sesión 3 febrero, págs. 48-49. Ver también PAZOS, A.: *La Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en el siglo XIX*, Memoria de Licenciatura inédita, Málaga, 1983, págs. 196-197.

(19) A. E. A. y O. de Málaga. Expediente Muñoz Degraín.

(20) RODRIGUEZ GARCIA, S.: Ob. cit., pág. 60.

En 1877 nos desaparece de su casa de la calle Carmen (21) y, aunque no hemos localizado el nuevo domicilio, la prensa confirma su presencia, pues en marzo de 1878 (22) anuncia que el "prestigioso artista" se marcha a Madrid para participar en la convocatoria de las oposiciones para pensionado en Roma. Al conseguir sólo el segundo puesto (23) está en Madrid el tiempo suficiente para concurrir al certamen artístico de La Ilustración Española y Americana (24) y en la Nacional con "Los secuestradores", "El examen", "El General Méndez Núñez herido en Callao a bordo de la fragata *Numancia*", e "Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa de Colón". En diciembre está de vuelta en Málaga, pues asiste, como jurado, a la calificación del Premio Barroso (25).

Es al año siguiente cuando obtiene la plaza de Profesor Auxiliar, y su residencia en Málaga se hace, por ello, obligatoria.

La convocatoria de la plaza y la elección de la Academia, con toda su discusión, es el mejor testimonio de lo que contamos para calibrar el resultado de los nueve años, ya, de vinculación a Málaga.

El problema de los sustitutos personales había recabado la atención de la Academia y del profesorado de la Escuela desde años antes, según hemos visto. Pero hasta esta fecha no se oficializa el empleo.

Una vez más vemos a Ferrándiz como responsable, puesto que desde el año antes es Director de la Escuela. Al igual que inicia un proyecto de reforma de la enseñanza, que le fue desestimado con anterioridad (26), le preocupa la situación del profesorado y, diríamos más, la inestabilidad laboral de su amigo. Un móvil que se confirma en los planteamientos de defensa que se recogen en la Academia.

La polémica surgió no porque se considerara innecesaria la creación de la plaza, sino por el candidato elegido por Ferrándiz a ella.

Los intereses de académicos y profesores se dividían entre los que consideraban que el puesto de Ayudante Sustituto era adecuado esencialmente para profesionales en formación, con lo que se pretendía premiar a ex alumnos de la Escuela. Por otra parte, la oposición a ello la planteaba Ferrándiz, que luchó desde el primer momento para que el puesto supusiera la estabilidad laboral de Muñoz Degraín. Su argumento era que la versatilidad que implicaba el empleo (27) sólo podía ser cubierta por un profesional de sólida formación y altamente cualificado.

En las discusiones se comprueba cómo la diversidad de criterios no cuestionaban en ningún momento la solvencia de D. Antonio. Se trataba de una "política interna" enfocada a cubrir con profesorado local las necesidades de la Escuela, a la vez que motivar al alumnado haciendo efectiva una política de recompensas.

Las actas no dejan lugar a dudas al respecto:

"(El Sr. Piedrola) dijo extrañaba sobre manera ver entre los solicitantes al Sr. Antonio Muñoz Degren (sic.), puesto que la plaza vacante de Ayudante no la cree en armonía con la importancia que como artista tiene dicho Sr. Degren, que él cree que esas plazas no deben ponerse en artistas tan eminentes y que por último la Academia debe colocar en ellas a artistas más modestos y si son naturales de Málaga e hijos de esta Escuela con mucho más motivo por considerarse esas modestas plazas como un premio a esos jóvenes artistas." (28)

El texto sólo nos deja adivinar el tono, alto, de la exposición, que queda sugerido al recoger la propuesta de Ferrándiz:

"Acto seguido el Sr. Director defendió y encomió al Sr. Muñoz Degren, recordando sus triunfos adquiridos en diferentes exposiciones y con tono algo elevado, concluyó manifestando que la Academia debe votar a su amigo D. Antonio Muñoz si ha de hacer algo en pro de la enseñanza artística." (29)

La cuestión quedó zanjada con la intervención del Presidente, el Marqués de la Paniega, al pronunciarse como sigue:

"...que siendo él el primero en desear que el Sr. Muñoz Degren obtenga un puesto decoroso y digno de sus merecimientos en la Escuela de Bellas Artes de Málaga, tenía el honor de proponer a la Academia se dignase acordar se proponga al Gobierno la creación de una plaza de profesor supernumerario en esta Escuela de Bellas Artes en favor del Sr. Muñoz Degren, a fin de que este profesor sustituya a todos los profesores en ausencias y enfermedades, con lo cual se evitará el que siendo muchos los sustitutos que hay nombrados, exista falta de unidad en varios sistemas de enseñanza, lo cual perjudica, y no poco, a la institución." (30)

Concedida y creada la plaza no se dotó económicamente hasta el año siguiente (31), con lo que su institucionalización quedó como definitiva.

Lo que podría hacer suponer el final de una meta y una decisión de permanencia en la localidad, no fue sino el comienzo de una serie de gestiones, siempre enfocadas a incrementar y hacer ascender su "currículum" profesional, que indefectiblemente lo proyectaba fuera de Málaga.

Durante 1880 y 1881 se prepara para ese ascenso, dirigido en ese momento a obtener una plaza de pensionado en Roma. En Málaga debió pintar "Otelo y Desdémona", "Un fanfarrón" y "Los escuchas". Con el primer cuadro obtiene Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional celebrada en Madrid en 1881, que le permite opositar a la plaza de pensionado de mérito en la convocatoria de 1882. Esa medalla fue el factor decisivo para obtenerla.

En la documentación de San Fernando se comprueba cómo el requisito de la "primera medalla" sólo era una cláusula administrativa, aunque ineludible, pero que, salvada, dejaba vía libre para expresar el reconocimiento unánime sobre su arte y hacia su persona. Este clima queda absolutamente expresado mediante las gestiones promovidas por Federico de Madrazo y Martínez Abrial para alterar el orden

(21) A. M. M.: Libro de Padrones, 1877. Distrito 9, folio 112. En su piso vivía doña Rafaela Bargas y su hermana Carmen.

(22) *El Avisador Malagueño*, Málaga, 7 marzo 1878, "Gaceta".

(23) BRU ROMO, M.: *La Academia de Bellas Artes en Roma*, Madrid, 1971, pág. 59.

(24) I. E. y A.: 22 abril, 1878, págs. 272-273. El dibujo se presenta al certamen de la revista bajo el lema: "¿Son éstos los tipos?".

(25) A. M. M.: Act. Cap., 1878. Sesión 23 de diciembre.

(26) SAURET GUERRERO, T.: "1868-1885. Discursos teóricos, teoría artística, praxis: El modelo Ferrándiz", *Boletín de Arte* n.º 5, Málaga, 1985, págs. 175-193.

(27) El sustituto debía cubrir cualquier asignatura en la que se encontrara de baja el profesor.

(28) A. A.: Libro de Actas de 1850 al 1880, volumen 121. Sesión 20 junio 1879, folios 414-418.

(29) *Ibid.*, pág. 415.

(30) *Ibid.*, pág. 417.

(31) A. M. M.: Leg. 1.751, febrero 1880, y A. A.: Junta General del 26-4-1880.

de adjudicación de las pensiones y pasar al segundo lugar la de número, conseguida ese año por Moreno Carbonero y otorgar el primer lugar a la de mérito, adjudicada a Muñoz Degraín.

La propuesta fue rechazada por cuestiones administrativas como en la comunicación del nombramiento se precisa. A Muñoz Degraín se le adjudicaba la plaza en segundo lugar pero aclarándose que era "en atención a que éste pasa de la edad reglamentaria" (32).

El traslado a la capital italiana lo realiza en enero de 1882 (33) y tampoco fue un período sedentario. Según consta en su expediente, viajó a Nápoles para tomar modelos del "estudio de desnudo" reglamentario como ejercicio de primer año de pensionado, que él interpretó en "La inundación"; a Múnich, París y posteriormente Marruecos adonde pidió traslado para terminar los dos últimos años de pensión (34). Esta última petición entendemos que fue un recurso administrativo, ya que realmente donde se instaló, de nuevo, fue en Málaga.

Su cédula de vecindad está registrada el día 13 de diciembre de 1883, donde se confirma su domicilio habitual, y en sesión del 31 de enero de 1884 la Academia recoge su petición de optar, por méritos, a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno, vacante, por traslado, de su titular Serafín Martínez del Rincón (35). Este hecho le hace decidir el abandono de la pensión, que no la renuncia como se ha dicho en otras ocasiones, ya que la vía administrativa le permitía, mediante el recurso de proponer Marruecos como lugar de finalización de ésta, continuar disfrutándola. Así debió ser, pues cumplió con sus deberes de pensionado enviando al cuarto año la memoria correspondiente a la terminación de la pensión (36).

Su vuelta a Málaga es recogida por la prensa que comunica la noticia a la sociedad local el 7 de febrero (37). Conseguida la cátedra (38) y a pesar de su devoción a Málaga, la documentación posterior nos demuestra que su meta era Madrid.

En 1886 solicita la plaza vacante de Dibujo de Adorno y Figura en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, que no consigue (39). Sin embargo en 1887 recibe de la Escuela Superior de la capital la orden de traslado a ésta, sin especificarse razón (40), aunque la labor realizada allí hasta 1888 parece despejar la incógnita (41).

En 1890 vuelve a intentar obtener por oposición una plaza de numerario en la citada Escuela de Madrid (42), que no consigue sino hasta la muerte de Carlos Haes, que deja vacante la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y supone su marcha, aparentemente definitiva aunque no total.

A lo largo de estos años había conseguido establecerse, no dudamos que con toda satisfacción, en un inmueble de la calle Victoria número 62. Allí montó un estudio en el que sabemos que estaba, por lo menos desde 1884 (43), y en esta casa murió el 12 de octubre de 1924 (44).

Como hijo adoptivo que fue, no abandonó esta ciudad, aprovechando vacaciones para volver. De 1895 a 1924 se invierte el proceso migratorio. Con residencia fija en Madrid (45) volverá al sur siempre que pueda, y no precisamente para descansar. El testimonio gráfico de su estudio nos demuestra que parte de las obras más significativas de los últimos años las realizó aquí.

De su amor a Málaga dejó constancia siempre que pudo, siendo uno de los gestos más llamativos la donación de la colección pictórica al Museo de Málaga (46).

*A modo de conclusión: sobre el arte de Muñoz Degraín. Su proyección en la localidad*

De la relación Muñoz Degraín-Málaga, el mejor fruto fue la "escuela" de paisaje que se formó mediante su in-

fluencia. Hablar de ella sería historiar la temática en la localidad, y no es ésta la ocasión. Si queremos, sin embargo (lo consideramos necesario) precisar cuáles fueron realmente, los rasgos que definen esta modalidad, porque a través de ellos comprendemos hasta qué punto el carisma artístico de nuestro autor fue capaz de contribuir a dotar de personalidad la pintura del centro.

Fueron Haes y Muñoz Degraín los que crearon esa vocación por el paisaje. Este se manifestó mediante dos modalidades: la marina y el de la tierra. La marina podemos entenderla con carácter de escuela, ya que fue aglutinada, con escasas variantes, por la intervención de Emilio Ocón, discípulo directo de Haes; sin embargo, en el terrestre, don Antonio fue el que controló los esquemas.

De todas formas, la ejecución masiva de paisajes, en ambas modalidades, se realiza muy a finales de siglo. Se puede concretar que desde 1885-1890 a principios del xx. Sobre las peculiaridades propias de cada personalidad, la huella de nuestro autor contribuyó a unificar las características de la temática en la localidad.

A modo de resumen determinamos que fue de su responsabilidad la interpretación, en clave modernista, de las marinas y ciertas vinculaciones regionalistas en las terrestres.

Esto se aprecia en la selección de atardeceres y crepúsculos en las marinas que permitían potenciar los rojos/naranjas de su paleta, ofrecidos como contrastes de los tonos propios (azules/verdes) del mar.

Un Guillermo Gómez Gil, que llegó a seriar sus marinas con los "Reflejos de luna", "Atardecer", "Mar en calma", etcétera, estandariza la marina modernista a la escuela catalana, al trabajarlas con paleta suave pero violentadas por zonas rojizas de directa inspiración muñozdegrina.

Gartner o Ricardo Verdugo Landi, con sus mares embravecidos, rotos por crestas de olas o rocas, barcos hundidos, asociándose a textos que interpretan estos estados del mar como metáforas que recrean situaciones anímicas, potencian valores modernistas y enlazan con ese simbolismo que Muñoz Degraín ejercía en la última etapa de su producción.

(32) A. A. San Fernando de Madrid: Leg. 61-1/4. Pensiones 1875-1882.

(33) A. E. A. y O. de Málaga. Expediente Muñoz Degraín. Permiso de la Academia de San Fernando para su traslado a Roma. Comunicación 19 enero, Madrid.

(34) M. A. E.: Leg. 4.342 y BRU ROMO: ob. cit., pág. 150.

(35) A. E. A. y O.: Expediente Muñoz Degraín.

(36) M. A. E.: Leg. 4.334.

(37) *El Avisador Malagueño*, Málaga, 7 mayo 1884, "Gaceta".

(38) A. A.: Libro copiator de títulos profesionales y administrativos, n.º 1, 1852-1895, y A. E. A. y O.: Expediente Muñoz Degraín.

(39) A. A.: Sesión Junta 31-12-1886, págs. 119-120.

(40) A. E. A. y O.: Expediente Muñoz Degraín.

(41) Durante esos años realiza el "Santo Sepulcro" para San Francisco el Grande de Madrid, y en 1887-1888 "La conversión de Recaredo" para el Palacio del Senado. Ver al respecto BARRIOS ESCALANTE, C.: "José Moreno Carbonero y Antonio Muñoz Degraín en San Francisco el Grande de Madrid", *Boletín de Arte* n.º 6, Málaga, 1986, págs. 125-210, y LAFUENTE FERRARI, E.: *El Palacio del Senado*, Madrid, 1980, págs. 133-134.

(42) A. E. A. y O. de Málaga: Expediente Muñoz Degraín. Instancia solicitando certificación al Presidente de la Academia, Málaga, 27 marzo 1890.

(43) En 1884 está firmado el cuadro de Ferrándiz "El naturalista", donde se reproduce el artesonado del estudio. El cuadro se reproduce en: GRACIA, C.: *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la modernidad*, Valencia, 1986, pág. 150.

(44) LUIGI: "Aniversario: Muñoz Degraín", *Vida Gráfica*, 1932, A. D. E.: Sección Biografías.

(45) A. A. San Fernando: Leg. 274-1/5. Expediente Muñoz Degraín.

(46) Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga: Solemne inauguración de la Sala Muñoz Degraín, verificada el día 17 de agosto de 1916; PAZOS, A.: "Antonio Muñoz Degraín y el Museo de Málaga", *Boletín de Arte* n.º 7, Málaga, 1986, págs. 139-154.

Por otra parte, otro sector, en el que destacan Federico Ferrándiz o José Nogales (incluso a veces Enrique Simonet), que suelen preferir la tierra para representar, escoge la opción regionalista, en la línea de las series sobre Sierra Nevada o los paisajes granadinos, e incluso del interior malagueño, de Muñoz Degraín.

Menos violentos en técnica y contrastes cromáticos que su maestro y más ajustados en la pincelada, sus opciones serán las de representar los espacios más agresivos de la provincia. La Serranía de Ronda o lo abrupto del barranco de los Gaitanes en el Chorro (47) permiten a Federico Ferrándiz realizar unas obras llenas de fuerzas, donde el material lítico, la flora y el efecto de agresividad de estos parajes se presentan como ejercicio reivindicativo de lo regional/local, incluyéndose en el compromiso noventayochista que igualmente se aprecia en cierta postura ideológica (48) y práctica de Muñoz Degraín.

Hasta bien entrado el siglo xx, alumnos directos suyos como José Ponce Puente o Federico Bermúdez Gil perpetúan su modelo construyendo paisajes donde el protagonismo de la escena lo constituye el contraste de formas y tonos de una vegetación donde se potencia la majestuosidad del árbol, trabajado con violencia de pincelada y paleta oscura, ofrecidos como oposición, siempre, sobre cielos y aguas que construyen ardientes fondos/telón en rojos. Las obras de ambos autores, conservadas en la Escuela de Artes y Oficios y fechadas en 1918 (49) dejan una clara constancia de la influencia del maestro.

De igual forma podíamos hacer la asociación con Capulino Jauregui e incluso con la serie de autores contemporáneos, esencialmente del Centro Granadino. Como conclusión debemos precisar que una de las características de la temática en Málaga es la usual asociación entre paisaje y narrativa, algo que, como en su momento Carmen Gracia ya precisó (50), constituye una de las notas dominantes del paisaje de Muñoz Degraín.

#### *La influencia de Málaga sobre Muñoz Degraín. Reflexiones sobre una hipótesis*

Evidentemente, la personalidad de nuestro autor se construyó desde su propio genio, aparte influencias de formación. Sin embargo, hay ciertas "concesiones" (¿podríamos llamarlas así?), en su producción que asociamos al medio malagueño. Vienen a ser "flash", dedicaciones temporales a una determinada temática, pero sobre todo, a un procedimiento de realización.

La primera propuesta la basamos en determinados títulos, obras, que realiza a partir del comienzo de sus contactos con nuestra ciudad. Queremos aclarar que estas influencias debemos entenderlas como indirectas, porque realmente la relación la establecemos a partir de Ferrándiz, ya que hablar de "modo" en Málaga es citar a D. Bernardo. En realidad, dentro del contexto del xix el uso de ciertos temas/marcos y estilos constituye un problema del siglo. Es más determinante en este caso la asociación de secuencias específicas. En nuestro caso serían Ferrándiz/especificidad temática-Málaga-Muñoz Degraín.

La relación de obras con las que aparece en Madrid, en las primeras exposiciones y hasta 1871 que expone "El coro de monjas" nos sugiere una dedicación casi exclusiva por el paisaje (51). Es a partir de su venida a Málaga cuando el "género" (además de la historia, vía obligada para el ascenso que pretendía) aparece en su producción. Este hecho no nos significaría nada si no lo relacionáramos con otra serie de detalles, como es la adscripción fortunysta.

En "El rapto" se plantea un esquema estandarizado que se está usando en Málaga probablemente desde 1876. Sobre esta fecha, Joaquín Martínez de la Vega expone en la muestra presentada al rey en 1877 un tema orientalista, en la línea de Fortuny, titulado "Muerte en buena lid" (52)

que se construye de forma similar a la citada obra de Muñoz (53). Esta supuesta vinculación a Fortuny se confirma en "El examen", en el que, como ha quedado dicho, se escenifica la sacristía de la Catedral de Granada, y en opinión de Santiago Rodríguez, está directamente inspirado en "La Vicaría" de Fortuny (54). La concesión a este tipo de obras se insiste en títulos como "Hasta los bravos se rinden", obra que expone en Málaga en 1877 y que coincide con un cuadro de igual título de Ferrándiz (55).

De todas estas obras, "Tertulia en el jardín", propiedad de la Diputación de Málaga y fechada aquí en 1880 (56) nos supone la confirmación de esta hipótesis. En ella los personajes agrupados en torno a la mesa repiten acciones sacadas del grupo de la derecha de "La Vicaría" y similares a "Un día de bolla en Málaga", de Ferrándiz. Pero no sólo es en gestos. Es la paleta y la técnica, por la que se asocia al fortunismo. La vegetación, trabajada con pequeños toques, y las mantillas de los personajes femeninos, son la mejor prueba para demostrarnos esa concesión de Muñoz Degraín a Ferrándiz.

El cuadro podría ser una anécdota en su producción. Pero algo más serio como es el procedimiento de trabajo nos sugiere la adscripción a este modelo.

Pese a la supuesta modernidad que expresan sus paisajes y obras de finales de siglo y principios del xx, el ejercicio eclectista, de corte académico y positivista, se mantiene a lo largo de toda su carrera. A través de sus estudios se puede comprobar cómo la adscripción a esta línea conceptual estaba basada en un ejercicio práctico similar al de Fortuny.

En las imágenes conservadas de sus estudios: el de Valencia a través del cuadro de Francisco Domingo, el de Madrid de la calle Olózaga y el de Málaga, apreciamos esa vinculación que también deja expresada en el discurso de ingreso como académico.

En el estudio valenciano, nada hace pensar en una práctica basada en la orquestación y selección. Sin embargo, estos valores sí aparecen en los de Madrid y Málaga. Ambos, quizás en el de Málaga más, se recrean ese ambiente típico de anticuario, que Fortuny había puesto de moda.

Del de Muñoz Degraín, Cánovas Vallejo decía: "El aspecto del taller tiene algo de iglesia" (57), y lo decía por los objetos y por la sacralización del ambiente, diríamos también. De un ambiente concebido como una gran marmita. Allí los objetos eran los diferentes ingredientes de una pócima mágica que pretendía ofrecer lo real cuando sólo presentaba realidades.

(47) "Los Gaitanes", L. 1'25 × 2'20 m. Fdo. F. Ferrándiz, Málaga, 1890, Ayuntamiento de Málaga; "Paisaje del Chorro", L. 0'96 × 1'47 m. Fdo. F. Ferrándiz, 1897, Gobierno Civil de Málaga.

(48) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Antonio Muñoz Degraín, el día 19 de febrero de 1899*, A. Inst. Tello, 1899.

(49) BERMUDEZ GIL, F.: "Paisaje de El Guadalhorce", L. 1'12 × 1'51 m. Fdo. Bermúdez Gil, 1918; Y PONCE PUENTE, J.: "La Vega de Churriana", L. 1'12 × 1'48 m. Fdo. J. Ponce/1918.

(50) GRACIA, C.: "El tema de la inundación en Muñoz Degraín y sus posibles fuentes", A. A. V., 1983, págs. 68-74.

(51) GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M. A.: *Catálogo del Museo de Valencia*, números 923, 940, 973, 1975, y RODRIGUEZ GARCIA, S.: Ob. cit., pág. 42.

(52) L. 0'62 × 0'84 m. Fdo. M. de la Vega. Col. particular, Málaga. Bibl. JEREZ PERCHET, ob. cit., pág. 8.

(53) RODRIGUEZ GARCIA, S.: Ob. cit., pág. 56.

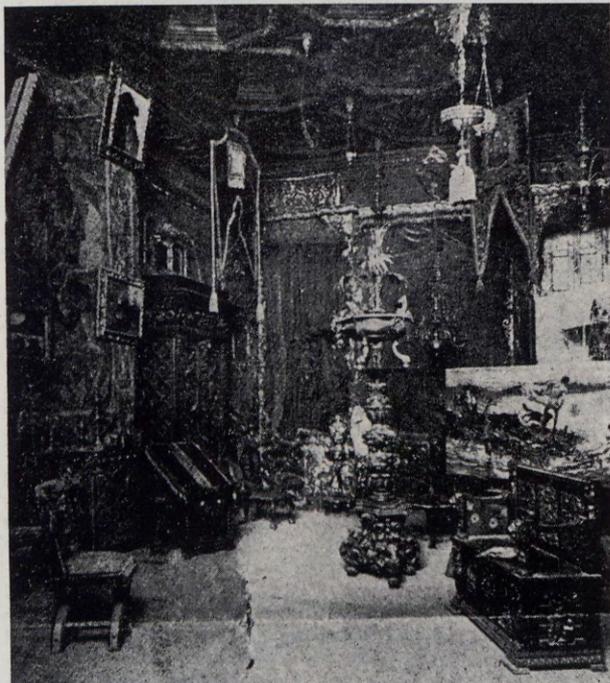
(54) Ob. cit., pág. 59.

(55) Paradero desconocido. Se conoce a través de fotografía conservada en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia. Se reproduce en *Bernardo Ferrándiz. Maestro de los pintores de Málaga. Homenaje en el I Centenario de su nacimiento. 21 de julio de 1835*, Málaga, 1935, pág. 96, y GRACIA, C.: *El Tribunal...*, ob. cit., pág. 149.

(56) L. 0'56 × 0'70 m. Fdo. A. M. Degraín/1880. Diputación Provincial, Málaga.

(57) CANOVAS VALLEJO, A.: "El estudio de Muñoz Degraín", *La Unión Mercantil*, 27 agosto 1893.

Como pintor de historia que era, no extraña este procedimiento, usual y obligatorio para ejercer el cientifismo positivista. Pero don Antonio no se conformaba con "acumular" objetos, sino que tenía una postura más devocional hacia ese objeto, ya que, también, era coleccionista de antigüedades, y es aquí donde vemos la asimilación del espíritu fortunysta hacia la pieza. El fragmento de realidad, que utilizaría en cada cuadro, como ejercicio de ese mal llamado realismo.



Estudio de Muñoz Degraín, calle Victoria, 62, en Málaga.



Estudio de Muñoz Degraín, en la calle Olózaga, de Madrid.

Pensaremos que la inmensa mayoría de los pintores españoles de la época reunían un material similar, ya que lo extendido era este procedimiento como respuesta práctica al seguimiento del eclecticismo. Pero este uso en Muñoz Degraín contrasta con esa postura de ruptura que sugieren sus paisajes.

Su devoción al natural, que le obligaba a trabajar al aire libre, comprobamos, por sus palabras en el discurso de ingreso como académico, que no era una opción refiada con la convencional que practicaba como pintor de historia y de género. Un ensamblaje conceptual que, en resumen, exponía en sus paisajes con narración.

A pesar de la generalización del sistema, nos resistimos a pensar que no fue responsabilidad de Málaga, de su estancia en Málaga, este balanceo en nuestro autor. El clima local se movía, por el carisma de Ferrándiz, hacia una exaltación desmedida hacia Fortuny y su arte (59). Como hipótesis, pulsando la realidad del medio, es factible admitir que en Málaga, siguiendo la tónica del lugar, maduró un estilo entre la renovación y la tradición, entre la ruptura y el conservadurismo, que le convirtió aún dentro de la oficialidad, en uno de los pocos pintores decimonónicos españoles que enganchan a España con los movimientos de renovación europeos. Al no optar por un desligamiento total con lo conservador, se convirtió en un representante genuino y típico de lo español (en el arte) de su siglo.

TERESA SAURET  
Académico Correspondiente.  
(Universidad de Málaga)

(58) *Ibíd.*, *La Unión Mercantil*, 28 agosto 1893. Sobre su pasión coleccionista el mismo autor comenta: "Lo que sus pinceles producen con abundancia se lo beben los corredores de antigüedades. Recientemente llevó un cuadro a Madrid y lo vendió enseguida, pero a Málaga ha vuelto sin el cuadro... y sin el dinero. En cambio ha traído una hermosa colección de bronce de gusto Imperio y otra de trajes del siglo xv". *Ibíd.*

(59) Entiéndase esto esencialmente por su procedimiento de trabajo, que tan bien conocía Ferrándiz y tan fielmente practicaba y proyectaba. El tema lo hemos desarrollado en SAURET GUERRERO, T.: *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad, 1987.

#### FUENTES

- A. A.: Archivo Academia de San Telmo de Málaga.
- A. A. de S. Fdo.: Archivo Academia de San Fernando.
- A. D. E.: Archivo Díaz de Escovar, Málaga.
- A. D. M.: Archivo Diocesano de Málaga.
- A. E. A. y O.: Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Málaga.
- A. M. M.: Archivo Municipal de Málaga.
- A. P. H.: Archivo Peña Hinojosa.
- M. A. E.: Ministerio de Asuntos Exteriores.

## FRANCISCO DOMINGO Y LA CRITICA

Llama la atención, al revisar la actividad artística de Francisco Domingo en su período de madurez, las escasas referencias críticas emitidas por sus contemporáneos. El hecho puede ser explicado. Domingo, residente en París durante treinta y nueve años, sólo vivió en España hasta los primeros años de su juventud, y en los últimos de su ancianidad. Es decir, la parte más activa de su vida profesional transcurrió fuera de su país, limitando las posibilidades a los críticos españoles de conocer y comentar sus obras.

Por otro lado, tampoco fue un asiduo de los salones franceses, en cuyas muestras se centraban, con frecuencia, los juicios de los críticos franceses. Críticos que tuvieron, además, en el siglo XIX una evidente tendencia a valorar los trabajos de sus compatriotas, marginando de su atención a los representantes de escuelas extranjeras. Incluso en el caso de artistas que, como Domingo, Fortuny, Zamacois o Madrazo, desarrollaban su actividad dentro de un determinado gusto francés, y canalizaban sus ventas exclusivamente a través de marchantes franceses o anglosajones instalados en París.

Podemos conocer, sin embargo, que Domingo gozaba de cierto prestigio entre los intelectuales y artistas franceses contemporáneos. Algunos de los cuales sentían una abierta simpatía por su obra, incluso estando ellos mismos situados en tendencias pictóricas muy diferentes. "El patriarca de la pintura española" —afirmaba Marceliano Santa María al hablar de Domingo (1)— "iba creando por milésima, por millonésima vez, sus croquis, de español brío, que eran en París encanto de sus amigos Degas y Renoir..."

Degas, quien admiraba igualmente a otros representantes de la "pintura de calidad", como Meissonier, Boldini, Raffaelli... (2), parece ser que demostró en diversas ocasiones un especial interés por obras concretas de Domingo, como el retrato al pastel de uno de los hijos del pintor, "ante el cual Degas se detenía extasiado como un discípulo..." según afirmación de José Francés (3).

Es conocida, también, la abierta admiración que Fortuny sintió por Domingo, al que calificaba del "Meissonier español" (4). Sin embargo, y pese a este comentario, la individualidad de su estilo era claramente percibida en Francia. Domingo llegó a crear

un género especial de apuntes, en Francia. El propio Víctor Hugo, "cuando desviaba el fecundo caudal de la poesía hacia el arte pictórico en aquellos dibujos suyos tan característicos, decía: "Estoy haciendo un Domingo" (5).

Algo semejante ocurría entre los artistas valencianos, pese a la distancia física que les separaba de Domingo. Según afirmaba Rafael Doménech en 1910, hubo un momento en el que la sugestión de Domingo sobre los artistas valencianos fue tal que incluso en las clases de la Academia de San Carlos se pintaba y se dibujaba como él (6). Este comentario era confirmado ocho años después por el propio Mariano Benlliure, "todos conocéis admirablemente la obra del maestro; en ellas hemos aprendido y durante cincuenta años Domingo coloca en primera línea la pintura valenciana..." (7). Este seguimiento de la pintura de Domingo por otros artistas locales se realizaba, sin duda, por la extendida convicción de que el pintor había creado un estilo totalmente personal e identificable. Domingo —escribía Martorell, también en 1918 (8)— "se emancipó de los cánones y reglas del clasicismo, en aquellos tiempos imperante y por su temperamento artístico, creó estilo suyo y técnica propia, precursor y maestro de una generación de artistas valencianos..."

(1) Cfr. MARCELIANO SANTA MARIA: *Discurso de recepción de Francisco Domingo en la Academia de San Fernando*, Madrid, 1917. Cit., también por José Francés en "Domingo Marqués y su obra", *El año artístico*, 1920, pág. 295.

(2) Cfr. FRANÇOIS SEVIN: "Degas a travers ses mots", *Gazette des Beaux Arts*, 1975 (86), págs. 25, 31 y 33.

(3) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, pág. 292.

(4) "Fortuny admiraba en gran manera su trabajo" —escribía Temple, respecto de Domingo— "y le llamaba el Meissonier español". Cfr. TEMPLE, A. G.: *Modern Spanish Painting. Being a review of some of the chief painters and paintings of the Spanish School since the time of Goya*, London, 1908, pág. 85.

(5) Señalado por José Francés, op. cit., 1920, pág. 292.

(6) Cfr. DOMENECH, R.: *Sorolla*, Biblioteca de Arte Español, vol. I, Madrid, 1910, cit. también por Santiago Rodríguez: *El pintor Francisco Domingo Marqués*, Valencia, 1950, págs. 81-82.

(7) Cfr. BENLLIURE, M.: "Elogio del pintor Domingo y de la escuela valenciana contemporánea", *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, 1918, pág. 123.

(8) Cfr. MARTORELL, A.: "Dedicación del homenaje a Francisco Domingo Marqués", *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, 1918, pág. 121.

Pero si bien había cierto acuerdo en aceptar la calidad de la pintura de Domingo, su significado era analizado de forma distinta por los críticos extranjeros y los españoles.

Para el comentarista de *The Art Journal* en 1878, tanto el espíritu como algunos detalles de la pintura de Domingo procedían de lo mejor de Wouwerman y Teniers, influencia a la que Domingo añadía, en su opinión, amplitud y delicadeza desconocida por aquellos grandes artistas (9).

Si bien no podemos tener duda de la influencia flamenca y holandesa en muchas obras de Domingo, influencia que pudo ser asimilada a través del propio Meissonier, o bien directamente en algún viaje a los Países Bajos (10). No encontramos, sin embargo, alusión a ella entre los críticos españoles. Dánvila Jaldero, por ejemplo, habla de Juan Peiró, “notabilísimo por la delicadeza de su pincel que recuerda el de algunos célebres pintores flamencos del siglo xvii” (11), y de Germán Gómez “conciencizado como un holandés” (12). Pero el punto de referencia para explicar la obra de Domingo siempre fue, entre la crítica local, la propia pintura española. Aunque “conoció a fondo el arte francés”—según afirmaba José Francés— “...no obstante Domingo Marqués fue acaso el más español de los pintores del siglo xix, por su calidad y por los temas de su pintura...” (13).

La idea era antigua. Se han analizado (14) ya las constantes referencias a los pintores valencianos barrocos señaladas por los críticos locales al hablar de Domingo en su primera época, pero igualmente el crítico gallego Balsa de la Vega apuntaba en 1891, “Domingo domina la paleta hasta llegar a Velázquez, algunas veces, y las medias tintas—ese escollo terrible donde se han estrellado las cuatro quintas partes de los pintores del mundo y que tan sólo Rembrandt en ocasiones, y el autor de la *Rendición de Breda* siempre, supieron manejar maravillosamente— son para el pintor valenciano lo que el claroscuro decidido para la generalidad de los pintores” (15).

Pero la tradición española no estaba presente sólo en la técnica de Domingo, según los críticos españoles, sino también en sus temas, “España, la España legendaria y pintoresca de los siglos xvii y xviii y comienzos del xix, se prodigaba por todo París en aquellas sanguinas, en aquellas tablitas vibrantes de color que Francisco Domingo realizaba incansablemente desde la mañana hasta bien entrada la noche...”, afirmaba José Francés en 1920 (16).

Ninguna de estas ideas aparecen contenidas en los comentarios del crítico inglés Temple al hablar de Domingo. Para Temple, contrariamente a lo que

opinaban los críticos españoles, la renovación de la moderna pintura española, y concretamente la aportación de Domingo, consistía en haber hecho de la luz el rasgo esencial de su pintura, precisamente el rasgo que, en su opinión, habían descuidado pintores españoles anteriores al siglo xix (17). Mediante esta visualización de la luz Domingo llegó a conseguir, según Temple, “trabajos de maravillosa penetración y calidad, tanto en el diseño como en la ejecución” (18). Estos comentarios realizados por el crítico inglés con ocasión de la exposición de pintura española posterior a Goya presentada en la Gildhall Gallery de Londres en 1901 y publicados en 1908, estaban bien lejos de las duras críticas que Domingo recibiría por parte de José Francés al presentarse como candidato a la Medalla de Honor en la Exposición Nacional celebrada en Madrid en 1915.

Esta exposición había sido precedida por otra más reducida en el Círculo de Bellas Artes sobre la que José Francés afirmaba con dureza, “el señor Domingo—padre del admirabilísimo Roberto Domingo— viene este año por la medalla de honor a la Exposición Nacional. Si sus envíos son todos como el que expone en el Saloncito de la calle del Príncipe, nos parece que el señor Domingo perderá el tiempo” (19). Poco después, cuando pese a todo Domingo expuso en la Nacional, el rechazo de José Francés se había, aparentemente, suavizado, “cuando entramos en la Sala donde están expuestas las obras de Francisco Domingo, creemos entrar a un museo, no que estamos en una exposición del año 1915. Como evocación de una época pretérita, estos cuadros del viejo maestro nos interesan. Como significado de un arte en competencia con él, tan intenso, tan actual, nos entristece un poco. Librenos Dios de atacar estas obras ni de inferirles el agra-

(9) Cfr. “Art. Notes from the Continent”, *The Art Journal*, 1878, pág. 188.

(10) “Luego pasa a París, y pronto visita su inquietud los museos franceses y holandeses”, afirmaba Santiago Rodríguez, op. cit., pág. 67.

(11) Cfr. DANVILA JALDERO: “El Arte en Valencia”, *Almanaque Las Provincias*, 1888, pág. 81.

(12) Supra.

(13) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, págs. 288 y 290.

(14) Ver GRACIA, C.: “Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875”, *ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO*, 1984.

(15) Cit. por José Martínez Ruiz “Azorín”, en “Velázquez, demasiado...” *Varia Velazqueña*, t. I, Madrid, 1960, pág. 2.

(16) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, pág. 292.

(17) Cfr. TEMPLE: op. cit., págs. 5-6.

(18) Supra.

(19) Cfr. FRANCÉS, J.: “La Exposición permanente del Círculo”, *El año artístico*, 1915, pág. 72.

vio de un desprecio. No son de nuestro siglo y —ya lo hemos dicho antes— el respeto nos impone silencio” (20).

Pero cuando, finalmente, Domingo alcanzó mayoría en la votación del Jurado (21), la ira del crítico se desencadenó abiertamente, “la mayoría de Domingo estaba descontada, por lo que al final se dirá y explicará. No tiene la menor importancia, ni significa lo más mínimo en la verdadera orientación estética de nuestra época” (22). Pero el ataque de José Francés iba más dirigido contra Joaquín Sorolla que contra el propio Domingo, “...Pero no por eso es menos doloroso el hecho y menos inminente la reforma del Reglamento confeccionado por D. Joaquín Sorolla... El Comité es el editor responsable, detrás está el señor Sorolla. El señor Sorolla que cuando él luchaba se opuso a que vinieran los artistas extranjeros a las exposiciones nuestras; el señor Sorolla que ha puesto condiciones durísimas para la votación de la medalla de honor; el señor Sorolla que ha impuesto la candidatura de Domingo; el señor Sorolla que aconsejó, según dicen, a José Capuz, que se presentara enfrente del maestro Inurria” (23).

Las razones aducidas por José Francés para explicar esta supuesta actitud de Sorolla eran poco honorables para el pintor, “dicen que a D. Joaquín, colmado le honores, millonario, en la más alta cumbre del arte contemporáneo le molestan los triunfos de sus compañeros, algunos de los cuales valen más que él. Y dicen más: que D. Joaquín Sorolla no quiere que nadie más joven que él tenga la medalla de honor; por eso ha confeccionado este reglamento; por eso otorgó en 1910 la medalla de honor a Muñoz Degraín; en 1912 a D. Ignacio Pinazo y se quería otorgar en 1915 a Domingo, y se pretenderá otorgar en 1917 a D. Alejandro Ferrant y en 1919 a D. Alejo Vera...” (24).

El propio Sorolla explicaría, sin embargo, años después estos hechos de forma diferente “(la medalla de honor) no debía de salir de los artistas valencianos: él, Benlliure, Degraín, Pinazo, ahora Domingo” (25). Es decir, se trataba, más bien, de una actitud corporativista o incluso, en cierto modo, nacionalista la que le impulsaba a presionar en las concesiones de Medalla de Honor, para que ésta recayese siempre en algún artista valenciano.

Pero había, quizás, otras razones mucho más íntimas. El posible respeto de Sorolla hacia la personalidad de un artista que, como Domingo, era reconocido como el maestro de las nuevas generaciones de pintores, entre los cuales se encontraba el propio Sorolla. La llegada a España de Domingo en 1914 no había sido realmente triunfal, el pro-

pio pintor habla de su “éxodo triste y precipitado” (26). Y Sorolla había tomado a su cargo la responsabilidad de que el regreso de Domingo no pasara desapercibido. Le impulsó a presentarse para optar a la Medalla de Honor de 1915, e incluso le organizó una sala especial en la Nacional, donde se exhibían treinta y dos obras del pintor (27) —entre las cuales *Santa Clara*, *Retrato de mi madre*, *Ultimo día de Sagunto*, *Los saltimbanquis*, *Cena de Carnaval* y *Un perro* (28). La mayor parte de las restantes, desconocidas para un público acostumbrado a conocer sólo por referencias al artista afinado en París durante tantos años.



F. Domingo: «Ultimo día de Sagunto». Palacio de la Generalidad. Valencia.

(20) *Ibíd.*, pág. 113.

(21) No pudo ganar la medalla, puesto que el Reglamento exigía la mitad más uno de los votantes, que eran setenta. Domingo consiguió únicamente 24 votos, junto a los 9 de López Mezquita, 7 de Bilbao, 5 de Rusiñol y 5 de Benedito. Cfr. DE PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1948 (reedición, 1982), págs. 221 ss.

(22) Cfr. FRANCÉS, J.: “Las Medallas”, *El año artístico*, 1915, págs. 153-154. Ver también Bernardino de Pantorba, supra, donde narra, igualmente, la polémica en torno a Capuz e Inurria.

(23) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1915, págs. 153-154.

(24) Supra.

(25) De una conversación personal citada por Manuel González Martí en “Francisco Domingo, el Maestro”, *Oro de Ley*, 1928, pág. 128.

(26) Cit. por FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, pág. 290.

(27) Mientras que los otros aspirantes presentaban un número mucho más reducido de obras. Santiago Rusiñol, doce; Manuel Benedito, veintisiete; Gonzalo Bilbao, doce; López Mezquita, doce, y Romero de Torres, quince. Cfr. Bernardino de Pantorba, op. cit., págs. 217-218.

(28) Entre las obras presentadas, Bernardino de Pantorba (op. cit., pág. 221) señala *Santa Clara*, *Retrato de mi madre*, *Ultimo día de Sagunto*, *Los saltimbanquis*, *Cena de Carnaval*, *Un perro*.

Sin embargo, la pintura de Domingo interesaba ya poco a los pintores jóvenes españoles, del mismo modo que había dejado de interesar a los grandes coleccionistas internacionales. Cuando, finalmente, Domingo no alcanzó el mínimo de votos requerido, Sorolla se lamentaba, “no pude cumplir mi deseo; saliéronle algunos contrincantes, entre ellos un joven de gran prestigio discípulo mío” —posiblemente se refería a Benedito—. “Yo le llamé y le dije: “es preciso que desistas de presentarte para la Medalla de Honor; ya la obtendrás en la próxima Exposición; este año debe ser para nuestro gran Domingo, la mayor gloria valenciana del siglo XIX”. La sugerencia no pareció seducir al aspirante, y Sorolla lo narra en un lenguaje extremadamente gráfico, “y como no le viera muy dispuesto a complacerme, le añadí, con toda la fuerza del que habla al corazón: Ya ves, artísticamente tú eres hijo mío; pues bien, también en el mundo del arte yo soy hijo de Domingo”. Y él me contestó, “Maestro, mucho le estimo a usted, pero me cisco en el abuelo” (29).

Hubo, todavía, un último intento por parte de Domingo de optar a la Medalla de Honor en la Nacional de 1920, donde presentaba cuatro obras, de las cuales José Francés sólo cita *Retrato de su esposa*, *Un paisaje* y *Un estudio animalista* (30), todas ellas realizadas muchos años antes de la fecha de presentación. Sólo consiguió nueve votos, frente a los sesenta y cinco de Mateo Inurria a quien se concedió la medalla (31).

Pese a este segundo fracaso, y a la avanzadísima edad del pintor —setenta y ocho años—, “el viejo maestro deseaba el contacto actual y permanente con los artistas contemporáneos... Su firma al pie del Reglamento de Exposición Libre parecía

también acto rebelde de muchacho”, afirmaba José Francés (32). Efectivamente, dieciocho pintores cuyas obras no habían sido admitidas por el jurado del certamen nacional, las exhibieron en el Círculo de Bellas Artes, en un *Salón otoñal de artistas independientes*, que posiblemente pretendía seguir las pautas de los *Salones de Rechazados* franceses. Este Salón de Independientes, patrocinado por los críticos Angel Vegué y Ballesteros de Martos, ofrecía un catálogo en el que se decía que las obras rechazadas lo habían sido, “no por efecto de un riguroso criterio de selección, sino por causas que, hasta la fecha, no han alcanzado justificación plena” (33). Y es, precisamente, el folleto de reglamento de convocatoria de esta exposición el que llevaba la citada firma de Domingo.

Tres años antes, en 1917, Domingo había sido recibido como Académico de San Fernando (34), y en 1918 los artistas valencianos le ofrecían un homenaje presidido por el entonces Director General de Bellas Artes Mariano Benlliure. Al acto asistieron los pintores Agrasot, Cecilio Pla, Peiró, Sigüenza, Navarro, Carreres, García Navarro, Aldás, Marín, Verde y Doménech (35). Pero, finalmente, Domingo moría en 1920 sin haber conseguido introducirse plenamente en la vida artística del país.

CARMEN GRACIA

(29) Cit. por GONZALEZ MARTI: op. cit., pág. 128.

(30) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, págs. 238-239. Ver también Bernardino de Pantorba, op. cit., pág. 234.

(31) Cfr. FRANCÉS, J.: op. cit., 1920, págs. 238-239.

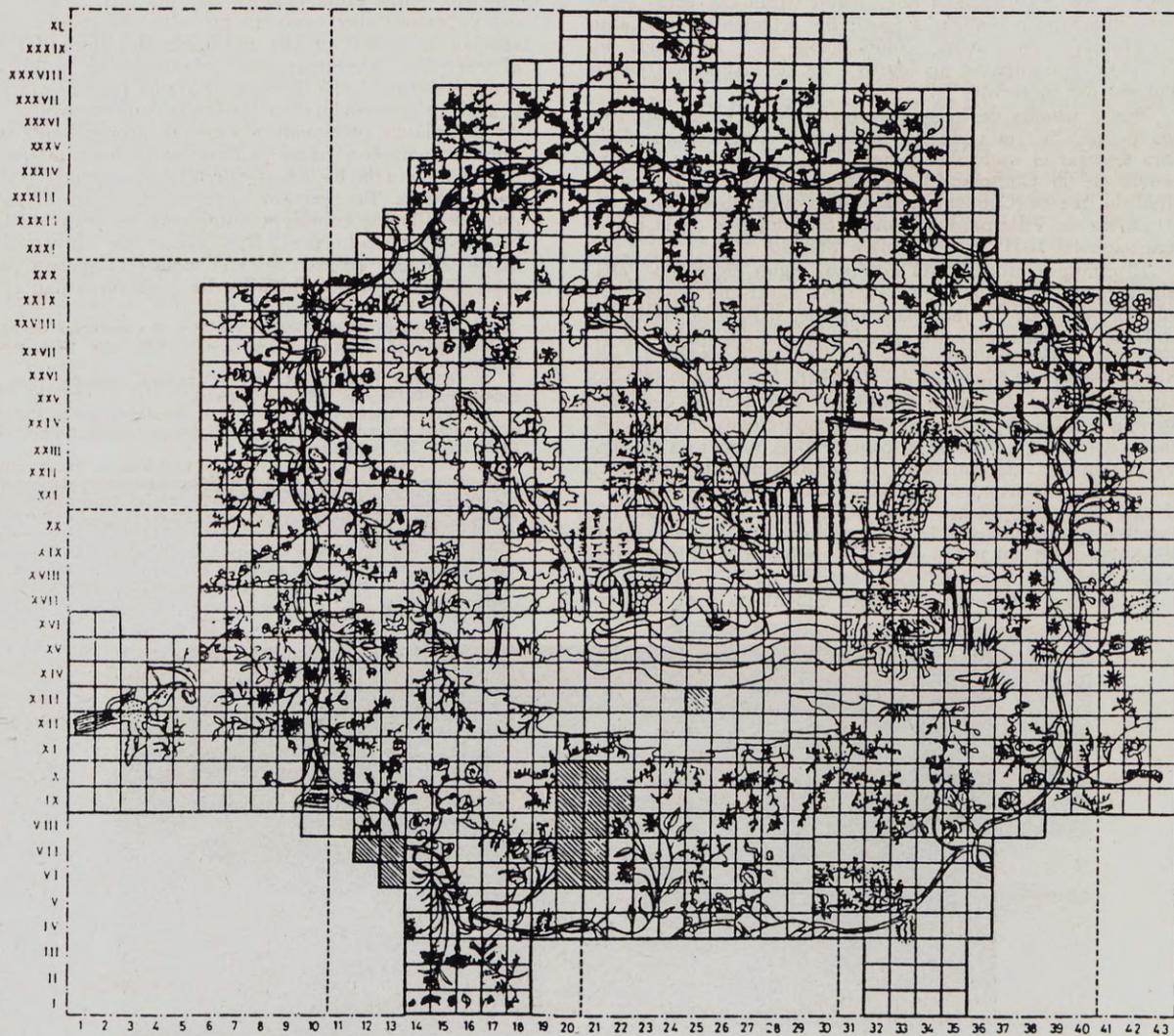
(32) *Ibid.*, pág. 239.

(33) Cfr. DE PANTORBA, B.: op. cit., pág. 238.

(34) Cfr. RODRIGUEZ, S.: op. cit., pág. 51.

(35) Cfr. “Homenaje a Domingo”, ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1918, pág. 120.

# UN PAVIMENTO DE AZULEJOS VALENCIANOS DEL SIGLO XVIII EN INIESTA (Cuenca)



Escala gráfica

Diseño del pavimento del Camarín

Santuario de N<sup>o</sup> S<sup>o</sup> de Consolación. INIESTA (Cuenca)

N<sup>o</sup> 4 ESCALA: 1:25

Marzo/85

M<sup>e</sup> ANGELES CORREA PEÑARRUBIA

(Papel vegetal). El diseño pavimental completo

El siglo XVIII supone para la cerámica artística un cambio de objetivos con respecto a fechas anteriores, al menos en cuanto atañe a los alfares del entorno valenciano. En efecto —así lo confirman Concepción Pinedo y Eugenia Vizcaíno (1)—, mientras que el trabajo de la loza registra una disminución tanto en cifras productivas como en calidad, el de los azulejos, en cambio, adquiere cada vez más importancia en ambos aspectos. Los mejores artesanos se pasaron al campo de la decoración mural y pavimental, quizá porque el mayor formato que estas obras tienen se presta mejor a los experimentos que, según Cirici (2), estos artistas se lanzaron a realizar a partir del setecientos en cuanto a claroscuro, entonación, composición, etc., se refiere en un deseo de equiparar sus logros a los de la mayoría de los pintores del momento.

Buena prueba de lo anteriormente dicho es la obra que nos ocupa. Se trata de un pavimento completo diseñado para decorar el suelo del camarín del santuario de Nuestra Señora de la Consolación, perteneciente al término municipal de Iniesta (Cuenca), aunque más próximo en ubicación al pueblo de Villalpardo, a unos 15 kilómetros de la carretera nacional N-III de Valencia a Madrid.

El citado santuario está adscrito, según Herminio Peñarubia (3), a la advocación de María Santísima de la Consolación, a partir de una aparición que, si bien no de forma probada documentalmente, puede datarse alrededor de finales del siglo XV o principios del XVI. En realidad, la primitiva ermita del lugar estuvo dedicada a San Marcos, cuyo patronazgo fue por tanto cambiado, y se trataba entonces de una edificación de pequeñas proporciones. Las necesidades del culto, así como la concurrencia numerosa en fiestas y romerías, determinaron la construcción de un nuevo templo de dimensiones más generosas, concluido en torno al año 1658 ó 59, según notas de fray Antonio Herráiz (4). También por la misma fuente sabemos que fue necesario, alrededor de 1740-1741, plantearse rehacerla en una zona más estable, a causa del daño sufrido en las cúpulas por culpa de una deficiente estructura cimentaria y de las pro-

pias condiciones del terreno. Fray Vicente Sevilla, maestro mayor de obras del Obispado de Cuenca, elaboró los planos de la nueva edificación y realizó los sondeos y catas previos. Largos procesos burocráticos, prolongados por causa de una administración poco transparente, como queda reflejado a nivel de documentación (5), retrasaron las obras. La primera piedra se colocó el 1 de junio de 1755, siendo realizada la traslación de la imagen diez años más tarde.

Las obras del camarín, adosado a la parte posterior del ábside, mirando hacia el norte, duraron más tiempo del previsto, entre otras razones por las dificultades económicas ya enunciadas, pero no por ello, en cuanto a estilo y apariencia formal, queda desligado del resto del edificio; al contrario, su integración arquitectónica y el volumen externo de su cúpula de media naranja prestan grandiosidad y aspecto monumental al conjunto constructivo.

De planta octogonal y esbeltas proporciones, se eleva unos trece metros hasta la base de la linterna que airoosamente remata la bóveda semiesférica, sostenida por pequeñas pechinas. Precisamente aquí se encuentra el pavimento que estudiamos, cubriendo totalmente el suelo de la estancia. Está formado por 1.212 losetas de aproximadamente 20 x 20 cm., de las cuales al menos 12 se han perdido y unas 8 ó 10 están cambiadas de posición o han sido colo-

(1) PINEDO, C. y VIZCAINO, E.: "La cerámica de Manises en la historia". Ed. Everest, S. A., León, 1979, cap. VI-4, págs. 114 y siguientes.

(2) CIRICI PELLICER, A.: "Cerámica catalana". Ed. Destino, Barcelona, 1977, págs. 314 y siguientes.

(3) PEÑARRUBIA ARMERO, H.: "Historia de la Villa de Iniesta". Edición privada y numerada. Gráficas Llogodí, Utiel (Valencia), 1980, págs. 215 y siguientes.

(4) HERRAÍZ, Fr. A.: "Novena espiritual a María Stma. de la Consolación con una breve noticia de su Santuario, sito en el término y jurisdicción de la Villa de Iniesta, en el Obispado de Cuenca". Reimpresión. Imprenta José Cros, La Roda (Albacete), 1930, págs. 26 y siguientes.

(5) MANUSCRITO: "Libro de las Huertas de Consolación...". Archivo Diocesano del Obispado de Cuenca, Folios 18 a 19v. Se trata de un memorial sobre un mayordomo de la cofradía que cometió ciertos desfalcos.



Vista general del pavimento desde el lado sur (altar mayor)

cadadas allí provenientes de otras zonas de la iglesia para cubrir huecos. El estado de conservación es, en general, bueno, si exceptuamos el hecho de que algunas piezas se hayan desprendido de la base adherente. Las dimensiones totales del conjunto son de 7'60 × 7'85 metros en su zona media, siendo en cambio mayor de lo indicado la superficie cubierta, al adaptarse a los rincones el diseño; nosotros la calculamos en 53'455 metros cuadrados.

Compositivamente hablando, la pieza está concebida como una escena de corte galante en cuanto a entorno y ambientación, pero con decidida intencionalidad religiosa. Un personaje, una mujer, ataviada a la usanza dieciochesca, con una vara en la mano y rodeando con su brazo a un cordero, se sitúa en el centro de la imagen, sentada en las gradas que dan acceso a un jardín de abundante vegetación. A la derecha de la pastora, y en un claro intento de conferir dimensionalidad perspectiva al paisaje, se sitúan tres arcos formando un pórtico sin solución de continuidad. En la zona de los mismos más próxima al espectador aparece una torre que les sirve de apoyo lateral, y justamente en el costado de ésta opuesto al de arranque de la arcada, es decir, de frente al observador, aparece una fuentecilla mural cuya taza figura una concha adosada a la pared. Al pie de la misma, que mana agua cristalina, do: "putti" tal vez angelitos o querubines, comparten un cesto con flores y frutas. Una palmera y diversas plantas completan el dibujo por esta zona, mientras que en el lado contrario, es decir hacia la izquierda de quien lo contempla, un voluminoso jarrón lleno de flores y colocado sobre



Detalle. Fuente ornamental

una balaustrada sirve de apoyo formal a la protagonista, ocupando el espacio restante hasta la puerta de acceso al camarín decoración vegetal de variada índole.

En cuanto a iconografía se refiere, y teniendo en cuenta que las limitaciones de espacio nos impiden extendernos como quisiéramos, es interesante la ilación que existe entre la figura del suelo, la "Divina Pastora", y la decoración pintada de muros, cúpula, pechinas, etc. Así, el programa icónico general que se puede apreciar en todo el templo, y que presupone una transcripción gráfica de las principales letanías y atributos marianos propios del momento, se concreta en el camarín, en los paños de cuya cúpula aparecen, por ejemplo, claros símbolos mariológicos mientras que en las paredes principales se enuncian dos elementos ("pozo" y "piedra angular") de identificación virginal tomados, según creemos, de la letanía de Francisco Xavier Dornn (6).

Precisamente en el aspecto temático nos interesa remarcar la presencia del agua como *leit-motif* esencial y omnipresente no sólo en esta zona del templo sino en todo él. Si pensamos que el lugar, ya desde fechas remotas probablemente, siempre ha sido considerado como paraje pródigo en manantiales y hontanares (la Rambla de Consolación, donde se sitúa la ermita, es tributaria directa del río Cabriel), no resulta extraña su mención reiterada tanto en nuestro pavimento como en el resto de la iglesia. En iconografía la relación Virgen-agua es bastante corriente, por cuanto se considera emblema de la gracia y la pureza de espíritu; con mayor motivo, por tanto, aparece el tema en un templo de advocación mariana colocado en terreno freático.

Todo el conjunto queda orlado por una guirnalda continua que, a modo de enredadera, circunvala el perímetro de la azulejería ciñiéndose a entranques y salientes. Destacable resulta la imaginación del autor en el tratamiento de las flores y frutas que aparecen en las ramificaciones de



Detalle de la orla vegetal que rodea a la figura central

(6) DORNN, F. X.: "Letanía Lauretana de la Virgen Santísima...". Publicada en Valencia, por la viuda de Joseph de Orga, 1768. Reimpreso por Ed. Rialp, Madrid, 1978.

la guirnalda, donde también se observan animales —fundamentalmente aves e, incluso, insectos voladores— descritos con todo lujo de detalles y resaltando su carácter exótico (pavos reales, pájaros tropicales...).

Desde el punto de vista técnico, la obra responde a las pautas generales que tanto Cirici como Pinedo y Vizcaino ofrecen para el trabajo en azulejos durante esta época: fondos blancos, agredados, con vidriado irregular en tonos ocres, terrosos, amarillos y, a veces, morados y negros, destacando sobre todo las distintas gamas de verde que abarcan desde los más pálidos usados para subrayar la frescura de hojas y tallos tiernos hasta el esmeraldino, de aspecto más irisado, que entorna ciertas zonas de la decoración. Las figuras aparecen también perfiladas con un delgado trazo, aparentemente en manganeso (7).

Gran parte del interés que, a nuestro juicio, tiene esta obra se desprende de la combinación de tres factores fundamentales: sus poco corrientes dimensiones y estado de conservación, su calidad notable en muchos aspectos (composición y tratamiento pictórico, por ejemplo) y, por último, la circunstancia de que está documentada su fecha de compra y traslado. En concreto, se trata de un asiento en el Libro de Cuentas (8) conservado en el Archivo Diocesano de Cuenca que, con fecha de 1784, recoge lo siguiente:

f. 158v Ytt: es data dos mill Ciento Quatro rs y diez mrs que importaron los ... 6273.—27

f. 159 Azulejos pa el pabimto y soporte desde Valencia donde sefabricaron. 2104.—10

Desgraciadamente, las facturas o recibos que de esta compra pudieran quedar, debieron, casi con seguridad, perderse en el incendio que la iglesia parroquial de Iniesta, donde al parecer se encontraban, sufrió durante la guerra civil de 1936 a 1939. Hubieran podido ser útiles para esclarecer en mayor medida la posible filiación de taller o de alfar que la obra presenta.

En cualquier caso, hemos podido constatar que existen numerosas similitudes entre el pavimento de Consolación y algunas piezas exhibidas en el Museo de Cerámica González Martí, de Valencia, gracias a la gentileza de cuya conservadora pudimos obtener ciertos datos comparativos:

\* *Panel de azulejos n.º 315.*—10 × 6 losetas de 20 × 20 cm. La escena galante representada tiene simili-

tudes en cuanto a entonación cromática, arquitectura del palacio o pórtico figurado al fondo del jardín, ropajes, etc.

\* *Panel de azulejos n.º 307.*—5 × 6 losetas de 20 × 20 cm. Se trata de una composición floral simétrica a base de claveles y plantas exóticas. Presenta rasgos comunes con la orla decorativa de la obra, así como en entonación cromática.

\* *Panel de azulejos n.º 344.*—13 × 6 losetas de 20 × 20 cm. La escena, también de carácter galante y asimilable a la del n.º 315, se desarrolla en torno a un lago. Especialmente similar a la obra tratada es la arquitectura de fondo, a modo de arcos o de espacio portical. Los colores y ciertos detalles de orla también establecen claros paralelismos.

Concluyendo, debemos afirmar que la solería o pavimento del camarín adosado al santuario de Nuestra Señora de Consolación, sito en Iniesta (Cuenca), es un raro ejemplar de composición específica, por encargo (adaptando ciertos modelos a las necesidades concretas del lugar), de tamaño no muy usual, que se encuentra en un estado de conservación francamente aceptable, y que tiene, además, la peculiaridad de estar perfectamente datado y localizado su origen, si bien no de forma directa —por un recibo—, sí por el asiento que su compra y traslado dejó en un libro de contabilidad de la cofradía.

Estimamos, pues, que la obra posee el suficiente interés como para merecer un estudio más detallado a fin de poderla integrar con mayor concreción dentro de un estilo o de la producción de un determinado artista. Continuamos trabajando en ese sentido y en orden a contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, al conocimiento de la cerámica valenciana del siglo XVIII.

ANTONIO CRUCES RODRIGUEZ

(7) PINEDO, C. y VIZCAINO, E.: op. cit., pág. 116.

(8) MANUSCRITO: "Libro de Cuentas de Consolación...". Archivo Diocesano del Obispado de Cuenca, folios 158v a 159. Se trata, en realidad, del asiento realizado en una cuenta especial, cerrada a comienzos de 1784, donde se recogen todos los ingresos ("cargos") y gastos ("data") que hasta la fecha se habían realizado con motivo de la construcción del camarín.

# UN ALBAHAQUERO DE CERAMICA COMUN EN EL MUSEO DE PATERNA

En un reciente artículo en las "Mélanges de la Casa de Velázquez" (1), he reseñado la presencia, en el Museo de Cerámica de Paterna, de un bello ejemplar de maceta cuya temática decorativa presenta un interés particular para la historia del arte valenciano al final de la Edad Media.

Esta pieza (figura 1.<sup>a</sup>) ha sido encontrada en el curso de excavaciones de rescate realizadas por el Servicio Arqueológico Municipal del Excmo. Ayuntamiento de Paterna, que dirige doña Mercedes Mesquida (2). Estas excavaciones se llevaron a cabo en un solar de la calle Maestro Soler, situado en el casco antiguo de la ciudad; parte del mobiliario de esta excavación ha sido presentado y publicado en el I Congreso Nacional de Arqueología Medieval Española (celebrado en Huesca, 1985) (3), otra parte ha sido estudiada por mí mismo (4).



Albahaquero/alfabeguer (parte decorada con figura de «dama») Museu Ceràmica de Paterna (inv. n.º MS/1454)

Albahaquero es el término castellano que se emplea para designar un tiesto o maceta destinado a plantar flores o a conservar plantas aromáticas (5). Su nombre es de origen árabe y procede de la palabra al-'habac, la albahaca (6). Su forma encuentra también antecedentes en época árabe y deriva de los perfiles de ciertas macetas próximas a los ejemplares que se hallaron en 1982 (7) y en 1985 (8) en las excavaciones del Testar del Molí.

La palabra valenciana es *alfabeguer* (9) que también se puede ver ortografiada *alfaveguer* (10); la etimología es por supuesto la misma que la de albahaquero.

Con esta denominación valenciana se le alude en los protocolos medievales. Una de las menciones más antiguas

se remonta al siglo XIV (11). En el XV se hacen más numerosas, por ejemplo, las hallamos en 1410 (12); en 1414 en Manises y en 1440 en Paterna (13).

El uso de este tipo de maceteros es innegablemente el de una maceta destinada a criar la albahaca y todas las demás plantas olorosas, como lo demuestra el orificio que aparece en el fondo del tiesto, destinado a permitir la eliminación del exceso de agua. Según González Martí (14), no contenía directamente la tierra y la planta misma, sino que estaba destinado a recibir una maceta ordinaria (15).

No se ve la razón que lleva a G. de Osmá a decir que estas macetas podían servir para conservar las hojas secas de la albahaca (16); esta idea ha sido retomada y desarrollada por F. Almela y Vives (17). No obstante es igualmente evidente que la decoración, muchas veces abundante y la forma de la crestería, hecha de botones y de una alter-

(1) AMIGUES, F.: "Premières approches de la céramique commune des ateliers de Paterna (Valencia). L'«Obra aspra», XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> ss.", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo XXII, Madrid, 1986, pág. 37.

(2) Damos nuestras más expresivas gracias a doña Mercedes Mesquida García, quien nos ha permitido el publicar esta pieza. Le quedamos también sumamente reconocidos por la amable acogida que siempre nos ha dispensado en el Museo de Paterna, así como por la ayuda que nos ha prestado en este trabajo al hacer llevar a cabo y dirigir la recopilación de documentos gráficos que reproducimos en este artículo.

Hágase extensivo igualmente nuestro agradecimiento a la señora doña Cristina Juan.

También se apreciará la restauración de la pieza, a cargo de don José Pomares Vegara.

(3) MESQUIDA, M.; AMIGUES, F.: "Hallazgo de un pozo de cerámica en el casco antiguo de Paterna", *Primer Congreso Nacional de Arqueología Medieval Española* (Huesca, abril 1985).

(4) AMIGUES, F.: ob. cit., págs. 27 a 64; hemos presentado también un lote de formas cerradas en: "La cerámica doméstica des ateliers mudéjares de Paterna. Un lot de formes fermées", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo XXIII, Madrid, 1987 (en prensa).

(5) Diccionario de la Lengua Española (D. L. E.), Real Academia, Madrid, 1970, pág. 49.

(6) D. L. E.: pág. 49; DOZY, R.; ENGELMANN, W. H.: *Glossaire des mots espagnols et portugais dérivés de l'arabe*, 2.<sup>a</sup> ed., Leyde, 1869 (reimpresión, Amsterdam Oriental Press, 1965), p. 62; BAZZANA, A.: "Ceramiques médiévales: les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne Orientale", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo XV, 1979, pág. 163.

(7) BARRACHINA, A.; CARMONA, P.; MIRALLES, J.: "Excavaciones en el Molí del Testar de Paterna (Valencia)", *Al-Qantara*, volumen V, fascículos 1 y 2, Madrid, 1984, pág. 419, figuras 22 y 23.

(8) AMIGUES, F.; MESQUIDA, M.: *Un horno medieval de cerámica / Un four médiéval de potier. Testar del Molí, Paterna (Valencia)*, Publicacions de la Casa de Velázquez, Série Etudes et Documents, IV, Madrid, 1987, figuras 1, 2 y 3.

(9) *Diccionari Català-Valencià-Balear* (D. C. V. B.), tomo 1, pág. 484.

(10) D. C. V. B.: tomo 1, pág. 490.

(11) D. C. V. B.: tomo 1, pág. 484, documento procedente del Archivo Parroquial de Santa Coloma de Queralt.

(12) OSMÁ, G. de: *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia*, textos y documentos valencianos, n.º II, 2.<sup>a</sup> edición, Madrid, 1923, documento n.º 16, pág. 106.

(13) *Ibid.*, documento n.º 16, pág. 107; n.º 51, pág. 131.

(14) GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*, Ed. Labor, Barcelona, 1952, tomo 1, pág. 236.

(15) Llamado en francés "cache-pot".

(16) OSMÁ, G. de: ob. cit., pág. 8.

(17) ALMELA Y VIVES, F.: *Vocabulario de la cerámica de Manises*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1933; reproducido en *Cerámica Industrial y Artística*, año 1933, n.º 23, pág. 272.

nancia de botones y anillas, le confiere un carácter decorativo indiscutible, como ha hecho ya observar M. González Martí (18).

Su uso se extiende a lo largo de la Edad Media Cristiana y esta pieza será fabricada en todas las categorías de cerámica. Así se las halla en cerámica verde y morada (19), en cerámica azul (20) y en cerámica dorada (21).

Los albañuqueros continuarán siendo utilizados hasta una época reciente, ya que en el siglo XIX, todavía, los talleres de Manises fabricarán muy bellos ejemplares policromados.

La pieza que presentamos nosotros es, en cuanto a ella misma, de cerámica común, sin barnizar ni esmaltar y decorada de óxido morado mate de manganeso sobre pasta cruda. La pieza y su decorado eran cocidas en una sola vez.

Desde el punto de vista de la forma, se conocen dos tipos de albañuqueros: uno el troncocónico con paredes convexas o cóncavas divergentes (estas últimas características corresponden al ejemplar presentado) (22); otro es el de una copa semiesférica sobre pie redondo (23). Para cada uno de estos dos tipos, la crestería está indistintamente

ornada, ya sea con cuatro botones, ya sea con una alternancia de botones y de anillas. Esta crestería copia fielmente la de los pebeteros de época almohade (24). M. González Martí piensa que la crestería de botones era designada en los antiguos protocolos por la palabra "redons" y los de borde de botones y anillos alternados se les denominaba "gayrats" (25). Pero también se podría suponer que estas dos palabras se refirieran a la forma general del tiesto y, en este caso, "redons" podría indicar los albañuqueros en forma de copa semiesférica y "gayrats" a aquellos cuya forma es la troncocónica. En efecto este último término de "gayrat" no existe como en el idioma catalán, pero se encuentra la palabra muy próxima de "gairrel" y "gairo" (26), que significa oblicua. Ahora bien, la forma troncocónica posee en efecto paredes oblicuas. Así mismo, otra expresión que encontramos en los protocolos medievales nos deja en la duda, se trata de los "alfabeguers del Compte de Carrasca" (27).

#### Estudio estilístico

El albañuquero hallado en la calle Maestro Soler posee un abundante decorado que lleva cuatro elementos principales separados cada uno de ellos por un asa del tiesto. Son:

1. Una dama que mira hacia la izquierda.
2. Una dama que mira hacia la derecha.
3. Una torre mudéjar.
4. Un águila.

Ej conveniente ahora el examinar por separado cada uno de estos cuatro elementos:  
1 y 2. *Las damas* (figuras 2.ª y 3.ª)

Es de lamentar que no se hayan podido rescatar los rostros de estos dos personajes que se encuentran por qué decapitados.

Gracias a otras representaciones similares sobre "soccarrats" (28) o sobre piezas de vajilla dorada (29), es posible reconstruirlos.

(18) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., pág. 236.

(19) Ver el fragmento conservado en el Museu Ceràmica de Paterna, n.º CB/964.

(20) Museu Hyacinte Rigaud de Perpignan (Francia); ver AMIGUES, F.: *La céramique émaillée, un témoignage des relations commerciales entre la Languedoc-Roussillon, la Catalogne et le Pays Valencien (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup>)*, tesis de Doctorado de Tercer Ciclo, Universidad Paul-Valéry-Montpellier III, janvier 1984, tomo 2, catálogo n.º 209, pág. 181.

(21) Ver particularmente GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo 1, pág. 236, figura 299; AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio*, col. Ars Hispaniae, tomo X, Madrid, ed. Plus Ultra, 1952, pág. 72, n.º 164 y pág. 103, n.º 270, ejemplar de don José de Austria fechado desde 1642 hasta 1679, reproducido también en CIRICI, A.; MANENT, R.: *Cerámica catalana*, Ed. Destino, Barcelona, 1977, pág. 217.

(22) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 103, n.º 270.

(23) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 72, n.º 164, y GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo 1, pág. 237, figura 300 y pág. 238, figura 301.

(24) NAVARRO PALAZON, J.: *La cerámica islámica en Murcia, I, Catálogo*, Publicaciones del Centro Municipal de Arqueología, Ayuntamiento de Murcia, 1986, pieza n.º 40.

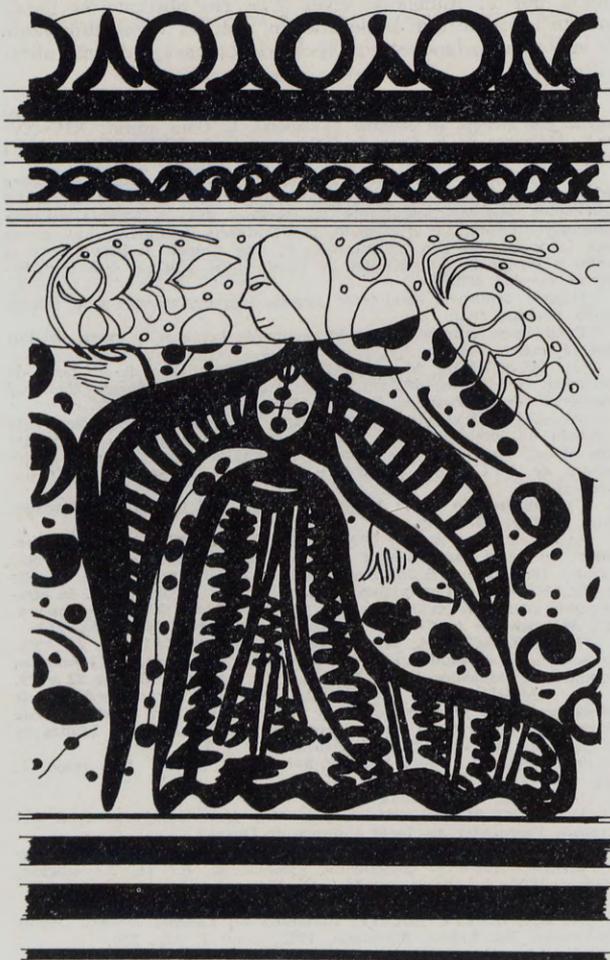
(25) *Redons* y *gayrats* son dos palabras que se encuentran en un contrato de 1414 publicado por OSMA, G. de: ob. cit., pág. 206, n.º 16.

(26) D. C. V. B.: tomo 6, pág. 122.

(27) OSMA, G. de: ob. cit., documento n.º 51, pág. 131; GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo 1, pág. 237 pienza que se trataría de piezas decoradas con hojas de encina; en este caso el origen de esta palabra sería el valenciano *carrasca*: alzina o encina; cfr. D. C. V. B.: tomo 2, pág. 1.051.

(28) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 53, figura 52; pág. 34, figuras 56 y 57.

(29) CIRICI, A.; MANENT, R.: ob. cit., págs. 124 y 143.



Albañuquero; detalle: primera dama con traje del siglo XV.



Albahaquero; detalle: segunda dama con traje del siglo XV.



Interpretación del traje de las damas (segunda mitad del siglo XV).

En cuanto a sus indumentarias, estas damas van ataviadas con un "cos" o corpiño (30) y una falda o basquiña (31), que son los trajes que se vestían por encima de todos los demás, ya que la mujer del siglo XV llevaba varias faldas superpuestas y muy ajustadas al talle.

Por encima del "cos" y de la basquiña, vestían un brial (32) de largas mangas abiertas, llamadas mangas perdidas; este brial se abría en punta hasta el talle, dejando aparecer en el escote una joya, en este caso se trata de una cruz con bolas en sus extremidades. La parte inferior se abría igualmente hacia abajo, facilitando el caminar y dejando entrever la basquiña (figura 4.<sup>a</sup>).

Este vestido recuerda la moda italiana cuya influencia, cada vez mayor, se hace notar en España a mediados del siglo XV (33).

Estas dos mujeres se miran de frente, en una pose o actitud de conversación, la mano alzada, el dedo índice extendido. Se le ha podido atribuir a esta clase de escena un origen cristiano, pero hay que subrayar no obstante la analogía con las piezas nazaríes como las que se pueden ver en el Museo Hispano-Musulmán de Granada, representando dos "bebedores" frente a frente, a cada parte de un árbol muy esquematizado (quizás pudiera tratarse de un "hom" o árbol de vida (figura 5.<sup>a</sup>)). En el caso del albahaquero de Paterna no existe árbol de vida que separe a las dos mujeres, solamente existe un fondo vegetal rico en el que predomina sobre las "hojas del helecho". Hemos tenido ocasión de explicar que estas escenas son en realidad la reproducción de un arquetipo prestado por el Islam a la civilización sasánida (34). Es la reproducción de un gesto trazado o esbozado por Ardechir I ante



Plato nazarí de «los «bebedores»»; pintado en manganeso sobre fondo verde (Museo Hispano-Musulmán de Granada), siglo XIV.

(30) BENRIS, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, tomo II. *Los hombres*, pág. 80.

(31) *Ibíd.*, pág. 133.

(32) *Ibíd.*, pág. 64.

(33) GONZALEZ MARTI, M.: *ob. cit.*, tomo III, *Socarrats y retablos*, pág. 432.

(34) AMIGUES, F.: *La céramique émaillée...*, *ob. cit.*, tomo I, pág. 192.



Albahaquero: corte/perfil; decoración con torre mudéjar.

el Dios Ahura-Mazda, tal y como está representado en el relieve de Naqsh-I-Rustan y que los caballeros de la nobleza sasánida repiten ante Chapur I sobre el bajorrelieve de Bichapur. Este será también el gesto de los Reyes Magos caminando hacia Belén (fresco de Vicq, en Francia) (35).

Representa también, en el mundo cristiano, el gesto del Cristo Pantocrator sobre el tímpano de las iglesias románicas que proviene del mismo origen a través del arte bizantino.

Estas piezas demuestran pues un sincretismo muy claro cristiano-musulmán, muy característico del arte mudéjar.

### 3. La torre mudéjar (figura 6.ª)

Es un motivo muy empleado en la temática decorativa de los talleres de Paterna. Se la puede ver con frecuencia sobre socarrats. La mayoría de estas torres se asientan

sobre una base formada por dos o tres hileras de piedras. En la planta baja se encuentra la puerta, en cuyo vano pueden haber sido dibujados o plasmados, sea una marca del taller (36), sea un motivo profiláctico de inspiración musulmana, como la mano de Fátima (37). Este último motivo nos lleva a plantearnos el problema de la interpretación de esta torre.

Como subrayaron F. Garín Llombart y C. Soler D'Hiver (38), no parece ser admisible el que se trate simple-

(35) GHIRSHMAN, R.: *Parthes et Sassanides*, col. *Univers des Formes*, Paris, P. U. F., 1962, pág. 294.

(36) GARÍN LLOMBART, F.; SOLER D'HIVER, C.: ob. cit., pieza n.º 1.

(37) Existe un ejemplar con esta decoración en la colección Rafael Alfonso Barberá.

(38) GARÍN LLOMBART, F.; SOLER D'HIVER, C.: ob. cit., ficha n.º 1.

mente de la reproducción de la torre de Paterna. Hay que ir pues, más allá de esta interpretación simplista; la torre se inserta en el contexto más vasto de todo el grupo de motivos decorativos, con significado simbólico, subrayado precisamente por la presencia de la mano de Fátima, destinada a proteger del mal de ojo (o mala suerte) (39). Entonces hay que buscar una interpretación que esté más conforme con el ambiente ideológico del final de la Edad Media, todavía muy impregnado de simbolismo. Por ello hay que recordar la analogía con la "torre hombre" (40) que se tiene en pie como el ser humano. En efecto, la mayoría de las representaciones de torre presentan una fachada antropomórfica: la puerta representando la boca y las ventanas del primer piso, abiertas de par en par, corresponderían a los ojos, así pues al espíritu. Esta descripción puede aplicarse a la torre del albaquero. Pero esta torre podría ser también un símbolo fálico (41), correspondiente a ciertos aspectos grotescos de la temática de la baja Edad Media, tal y como se pueden encontrar ejemplos en las esculturas o sobre otros socarrats (42).

En fin, esta torre debía estar coronada por almenas prismáticas según la usanza mudéjar.

#### 4. El águila (figura 7.ª)

El último motivo decorativo de este albaquero es el de un águila con las alas pegadas al cuerpo. Se repite frecuentemente este tema en la cerámica de Paterna y de Manises con decorados de azul de cobalto o dorados (43). El ave está a veces representada con las alas desplegadas (o extendidas), según el arquetipo bizantino (44), pero también se la puede encontrar, a veces, como "águila pasante", y éste es el caso de nuestro albaquero.

Se trata de un decorado sumamente corriente en la temática oriental traída hasta Europa, por mediación de Bizancio, pasó al arte visigótico, y posteriormente, al arte románico y gótico. Su simbolismo es extremadamente po-

tente (45), por ello todas las civilizaciones lo han utilizado; en España se generalizó como emblema heráldico a partir del siglo xv. Así, pues, en la cerámica dorada no es raro el encontrarlo sobre escudo o como soporte de escudo (46).

Está tratado a manera de otras aves o animales pintados sobre la loza azul y dorada de la primera mitad del siglo xv. Pero no es seguro o evidente que este bestiario pertenezca únicamente al repertorio gótico. Es más prudente el pensar que se adapta al gusto común de las civilizaciones islámicas y cristianas y por ello subsiste muy tardíamente.

#### 5. Los fondos

El relleno existente entre los cuatro elementos principales está formado por un rico decorado de "hojas de helecho" (47) y de puntos de diversos o varios grosores. Obedece al principio del "horror vacui" que se encuentra en la cerámica oriental y nazari. Se encuentra el mismo decorado sobre muchas piezas doradas, o azules y doradas de los talleres de Paterna o de Manises, pintados en el reverso o fondo de los platos (48).

#### Conclusión

Este albaquero del Museo de Cerámica de Paterna es una pieza de referencia importante, primeramente por la belleza de su forma que imita a los reproducidos en cerámica esmaltada con decorados en verde y morado (49) o en azul (50), y es igualmente una imitación, en una técnica menos costosa, de las grandes piezas de lujo esmaltadas y decoradas en dorado o en azul cobalto. Esto demuestra, una vez más, que los alfareros medievales de Paterna utilizaban los mismos motivos decorativos que aplicaban a todas las variedades de cerámica, permitiéndoles así el disponer de un abanico de producción que pudiera corresponder a los gustos de la época, pero a la vez con una gama de precios variados que se adaptasen a las posibili-



Albaquero; detalle: águila.

(39) HERBER, J.: "La main de Fatima", *Hesperis*, VII, fasc. 2, 1927, págs. 209-219.

(40) CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos*, N. C. L., Barcelona, 1982, pág. 446.

(41) MURGA, P.: *Símbolos*, Diccionario, Rioduero, Madrid, 1983, pág. 211; PEREZ RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1984, pág. 404.

(42) Ver la escena grotesca del socarrat de Paterna en GARIN LLOMBRAT, F.; SOLER D'HIVER, C.: ob. cit., pieza n.º 5.

(43) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo I, pág. 221, n.º 277. Se encuentra en el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia toda una serie de platos llevando este mismo motivo decorativo.

(44) AMIGUES, F.: *La céramique émaillée...*, ob. cit., tomo I, págs. 197-200. Piezas en AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., página 53, n.º 106.

(45) CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.: *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, R. Laffont, 1982, págs. 9 à 12.

Símbolo solar cuya trayectoria sigue esta ave que puede mirar al sol sin cegarse, el águila es, sobre todo, símbolo de la realeza, así como del deseo de subir hacia las cumbres; es el arquetipo del padre. Por su poder puede asimilarse al león. Pero sobre todo es a la serpiente a quien está ligada en la mitología de Vedas. Bajo esta última forma es la iniciadora de las almas y su guía. En el mundo griego es el ave de Zeus, en el romano es el símbolo del poder del ejército; para los medos y persas es el ave de la victoria y representando a esta figura sobre los estandartes del Irán aqueménida. En el Irán sasánida mantiene estos mismos aspectos simbólicos, en particular es símbolo del poder sobrenatural y además representa la potencia paternal y la de la realeza. Estas mismas características son las que a su vez ha recogido el Islam.

(46) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 49, n.º 53; n.º 106, pág. 65; n.º 142...

(47) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo I, pág. 218, n.º 269; MARTINEZ CAVIRO, B.: *La loza dorada*, Madrid, 1982, pág. 141, dibujo 18.

(48) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 53, n.º 106.

(49) Ver el ejemplar de Paterna CB/964.

(50) Como el ejemplar del Museo de Perpignan (Francia).

dades económicas y a las necesidades de cada clase de la sociedad.

Reúne, en la misma pieza, los tres elementos decorativos más corrientes en la temática gótico-mudéjar. La torre se encuentra frecuentemente en los socarrats o en los sellos de alfareros que no guardan relación forzosa con el patronímico Torrent (51), lo que viene a decir entonces que era un verdadero emblema utilizado de diversas maneras y por diversas personas.

Por otra parte, ya hemos señalado que el águila es corriente en la cerámica azul (52), y de nuevo la encontramos en los socarrats (53).

En fin, el motivo de las "damas", pese a que estén ataviadas con trajes góticos (figura 5), corresponde no obstante a una inspiración granadina (54), imitando los jarros de los Berchules (55); se las encuentra en los botes de Manises cuyos más bellos ejemplares se hallan en el Instituto Valencia de Don Juan (56), sobre numerosas escudillas o cuencos (57), así como sobre los socarrats (58).

Esta pieza, como muchas otras, recoge en su decoración, elementos (personajes enfrentados, águila...) que pertenecen a las tradiciones más antiguas del Oriente Medio llegadas a Al-Andalus por dos vías, una, la del norte del Mediterráneo que es la visigoda, y otra, la del sur que es la musulmana; las dos tomaron de Oriente aqueménida y sasánida ciertos elementos decorativos. Tales elementos llegados aquí por dichas vías arraigan en España en admirable síntesis y subsistieron en las artes hasta época tardía, como lo prueba nuestro albahaquero.

Para fijar la datación, el traje de las "damas" sugerido de forma muy esquemática, recuerda no obstante sin equívoco el de la época de los Reyes Católicos y puede ser fechado o situado a mediados del siglo xv (59). Esta datación está igualmente confirmada por el resto del decorado. Las hojas de helecho se encuentran, por ejemplo, en un plato blasonado de la colección Rotchild de la mitad del siglo xv (60). En fin, las formas de los cuencos o servidoras decoradas con el águila son igualmente situables en la misma época (61). Tenemos, pues, ante nosotros, una pieza que ha debido de ser fabricada, como muy tarde, hacia mediados del siglo xv, época de esplendor de los talleres de Paterna.

N.º DE INVENTARIO: MS/1454.

ORIGEN: Museu Ceràmica de Paterna.

PROCEDENCIA: Calle Maestro Soler.

TIPO: Forma abierta. ALBAHAQUERO / ALFABEQUER. Incompleto.

**MORFOLOGIA:** Base plana con un orificio circular en el centro; paredes cóncavas; unión de la pared con el borde cóncava; borde formando una crestería con botones y anillos alternando; cuatro asas verticales de sección ovalada (una sola conservada); en el interior presenta marcas de torneado.

**DIMENSIONES:** Diámetro base: 208 mm. Diámetro abertura: 356 mm. Altura: 364 mm. Esp. pasta: 6/18 mm.

**TECNICA:** Pasta bizcochada, homogénea; de color amarillento; presenta vacuolas e intrusiones calcáreas y de óxido de hierro; tiene aspecto foliáceo.

**DECORACION:** Pintada en óxido de manganeso; dos damas enfrentadas en acción de diálogo, vestidas con un brial de cola y de mangas perdidas sobre una basquiña; en el pecho, sobre el corpiño, llevan una cruz terminada en bolas. Una torre mudéjar ubicada sobre tres hiladas de piedras. Un águila de perfil, mirando a la derecha. Todos estos motivos están comprendidos en el espacio que hay entre asa y asa; entre ellos un profuso relleno de "hojas de helecho", círculos, líneas y puntos; sobre los botones, cruces separadas por dos rayas.

FRANÇOIS AMIGUES

Miembro de la "Casa de Velázquez"

(51) ALFONSO BARBERA, R.: *La cerámica medieval de Paterna. Estudio de marcas alfareras*, Paterna, 1978, pág. 182, figura 114; pero, pág. 198, figura 119, la marca pertenece al alfarero Martí.

(52) Ver más arriba,

(53) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo III, págs. 401-406.

(54) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 57. Este motivo está retomado del plato de "los bebedores", cerámica de época nazari en manganeso sobre fondo verde, encontrada en la Alhambra de Granada.

(55) MARTINEZ CAVIRO, B.: ob. cit., figura 61.

(56) CIRICI, A.; MANENT, R.: ob. cit., pág. 124; motivo muy cerca de lo del "ángel" que se encuentra en las "escudillas de monjas", ibid., pág. 119.

(57) AINAUD DE LASARTE, J.: ob. cit., pág. 45, figura 91; AMIGUES, F.: *La céramique émaillée...*, ob. cit., tomo II, pág. 64, figura, n.º 104, pieza procedente del Museo de Narbonne (Francia).

(58) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., tomo III, láminas XII-XIII, y págs. 427-434.

(59) BERNIS, C.: ob. cit., tomo I, *Las mujeres*, lámina IX.

(60) MARTINEZ CAVIRO, B.: ob. cit., figura 142.

(61) GONZALEZ MARTI, M.: ob. cit., pág. 223.

# RESTAURACION DE TRES TERRACOTAS DEL ESCULTOR ALICANTINO, ANTONIO MOLTÓ SUCH



A. Moltó Such: «Las cuatro estaciones»  
(Museo de Bellas Artes de Valencia).

Terminado el año finalizó la restauración de tres piezas escultóricas que se conservan en nuestro Museo, «Las cuatro estaciones», «El Gran Capitán» y «La Reina Católica», obras del escultor Antonio Moltó Such, nacido en Altea (Alicante) el 5 de febrero de 1841, y fallecido en Granada el 29 de junio de 1901.

Son éstas, bocetos para monumentos realizados en barro cocido, modeladas con airosa y ágil precisión técnica del concepto monumental de la escultura de la segunda mitad del siglo XIX. Pensadas y concebidas, dentro de su reducido formato, para su posterior ampliación y ubicación de forma integradora en el espacio urbano de la época.

Debido al carácter de obra original y directa que tiene todo boceto, es por lo que a la hora de emprender y aplicar los criterios de restauración en estas terracotas, se ha tenido siempre presente esta premisa, con el fin de que las obras no mermen en su frescura de modelado. Procediendo en primer lugar a la fijación de piezas sueltas y desprendidas, aplicándose para ello pegamentos de fácil reversibilidad. Se siguió con una limpieza, utilizándose agua destilada, combinada con un removedor para quitar toda la suciedad y materiales adheridos a las piezas. El siguiente paso consistió en retirar los materiales que intervinieron en anteriores restauraciones, los cuales se encontraban alterados por el paso del tiempo, y que ofrecían inestabilidad a las obras. Pasando seguidamente a la reconstrucción de las figuras, recomponiéndose las piezas que habían desaparecido, procediendo a modelarlas en arcilla o plastilina, según los casos, y sacándose moldes vaciados en escayola muy purificada y de gran dureza cuando fragua. Finalmente se integraron las piezas al conjunto, protegiendo las terracotas con cera muy diluida.

Comentario aparte merece el caso del boceto «Las cuatro estaciones», por lo espectacular de su recuperación. Siendo ésta la última obra que realizara Antonio Moltó, dos meses antes de su muerte, descubriéndose en el proceso de limpieza la firma del autor, pues la terracota se encontraba en mal estado, ya que había sufrido un gran deterioro tras una de las grandes inundaciones padecidas por Valencia capital, en las que se vio afectado nuestro Museo de Bellas Artes.

Para terminar, aprovecho esta labor de restauración y recuperación de las terracotas de Moltó, para recordar desde estas páginas a un hombre, un escultor y su obra: Antonio Moltó Such, ilustre alcaide, gran escultor y galardonado artista en varias exposiciones nacionales, con obras monumentales y tan magníficas como los monumentos al general Narváez, Malasaña y su hija, Jaime I, al canónigo Liñán y al general Espartero y de soberbias esculturas, como «El estudio», «El pueblo libre» y «Fray Bartolomé de las Casas», por citar algunas.

ANGEL LUIS LOPEZ VILLACAÑAS  
*Escultor*

## BIBLIOGRAFIA

- ALCAHALI, BARON DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, pág. 386.
- ALDANA, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, 1970, pág. 240.
- ALMELA Y VIVES, L.: "Notas y nómulas sobre artistas valencianos", en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1960, pág. 43.
- ANONIMO: "Necrológica del escultor Antonio Moltó y Such", en *Almanaque "Las Provincias"*, Valencia, 1902, págs. 478-479.
- BOIX, V.: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia, 1877, pág. 48.
- CATALA GORGUES, M. A.: *100 años de pintura, escultura y grabados valencianos. 1878-1978*, Valencia, 1978, pág. 15.
- GRAN ENCICLOPEDIA DE LA REGION VALENCIANA: Valencia, 1973, tomo VII (reseña de A. E. V. sobre Antonio Moltó), pág. 174.
- OSSORIO Y BERNAD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975 (Ed. Librería Gaudí), pág. 455.
- PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en España*, Madrid, 1980, págs. 441, 100.
- PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Valencia, Arte en Valencia*, Madrid, 1985, Fundación J. March, pág. 344.

## GASTON CASTELLO BRAVO, EL PINTOR DE ALICANTE



El pintor Gastón Castelló

Alguna vez hemos dejado escrito que Gastón Castelló Bravo (1901-1986) ha sido siempre, casi de manera irreversible, un pintor telúrico, entrañado profundamente en la tierra en la que abrió los ojos a la luz, en la que vio el mar por primera vez y respiró el aire aromatizado de sus sierras. El, como pocos de su generación —y ha sido la suya una generación de intimistas— ha sabido exprimir las esencias de las cosas, sacar jugo y sustancia de cuanto le ha rodeado y ha sido constitutivo de su paisaje personal. Ese “suco” del que nos ha hablado en más de una ocasión Gabriel Miró quintaesenciando los valores más representativos de nuestro ser.

Gastón Castelló desde sus años más niños pisó la tierra firme, aprehendió sus secretos y encontró en ella —en la tierra y el mar, en el mar y en el cielo— respuesta a sus múltiples preguntas abiertas y sin fraude, inquisidoras a veces, vehementes siempre, tendentes a transformarse en unas fórmulas expresivas aptas para ser aplicadas en su contemplación, y ser trascendidas a su actitud meditativa ante el paisaje total y absoluto de su pueblo.

El cruzaba la Carrasqueta en las primeras décadas del siglo, cuando el viaje entre Alicante y Al-

coy constituía poco menos que una gesta. Seis o siete horas de diligencia o de carro, pasar del nivel cero a mil metros de altura. Del mar a la montaña, de los bosques de almendros en flor a los bosques de chimeneas humeantes... Desde entonces comprendió Gastón que tenía que volcar todo su amor por las primaveras recientes, los olivos retorcidos por centenarios, los abancalamientos moriscos, los amaneceres diáfanos y las anochecidas tranquilas. Por las nubes densas, apretadas, como de algodón duro y bien tejido; por los caminos terrosos, los senderos de piedra, la línea del mar allá en la lejanía, como un horizonte de paz y de serenidad supremas.

Cabrera Cantó, el maestro, le acogía en su estudio. Era éste un privilegio que pocos, apenas nadie, podían disfrutar. Don Fernando condescendía porque el muchacho apuntaba a metas próximas. Le daba clase en su obrador particular —esa casa modernista de la calle de San Nicolás— y también para aprovechar las horas en Alcoy, en la “Casa de la Bolla”, y Gastón aprendía pronto y con pasión. Dibujaba, estiraba el lápiz o el carboncillo, hacía suyas las medidas del modelo desnudo, acariciaba los perfiles y jugaba con la luz. Una luz de tierra adentro, diferente a aquella otra que procede del mar, que reverbera como un espejo inmenso...

Gastón Castelló Bravo regresaba al mar, vivía toda la semana de cara al mar, hasta que un día, en 1921, Emilio Varela Isabel, “un mocetón fornido que pinta”, al decir de la prensa, le invitó a exponer con él. Era una colectiva en la que figuraron, entre otros, Marced, Ferrari, Casteig y Sereix, y “El Tiempo”, en la pluma de Luis de Salvador, habló de esa juventud impetuosa que rompía maneras, que se adscribía a nuevos credos estéticos, que realizaba diferentes interpretaciones. El Centro de Escritores y Artistas había servido de trampolín para darse a conocer, romper esas amarras tensas y estiradas que siempre sujetan al principiante. Después, casi a continuación, en 1924, Gastón Castelló concibe el cartel anunciador de la Olimpiada Levantina y con su importe —unas pesetas— el artista, ávido de mundo y de experiencias, se traslada por primera vez a Madrid.

La pequeña pasión de Gastón —pero pasión al cabo— se inicia ahora cuando tiene que realizar dibujos para agencias de publicidad y percatarse,

a la vez, que los recursos no le permiten asistir a la Escuela de San Fernando. Cambia el turno entonces, se matricula en las nocturnas del Círculo de Bellas Artes, donde encuentra modelo vivo, y donde se imparten gratuitamente. Gastón Castelló lleva en su impedimenta ilusión. Los pinceles, sí, pero más que nada ansias, esperanza y confianza en sí mismo. Marcha a París y resuelve los problemas más perentorios sirviéndose de los reclamos publicitarios, dibujos de variada índole y copias del Museo Jeu de Paume, lo que le vale para aprender de verdad la técnica de los impresionistas, conocer a fondo los secretos de esta escuela que, por otra parte, ya ha tenido ocasión de investigar en la propia ciudad de nacimiento, cuando todavía era un niño y Joaquín Sorolla acudía al Palmeral para captar el aire, la luz, el sol, la pigmentación amarillenta, dorada, para el panel titulado "Elche", que después tendría que figurar en la pinacoteca de la Hispanic Society de Nueva York

Es necesario cuando se estudia la obra de Gastón Castelló hacer un aparte y dejar en un lugar exclusivo toda su vasta producción realizada en torno a las hogueras o "fogueres de Sant Joan". Hacer un aparte, pero en absoluto dejarlo de lado. La construcción de estos monumentos pensados para ironizar, criticar, festejar, ridiculizar y divertir al pueblo, es algo fundamental en el quehacer plástico de Gastón Castelló. Las hogueras, precisamente, le reintegran a Alicante, y el producto de esta labor artesana le permite, de nuevo, regresar a Francia y continuar viviendo en aquel ambiente artístico cercano ya a la II Guerra Mundial, a pesar de que todavía parecía próximo el primer conflicto armado.

"Les fogueres" le divertían, eran como grandes bromas artísticas que le posibilitaban expresarse a su aire, sin barreras ni tapujos. Y, además, sus figurines estilizados, sus "cuadros" —que no eran más que ensayos o proyectos previos— se convertían en unas monedas de plata que a la vez se traducían en pasaporte ilusionado. Practicaba en la construcción de tales monumentos, la escultura, la pintura al fresco, los temples de huevo, la caseína..., realizaba estucos, casi puede decirse que levantaba edificios.

Es un aparte, sí, y también un período que hay que estudiar en el conjunto del mundo fogueril alicantino, buscando en él connotaciones plásticas de excepcional interés, trascendentales porque luego, con los años, emergerán en la producción total de Gastón Castelló, o en todo caso configurarán un período decisivo de su vida de artista.

El 18 de julio del 36 también va a romper, a sembrar de sobresaltos el camino artístico empre-

didado por este discípulo de Cabrera Cantó, "hecho a sí mismo" cara al paisaje, al modelo vivo, tal y como hicieran los grandes maestros del impresionismo, los artistas expresionistas, los buscadores de emociones calientes. Gastón Castelló no tiene haberes. El "tanto tengo tanto gasto" ahora acusa las partes más inhóspitas y más tristes. Es por ello que el artista tiene que afiliarse al Sindicato de Pintores con tal de poder, a la brocha gorda, pintar herrajes de balcones y ventanas, puertas y mallorquinas, paredes medianeras y zócalos.

Este "oficio" se le canjeará, en un momento determinado, por otro algo más noble, pero igualmente rutinario y mecánico: confeccionar retratos a gran tamaño, sobre papel de enfardar, de Largo Caballero, Manuel Azaña, Negrín y Lenin, entre otros, para figurar como telones de fondo de actos políticos, mítines, reuniones y asambleas multitudinarias..., suficiente pecado, demasiada causa acaso para que, terminadas las jornadas bélicas Gastón Castelló —un corazón humilde y generoso, un alma cándida, amigo de todos, incapaz de guardar rencores porque nunca supo lo que era el odio— fuera detenido y llevado, como un reo peligroso, a la cárcel, período que genera en el artista una amplia, hasta caudalosa colección de "improntus", de escenas, "instantáneas" de la gente que, como él, tomaba el sol en el patio de la penitenciaría, liaba un pitillo o se enfundaba en una manta rayada.

Gastón Castelló inicia a continuación, una vez alcanzada la libertad, una etapa dinámica, viajero incansable que recorre el norte de Africa —Bou Saada—, donde capta el movimiento y la belleza formal de las "ouled-nails" o bailarinas del desierto que luego figuran en la Sala Pierre Bordes, formando parte del grupo "Artistes de la France d'outre mer". Y de Argel a Suiza, invitado en esta ocasión por el pintor Joseph Lechat, circunstancia trascendental en su vida de artista plural, puesto que a partir de este momento donde nace su afición por el mosaico, trabajo que realiza con la técnica milenaria de los romanos, con la tesela de color —mármol, vidrio, pasta, granito—; de ahí nacerán, más tarde, los paneles del Aeropuerto de Alicante, uno sobre el "Misteri d'Elx", y otro la enorme panorámica, visión totalizadora del paisaje, el arte, la industria, el folklore de estas tierras suyas...

Otro jalón subyacente en la vida artística de Gastón Castelló, en su formación absoluta y también totalizadora y global, es su estancia en México, A Diego Rivera y a Orozco no alcanza a conocerlos en vida, se tiene que conformar con sus murales expresionistas, cantos de gesta de una raza; a Siqueiros llega a reverenciarlo. Diríase que hay un entranamiento entre los dos pintores. Siqueiros y Gastón

se abrazan diariamente, comparten creencias y se desvelan secretos. Otros viajes afectuados a Grecia, Alemania, Turquía, Austria, Egipto, Italia, India..., le marcan, dejan huella profunda en su quehacer plástico y en sus creencias estéticas, pero quizá el de México supera a los demás en influencias y en permanencia.

Y no obstante esta "internacionalidad" del pintor, este afán suyo, constante además por conocerlo todo, Gastón se queda en un artista local. Nunca concurre a certamen público. Pinta por necesidad vital, porque de no hacerlo, Gastón hubiera muerto no a los ochenta y tantos años, sino en plena juventud. Pinta porque él es la pintura misma; expone, eso sí, en los pueblos alicantinos y en rara ocasión, en muy contadas fechas, fuera de Alicante. Por eso, quizá, Gastón no alcanza esa popularidad incluso a nivel del territorio valenciano, que tenía más que merecida desde el primer momento, desde su años más jóvenes. Acaso la obra que más se conozca de él, fuera de las fronteras naturales de su área de influencias, sea el mosaico "El mundo del trabajo" —75 metros cuadrados—, que se halla en el edificio del diario madrileño "Pueblo", efectuado en 1964.

Pero por encima de cualquier otra contingencia, de cualquier otra circunstancia, encargo conciso o exposición —colectiva o personal— efectuada en un determinado momento, la obra de Gastón Castelló Bravo es "alicantinista". Como pintor de acuarelas —técnica que domina con una precisión, brillantez y rotundidad totales—, en sus soportes ha reflejado la luminosidad de Ifach, Guadalest, Tabarca, Jávea, Denia, Benidorm, Tárben... los dobles azules —mar y cielo— de estas tierras que conoció Gabriel Miró. La feracidad de la vega oriolana, en donde Miguel Hernández descubrió imágenes exquisitas. La elegancia de los pueblos chicos del interior, con sus fiestas y sus trajes coloristas: Torremanzanas, Benifallim, Gorga, Castalla, Onil, Monóvar, la Monóvar casi castellana del maestro Azorín...

Gastón Castelló trabaja el desnudo, es un "escenógrafo" concienzudo cuando sobre el lienzo, al óleo, redescubre la belleza de la mujer, a través de unos cánones helenos, y un vocabulario caudaloso, inteligible siempre, claro y rotundo. "Existe como un goce al poder distribuir las figuras al antojo de uno —ha dicho—, de construir los tipos y las facciones a puro capricho". Diríase que rehace, reelabora la verdad que le rodea trastocando los elementos sin que éstos dejen nunca de perder sus señas de identidad. "La Anunciación", con un paisaje de almendros, con unas cerámicas de Agost y de Biar, con las casas enjalbegadas. "Día de Pascua", la clásica "mona", los corros y los bailes de los niños,

y las torres de Santa María al fondo, recortándose entre el caserío de fachadas coloreadas. "Los emigrantes", aquellos que se alejan de sus lares en busca de una vida mejor, que abandonan sus raíces en medio del dolor. "El correo de Tabarca", pescadores hercúleos de torsos desnudos y pantalones arremangados, remeros fortachones que atraviesan la bahía portando el recado, el papel, la carta sellada o el pliego doblado, como mensajeros eternos...

Títulos y títulos, con esa manera suya de empastar, de utilizar los verdes, los azules, los anaranjados, raspados, colocados más en espátula que a punta de pincel, también sobre el contrachapado de madera o el conglomerado sobre la que previamente, con lápiz de carpintero, ha dibujado cada elemento. Gastón Castelló constituye así una página abierta de par en par de la historia del arte alicantino de nuestros días. Una historia humanísima, profunda, auténtica, sin dobles fondos ni malabarismos circenses.

Gastón siempre, hasta el momento de su muerte, se ha mostrado tal y como ha sido: franco, loquaz, generoso, intuitivo, con honestidad, diáfano. Tan diáfano y claro como sus centenares de acuarelas captadas bajo los palmerales, en el roquero del mar, en las eras, en los rastrojos. Un pintor, por eso, telúrico, capaz de emocionar siempre: "El día que deje de pintar será un mal presagio para mí", decía allá por 1979. Todavía estaba lejos de que sus manos se pararan y sus ojos se carraran para siempre, cuando medía su fortaleza por las horas de soledad que era capaz de resistir y vivir en sus adentros, cuando en un arranque de interiorismo de una profundidad asombrosa le daba por los "cuadros esperpénticos", pensados no solamente como evasión, fórmula expresiva de raíz surrealista, con aquelarre y fantasía desbordada como nudo gordiano.

La obra de Gastón Castelló, fallecido en el preverano alicantino del 86, justo en la época en la que el artista recorría caseríos y playas, montañas agrestes y desafiantes y vegas pletóricas de verdor, será una obra eterna. Más que local, pese a que muy poco allende de Alicante se la conozca: "...yo tal vez no pinte bien —ha dicho—, pero lo que sí hay en mis cuadros es equilibrio, composición. Esto me sale fácilmente... A mí me gusta mucho el paisaje alicantino. Yo siento esta tierra y sus habitantes. No me ha costado nada. He hecho lo que he sentido."

ADRIAN ESPI VALDES  
Académico Correspondiente

#### BIBLIOGRAFIA SUMARIA

CONTRERAS, E.: Arte. *La exposición de Gastón Castelló*, Alicante, "Información", 25 octubre 1957.

YALE: *Un millón de piedras... Mural de Pueblo*, Madrid, "Pueblo", 20 octubre 1964.

ARACIL, Alfredo: *Gastón Castelló, el mosaico, el óleo y la acuarela*, Alicante, "La Verdad", 13 junio 1967.

ESPI VALDES, Adrián: *Gastón Castelló, un pintor*, Alicante, "Información", 9 junio 1971.

MULET, José F.: *Gastón Castelló*, Alicante "La Verdad", 2 diciembre 1979.

CASTELLO, Gastón: *Autobiografía*, Alicante, "Idealidad", octubre-diciembre 1979.

MARTINEZ CARRILLO, V.: *Gastón Castelló: historia de una soledad*, Alicante, "Información", Extra Hogueras San Juan, junio 1980.

ARDERIUS, Pirula: *Conversación de aterdecida con Gastón Castelló*, Alicante, "Idealidad", julio-octubre 1985.

ESPI VALDES, Adrián: *Gastón Castelló, el mar y el fuego*, Alicante "Información", 13 abril 1987.

# NECROPOLIS IBERICAS VALENCIANAS. ENSAYO DE CLASIFICACION TIPOLOGICO - CRONOLOGICA

T I P O S																				TUMBAS																			
P7	K2	P4	P3	KO1	P6	P5	C2	C1	CU1	U9	K1	F5	FA1	E2	U8	P2	U7	F4	U6	P1	O11	O1	U5	B2	U4	F3	F2	F1	B1	BR1	L1	E1	CC1	U3	U2	U1			
																																							COVA CAVALL
																																						SOLIVELLA 27	
																																						BOVALAR	
																																						SOLIV. 13	
																																						SOLIV. 14	
																																						PUIG BENICARLO 1	
																																						MINA DE GATOVA	
																																						PUIG BENICARLO 14	
																																						MOLAR 16	
																																						CASTELLAR OLIVA 1	
																																						SOLIV. 8	
																																						SOLIV. 23	
																																						SOLIV. 18	
																																						ORLEYL 1	
																																						SOLIV. 5	
																																						PUIG BENI. 10	
																																						SOLIV. 12	
																																						PUIG BENI. 15	
																																						SOLIV. 25	
																																						PUIG BENI. 8	
																																						PUIG BENI. 2	
																																						ALTEA LA VELLA	
																																						PUIG BENI. 17	
																																						SOLIV. 11	
																																						SOLIV. 6	
																																						MOLAR 8	
																																						PUIG BENI. 12	
																																						ALBUFERETA 131	
																																						ALBUF. 114	
																																						ALBUF. 124	
																																						ALBUF. 138	
																																						ALBUF. 99	
																																						ALBUF. 128	
																																						ALBUF. 54	
																																						ALBUF. 143	
																																						CABEZO LUCERO	
																																						CORRAL DE SAUS	
																																						ALBUF. 25	
																																						ALBUF. 43	
																																						ALBUF. 53	
																																						ALBUF. 81	

Seriación cronológica de las sepulturas ibéricas valencianas seleccionadas, expresada en una matriz de asociaciones tipológicas. La primera columna por la izquierda indica la tumba o necrópolis de mayor antigüedad, mientras que por la derecha sería la más reciente.

Igualmente ocurre con los tipos: los más antiguos son los primeros.

## INTRODUCCION

El objetivo del presente trabajo es proponer una nueva secuencia de cronología relativa para las necrópolis ibéricas valencianas en concreto (1), sobre la base de una clasificación tipológica de los materiales arqueológicos, estudiando las asociaciones entre los diferentes tipos, para de ahí inferir una seriación cronológica de las sepulturas pertenecientes a dicha etapa ibérica.

Sólo es posible valorar los elementos de ajuar de una tumba si se conocen, además, otras sepulturas pertenecientes a la misma facies cultural. No obstante, hay que tener en cuenta que la presencia de determinados objetos en ellas indica siempre una "selección", por parte de la sociedad, de los materiales que se quiere perduren.

Centrándonos en la aplicación concreta del método de clasificación y ordenación cronológica que hemos apuntado, vamos a intentar desarrollarlo únicamente en las necrópolis ibéricas situadas en las actuales provincias de Castellón, Valencia y Alicante —pues de lo contrario rebasaríamos los límites razonables de extensión de este artículo— y, dentro de ellas, en las más importantes y mejor conocidas, con el fin de que las deducciones extraídas tengan una base coherente.

A continuación pasaremos a revisar el material arqueológico de que disponemos, es decir, las tumbas útiles para el estudio, con los objetos contenidos en las mismas, que a su vez se agrupan en tipos. El total de tumbas y tipos será el que habrá que poner en relación mutua, dándonos como resultado un cuadro de seriación tipológico-cronológica para todas las necrópolis objeto de nuestro trabajo.

## DESCRIPCION DE LAS NECROPOLIS ANALIZADAS

Hemos seleccionado, pues, un grupo de doce necrópolis —cuyas características materiales pasamos a exponer separadamente—, de las que cinco se hallan situadas en la provincia de Castellón, tres en la de Valencia y cuatro en la de Alicante. Se trata de los yacimientos de Bovalar, la Mina de Gátova, Orleyl, Puig de Benicarló y Solivella (Castellón); Castellar de Oliva, Corral de Saus y Cova del Cavall de Liria (Valencia), y, por último, Albufereta, Altea la Vella, Cabezo Lucero y Molar (Alicante).

### Bovalar

Se encuentra en una finca situada a unos 4 kilómetros de Benicarló, dentro de la partida denominada "El Bovalar" (2).

Los ajuares de las tumbas se hallan en su gran mayoría desaparecidos, como sucede en el caso de las urnas, de las que sólo podemos deducir por los fragmentos conservados que eran ovoides. Las armas de hierro se reducen a largas lanzas con nervio central, puntas cortas y cuchillos afalcatados.

Entre los adornos en bronce destacan los brazaletes ovalados, de sección redonda y rematados en cabezas esferoidales, con decoración incisa en zig-zag. Otras piezas —poco comunes en las necrópolis ibéricas— son las cadenillas formadas por eslabones rematados en apéndices esferoidales.

Elementos más interesantes desde el punto de vista cronológico son los broches de cinturón y la fíbula de pie alto aparecida en esta necrópolis. Los broches son de tipo de un garfio, bastante sencillos, y pueden fecharse en los inicios del siglo VI a. J.C., por semejanza con los de Can Canyis y La Pedrera de Vallfogona.

En cuanto a la fíbula de pie alto, la vemos asociada con cerámica griega corintia en la tumba 9 de la necrópolis de la muralla N. E. de Ampurias, datada a mediados del siglo VI a. J.C.

### La Mina de Gátova

Se halla situada en el Collado de la Mina, Gátova, provincia de Castellón (3).

Forma un conjunto de piezas cerámicas agrupadas, rodeadas por piedras en un estrato de cenizas a poca profundidad.

Existe un cuenco de tipología arcaica, pero el resto del material es de clara índole ibérica: una urna de orejetas de cuerpo ligeramente bitroncoconico y asas dobles, sin decoración; plato de borde exvasado, de forma similar a los de barniz rojo, que quizá haría de tapadera de la urna anterior; urna en forma de ánfora, con el borde también exvasado; olla de boca ancha y dos asas dobles; dos oinochoai de boca trilobulada y cuello acanalado, no demasiado comunes en ajuares ibéricos, con decoración geométrica a base de líneas y semicírculos, y una pesa de telar.

La necrópolis carece de cerámica importada, así como de armamento y piezas metálicas de adorno, que bien pudieron desaparecer con el paso del tiempo o las labores agrícolas.

La datación ha sido establecida dentro del primer cuarto del siglo V a. J.C., en una facies ibérica antigua.

### Orleyl

La necrópolis de Orleyl se halla ubicada en Vall de Uxó, provincia de Castellón (4), a unos dos kilómetros de la citada población, sobre un elevado cerro que domina todo el llano, al que se le conoce popularmente como "La Punta". Al Oeste de los numerosos restos del poblado ibérico apareció la necrópolis, ya destruida de antiguo.

Poco es el material hallado "in situ", dadas las roturaciones y continuos saqueos de los clandestinos del lugar. Dentro de la cerámica indígena hay que destacar las urnas cinerarias, de perfil globular, una tapadera de urna de orejetas y otra de boca exvasada (la denominada "boca de trompeta") con un asa, de perfil bitroncoconico.

En cuanto a la cerámica importada, los únicos ejemplares conservados son una copa ática de pie bajo del tipo de las "inset lip" del Agora de Atenas (5), una pátera ática de barniz negro con pie destacado con uña y una cratera de campana de cerámica ática de figuras rojas, muy fragmentada y luego reconstruida.

El ajuar metálico se compone de los restos de una falcata y de un "pilum", la aguja de una fíbula anular de muelle y parte de un broche de cinturón de un garfio; además de esto, hay que destacar —por ser un conjunto original— la serie de cinco ponderales discoidales de plomo con taladro central circular o cuadrado, a los que acompaña un platillo de balanza de bronce, con cuatro perforaciones junto al borde.

Finalmente, indiquemos los tres plomos ibéricos escritos —Orleyl V, Orleyl VI y Orleyl VII— y hallados en la sepultura II de esta necrópolis, que vienen a aumentar la serie de los ya descubiertos y que permiten ir esclareciendo, poco a poco, la estructura de la lengua ibera.

(1) Este artículo está basado parcialmente en el tema de nuestra tesis doctoral, cuyo título es: "Las necrópolis ibéricas. Estudio de las asociaciones y seriación de sus ajuares", leída en la Universidad de Valencia, el día 5 de mayo de 1986.

(2) ESTEVE GALVEZ, F.: "La necrópolis ibérica de El Bovalar (Benicarló, Castellón de la Plana)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, 1966, págs. 125-148.

(3) ARANEGUI GASCO, C.: "Hallazgo de una necrópolis ibérica en La Mina (Gátova, Castellón)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 6, 1979, pág. 269.

(4) GUSI JENER, F.: "Sondeos arqueológicos en la necrópolis ibérica de la Punta (Vall de Uxó)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 2, 1975, págs. 163-164.

(5) BEAZLEY, J. D.: "Attic Black-Figure Vase-Painters", Oxford, 1956, pág. 632.

Las sepulturas de Orley consistían en un simple hoyo excavado en el suelo natural, sobre el que se depositaba la urna cineraria y dentro de ella o a su alrededor el ajuar, tanto cerámico como metálico; la urna solía encajarse con varias piedras pequeñas y luego se cubría de tierra.

#### *Puig de Benicarló*

El yacimiento se halla hacia el Norte del término municipal de Benicarló, provincia de Castellón, cerca de la autopista a Barcelona y junto al barranco de Aguaoliva (6). Se trata de un pequeño cerro que emerge en la llanura circundante, en cuyas laderas está ubicado un poblado ibérico. La necrópolis del mismo se encuentra ya en el llano, a unos quinientos metros al Sur de dicho cerro.

Todas las sepulturas son de incineración en urna (o sin ella) a las que rodea el ajuar, generalmente escaso.

El material cerámico, exclusivamente indígena, está sólo representado por las diecisiete urnas cinerarias ibéricas aparcidas; son del tipo de orejetas perforadas, de forma ovoide o globular, con tapadera de cogedor en disco y van decoradas a base de bandas más o menos agrupadas, aunque en general no llevan mucha decoración. Una de las urnas presenta otras dos asas horizontales dobles, opuestas a las orejetas.

Los ajuares metálicos se componen de armas: hojas de lanza con fuerte nervadura central y empuñadura tubular, cuchillos afalcatados, etc., todo de hierro.

También aparecieron fibulas, del tipo de pie levantado en botón y anulares hispánicas, tanto de muelle como de charnela de bisagra. Los broches de cinturón hallados —en bronce, como las fibulas— son todos de tres garfios, conservando uno de ellos la placa hembra.

Hay que destacar, por tanto, en la necrópolis de El Puig la ausencia de toda clase de material cerámico, tanto ibérico como importado, exceptuando el elemento base de la incineración, que es la urna, circunstancia ésta que viene siendo común en la práctica totalidad de las necrópolis ibéricas del área ilerconvona.

#### *Solivella*

Esta necrópolis está situada en la partida de Solivella o Calvari, no lejos del pueblo de su nombre y entre la carretera general a Barcelona y la sierra de Irta, en la provincia de Castellón de la Plana (7).

Se trata, como es común entre los iberos, de una necrópolis de incineración en urnas, que fueron depositadas en hoyos directamente sobre el terreno, sin ningún orden establecido.

El material cerámico se reduce a las mencionadas urnas cinerarias, alrededor o sobre las cuales se depositaba el ajuar, siempre metálico.

La tipología de las urnas es variada, destacando las de orejetas perforadas, con tapadera de cogedor en botón o en disco; pueden tener ligeras variantes, debidas a la inclusión de un par de asas bajo las orejetas o bien en la parte opuesta a ellas.

Otro grupo de urnas muy característico está constituido por las que presentan el borde vuelto o exvasado, sin tapadera y sin asas, de características más sencillas. Las formas suelen ser ovoides, aunque también las hay troncocónicas y globulares.

En cuanto a la decoración, es de tipo geométrico, destacando las bandas, más o menos agrupadas, y las series de circunferencias concéntricas, semicírculos, "cabelleras", etcétera.

En los ajuares metálicos destacan las armas, todas de hierro: puntas y regatones de lanza, cuchillos afalcatados, parte de una falcata y una espada recta.

En bronce hay que mencionar los broches de cinturón, de uno, dos o tres garfios y escotaduras laterales abiertas o cerradas, con decoración a base de incisiones. También se hallaron fibulas, de pie levantado en botón, y muelles laterales muy desarrollados y anulares hispánicas con resorte de muelle.

Por último, algunas sepulturas dieron también colgantes y disquitos de bronce, decorados con líneas onduladas en relieve.

Es de destacar, también, en esta necrópolis la total ausencia de material cerámico importado, tanto ático de figuras rojas como de barniz negro, circunstancia que viene siendo común en las necrópolis ibéricas del litoral de la provincia de Castellón.

#### *Castellar de Oliva*

La necrópolis de Oliva se halla ubicada a poca distancia de esta población, en dirección a Pego, en la provincia de Valencia, sobre un cerro próximo, de poca altura, denominado "El Castellar", concretamente en la falda que desciende hacia dicha carretera (8).

Se trata de una necrópolis de incineración, en la que las fosas eran simples hoyos excavados en el suelo, donde se depositaron las urnas cinerarias y el ajuar correspondiente.

La cerámica está bien representada por los vasos o urnas ibéricas, que muestran una rica decoración, a base de motivos florales, y una de ellas con el nombre de los guerreros a pie y a caballo. Las formas de las urnas pueden ser esferoidales de orejetas y bitroncocónicas, con asas de doble cordón.

De cerámica importada aparecieron tan sólo restos de un kylix precampaniense, de la forma 42 de Lamboglia.

Por lo tanto, los ajuares son exclusivamente metálicos. Así, se han encontrado fibulas anulares y del final de La Tène I, de bronce, así como regatones y puntas de lanza y un cuchillo afalcatado, de hierro.

Como elementos de adorno cabe destacar dos brazaletes de bronce de sección cuadrangular, dos placas circulares y un fragmento de broche de cinturón con decoración incisa; además, varias cuentas de collar de pasta vítrea.

Para finalizar, digamos que sobre el iberismo de la necrópolis de El Castellar de Oliva no cabe, hoy por hoy, la menor duda, dada la naturaleza de sus ajuares, habiendo quedado ya totalmente superadas las teorías que querían verle una influencia céltica procedente de la Meseta.

#### *Corral de Saus*

Esta necrópolis, situada en el término de Mogente, se encontró muy destruida, pues fue ya saqueada de antiguo (9).

Las excavaciones sistemáticas permitieron diferenciar varios tipos de sepulturas: simples hoyos excavados en el suelo donde se depositaba la urna, cistas revocadas y cubiertas con argamasa, recuadros de piedras con el ajuar, y túmulos de sillería escalonados, de uno de los cuales forman parte las conocidas "damitas" esculpidas en piedra arenisca.

(6) MESEGUER FOLCH, V., y GINER SOSPEDRA, V.: "La necrópolis ibérica de El Puig de Benicarló", *Cuadernos de Historia y Arqueología de Benicarló*, 3, 1983, pág. 35.

(7) FLETCHER VALLS, D.: "La necrópolis de la Solivella (Alcalá de Chivert)", *Trabajos varios del Servicio de Investigación Prehistórica*, 32, 1965.

(8) COLOMINAS ROCA, J.: "La necrópolis ibérica de Oliva (Provincia de Valencia)", *Ampurias*, VI, 1944, págs. 155-160.

(9) PLA BALLESTER, E.: "Excavaciones en la necrópolis ibérica de 'El Corral de Saus'. Mogente (Valencia). 2.ª Campaña (1973)", *Noticiero Arqueológico Hispánico*, Prehistoria 5, 1976, páginas 385-392.

Los ajuares están compuestos por alguna urna cineraria, kalathoi e importaciones áticas, sobre todo de barniz negro, aunque hay algunas figuras rojas tardías (cráteras)... Las decoraciones de la cerámica ibérica pertenecen al estilo geométrico, y varios fragmentos también al de Liria y al de Elche-Archena. Entre las armas destacan las falcatas y varias puntas de lanza. La mayoría de los materiales recogidos no son asignables a una tumba en concreto.

La cronología del yacimiento se centra fundamentalmente en el siglo IV a. J.C., si bien su ocupación puede prolongarse casi hasta el siglo II a. J.C.

#### *Cova del Cavall de Liria*

Se halla situada en la parte Sur del cerro de San Miguel de Liria, en el altozano denominado "Cova del Cavall" (10).

El descubrimiento de esta área de enterramientos data de 1947, cuando se intentaba buscar la necrópolis del poblado de San Miguel.

Se trata de dos sepulturas, la primera de las cuales contenía una urna piriforme incompleta y sin decorar, conservando el arranque de un asa doble; junto a ella apareció un anillo de bronce.

La segunda sepultura proporcionó una urna de cuerpo globular alargado, cuello cilíndrico y dos asas dobles, decorada con bandas horizontales; además, fragmentos de una posible fíbula de bronce.

La cerámica no pertenece a la serie clásica ibérica, sino que es de tipo "arcaizante", paralelizable a la aparecida en el horizonte pre-ibérico de Saladares y que denota un influjo fenicio claro. Su fechación puede establecerse ya a fines del siglo VII o inicios del VI a. J.C.

#### *Albufereta*

La necrópolis de la Albufereta se halla situada en la playa oriental de Alicante, recibiendo este nombre por su primitiva ubicación a orillas de la antigua Albufereta, ya desecada. Próxima a ella se encuentra el Tossal de Manises y hacia el Oeste se levanta la sierra de San Julián (11).

La mayoría de las sepulturas que constituyen la necrópolis ibérica se hallaban bajo varias capas de restos de época romana, lo que contribuyó también a dificultar los trabajos de excavación. El espesor de los estratos arqueológicos iba disminuyendo conforme se acercaban al borde de la antigua laguna, hasta desaparecer junto a la orilla del mar.

La necrópolis, cuyo carácter es plenamente ibérico, pese a las influencias púnicas que se le quisieron ver en los primeros años de su conocimiento, es de incineración, lo que constituye el rito propio de la etapa ibérica. Las sepulturas excavadas son todas individuales y una buena parte de ellas conservaba su ajuar, o, al menos, la urna cineraria, estando orientadas generalmente de Este a Oeste. Las tumbas consisten en unas simples fosas de planta rectangular, aunque también se detectaron otros tipos de formas.

En el análisis de los vasos cerámicos hay que diferenciar entre los indígenas y los importados. Los primeros presentan la típica pasta rojiza ibérica, de buena cocción, con decoraciones rojas o siena, a base de líneas o grupos de líneas paralelas, círculos, semicírculos, "cabelleras", y otros motivos de tipo geométrico. Igualmente apareció otra serie de vasos de una arcilla más amarillenta y de peor cocción, generalmente sin decorar.

La cerámica importada aparecida en mayor cantidad es la de tipo campaniense, caracterizada por su barniz negro cubriente y brillante, con decoración estampada, a base de rosetas, palmetas y cenefas. Por último, hay una serie de piezas grises, que pueden ser ibéricas o importadas.

En cuanto a las formas cerámicas más corrientes en esta necrópolis hay que destacar las cilíndricas y las bitroncocónicas. Los vasos cilíndricos pueden tener cuello estrangulado y borde vuelto hacia fuera o bien cuello recto y borde horizontal.

Las bitroncocónicas admiten más variaciones en cuanto a altura y modo de unión de los dos troncos de cono, siendo generalmente de esta forma las urnas cinerarias. Igualmente existe una serie de platos muy hondos, con borde reentrante y pie de anillo, de cerámica campaniense o bien ibérica, por lo general de dimensiones bastante grandes.

Otro grupo abundante en la necrópolis de La Albufereta lo forma el instrumental metálico, tanto en hierro como en bronce; se conservan algunos ejemplares en buen estado, aunque la mayoría sufrió las consecuencias de la salinización de la zona, por la proximidad al mar. La serie más numerosa la constituyen las armas, dado que muchas de las sepulturas eran de guerreros; destacamos las falcatas y "soliferrea", de las que algunas de las primeras tienen damasquinados de plata.

En cuanto a las fíbulas, predominan casi completamente las anulares hispánicas, de bronce, generalmente del tipo de charnela de bisagra. Un objeto en particular interesante es el braserillo de bronce con "asas de manos", aparecido en la tumba 62 de la necrópolis, perteneciente a esta numerosa serie de piezas, como el de La Aliseda, Carmona, Torres Vedras, Colección Miró, etc., caracterizadas por el soporte de las asas en forma de manos unidas por las muñecas.

Por último, también aparecieron entre los ajuares un conjunto de objetos menores, tales como pendientes de oro, entalles de sardónice, vasitos y collares de vidrio polímero. Junto a ello, todo el grupo de esculturas de terracota representando a la diosa púnica "Tanit"; son siempre bustos, pudiendo variar su tamaño y calidad, así como su coloración, los que la tuvieron.

#### *Altea la Vella*

No existe una publicación de conjunto para esta necrópolis, por lo que hemos de limitarnos a mencionar algunos de los materiales más significativos hallados en dicha área (12).

Se trata de urnas cinerarias del tipo de orejetas perforadas —de las que se recuperaron nueve completas—, que aparecieron todas juntas a unos 45 centímetros de profundidad, rodeando a una estela hincada en el terreno.

Igualmente se conoce la existencia de posibles ajuares con piezas en bronce y algo de cerámica ática de barniz negro, hoy desaparecido.

Las urnas de orejetas —todas a torno— son preferentemente de forma ovoide y decoradas con franjas y grupos de líneas, si bien en este caso, al no ir acompañadas de ningún otro elemento cerámico, no aportan datos cronológicos precisos.

Del ajuar que acompañaba a estas urnas se conserva únicamente un par de broches de cinturón de tres garfios y escotaduras laterales cerradas, que en líneas generales contribuyen a fechar la necrópolis de Altea la Vella dentro del siglo V a. J.C.

(10) MATA PARREÑO, C.: "La Cova del Cavall y unos enterramientos en urna, en Liria (Valencia)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XV, 1978, págs. 113-135.

(11) FIGUERAS PACHECO, F.: "La necrópolis ibero-púnica de la Albufereta de Alicante", *Estudios Ibéricos*, 4, Valencia, 1956.

(12) MOROTE BARBERA, G.: "Una estela de guerrero con espada de antenas en la necrópolis ibérica de Altea la Vella (Altea, Alicante)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XVI, 1981, páginas 417-446.

## Cabezo Lucero

Actualmente en curso de excavación (13), esta necrópolis se encuentra ubicada al Oeste de Guardamar del Segura, cerca del límite del término de Rojales, en la provincia de Alicante.

Se documentan estructuras en piedra y sepulturas de incineración, con o sin urna; los ajuares están compuestos por armas de hierro (falcatas, lanzas, cuchillos afalcatados), objetos de adorno (fíbulas anulares, pendientes), cerámica ibérica y ática de barniz negro, sobre todo. También aparecieron fragmentos de esculturas zoomorfas en piedra (toros).

Las urnas cinerarias acusan una forma más o menos bitroncocónica (con excepción de una de orejetas) y van decoradas con motivos geométricos. Parece, además, que las tumbas que presentaron urna iban situadas estratigráficamente a un nivel superior que las que carecían de ellas.

La mitad sur del Cabezo dio una mayor abundancia de cerámica ática de figuras rojas y de barniz negro, siendo las formas más comunes kraterai, kylikes y páteras. Las formas de la cerámica de barniz negro que más se documentan son la 21, 22, 24, 21/25 y 27.

Dos ejemplos de ajuares de esta necrópolis los tenemos en las sepulturas 14 y 22; la primera dio una urna bitroncocónica con borde exvasado y fondo convexo, un vaso caliciforme gris, una copa de pasta clara, un cuenco de barniz negro de borde exvasado, un anillo y una aguja de bronce; la número 22 proporcionó una falcata, solifereum, puñal, fíbula anular, copa ática de barniz negro, fusayola, punta de lanza, cuencos de barniz negro de borde reentrante y de borde vuelto; parece, pues, que correspondió a un guerrero, dada la parte importante que ocupa en el conjunto de materiales el capítulo del armamento.

En cuanto a cronología, la necrópolis se sitúa entre fines del siglo V y comienzos del siglo IV a. J.C., en base, sobre todo, a la cerámica ática aparecida.

## Molar

La necrópolis de El Molar se halla situada entre los términos municipales de San Fulgencio y Elche, provincia de Alicante, a ambos lados de la carretera de Guardamar del Segura, en un terreno llano no lejos del mar (14).

Es una necrópolis conocida de antiguo y en la actualidad es poco lo que se conserva de ella. Las sepulturas descubiertas en el terreno fueron unas treinta aproximadamente, habiéndose destruido muchas previamente a las primeras excavaciones de los años veinte y treinta.

Las sepulturas son todas de incineración y parece que fueron individuales. Consisten en una simple fosa excavada en el suelo, que podía o no estar recubierta de piedras, sobre cuyo fondo se depositaba la urna cineraria, si la había, y, alrededor de ella, el ajuar.

En el capítulo de cerámica ibérica, fueron sacadas a la luz unas diez urnas cinerarias ovoides, de pasta gris o amarillento-rojiza, alguna con dos asas que arrancan en el vientre y finalizan en la boca; otras urnas son del tipo de orejetas perforadas, con tapadera de cogedor en botón. Ciertas urnas carecen de decoración, pero otras presentan líneas, grupos de líneas, o sectores de círculo.

El material importado es más bien escaso y deteriorado, destacando fragmentos de cráteras áticas de barniz negro.

Las armas constituyen el grupo más numeroso dentro del ajuar metálico. Hay que destacar la ausencia de falcatas y la aparición de espadas de antenas con hoja recta y nervio central, así como algún cuchillo afalcatado, regatones de lanza y puñales de hoja ancha. En bronce apareció parte del soporte de un brasero con "asas de manos", del tipo frecuente en yacimientos orientalizantes e ibéricos, fíbulas anulares hispánicas y broches de cinturón de uno y tres garfios.

## TIPOLOGIA DE LOS MATERIALES

Las doce necrópolis en las que hemos basado nuestro estudio, y dentro de ellas las sepulturas más representativas, cuentan cada una en concreto con un ajuar, compuesto fundamentalmente por materiales cerámicos y metálicos, aunque también hay elementos de adorno personal de mayor valor.

Centrándonos, pues, en la cerámica y el metal, vamos a describir los tipos que nos aparecen, y que luego nos servirán para seriar cronológicamente las citadas tumbas, según la mayor o menor antigüedad de estos materiales.

### CERAMICA

#### Cráteras

CU 1 Cuenco ibérico de borde reentrante, pie de anillo, presenta la forma de una campana invertida, con las asas horizontales en el vientre y dos escenas decorativas figuradas entre ambas.

C 2 Crátera ática de barniz negro, de morfología parecida pero sin decoración, con el vientre liso o agallonado, y las asas verticales o pequeñas y horizontales.

#### Cuencos

Cu 1 Cuenco ibérico de borde reentrante, pie de anillo, paredes inclinadas y que carece de decoración pintada.

#### Kalathoi

K 1 Kalathos o "sombrero de copa" ibérico, de paredes rectas y cuello estrangulado, con borde exvasado horizontal.

K 2 Kalathos ático de barniz negro, de similar aspecto externo.

#### Kotylloi

KO 1 Kotyle ático de barniz negro, de forma 42, de escasa altura, ancha boca y pequeñas asitas laterales horizontales.

#### Oinochoai

OI 1 Oinochoe o jarro de boca trilobulada y cuello acanalado, con decoración geométrica en el vientre.

#### Ollas

O 1 Olla de boca ancha y dos asas dobles, sin decoración.

#### Platos

P 1 Plato ibérico de pie de anillo y borde exvasado muy abierto o bien reentrante.

P 2 Plato ático de barniz negro, de forma 21, caracterizado por tener el pie de anillo y paredes curvas con el borde reentrante, con el fondo decorado a ruedecilla con palmetas.

P 3 Plato ático de barniz negro, de forma 22, similar al anterior, pero con el borde levemente exvasado.

P 4 Plato ático de barniz negro, de forma 24, que es más bien una copita hemisférica, un poco profunda, con pie de anillo y borde reentrante.

(13) ARANEGUI, JODIN, LLOBREGAT, ROUILLARD y UROZ: "Fouilles du site ibérique de Cabezo Lucero (Guardamar del Segura, Alicante). Troisième campagne-1982", *Melanges de la Casa de Velázquez*, XIX-1, 1983, págs. 487-496.

(14) SENENT IBAÑEZ, J. J.: "Excavaciones en la necrópolis del Molar", *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, Memoria 107, 1930.

- P 5 Kylix ático de figuras rojas sobre fondo negro, cuya característica son las dos grandes asas horizontales opuestas.
- P 6 Kylix ático de barniz negro, de morfología similar al anterior, variando sólo en la decoración.
- P 7 Plato de barniz negro campaniense, de forma 55, que es una pátera de paredes oblicuas, con borde engrosado y pie de anillo, de bastante anchura.

#### Urnas

- U 1 Urna piriforme, con asa doble y sin decoración.
- U 2 Urna globular alargada, de cuello cilíndrico y dos asas dobles, con decoración geométrica.
- U 3 Urna bitroncocónica, con borde vuelto y dos asas, con decoración geométrica.
- U 4 Urna ovoide de orejetas y otras dos asas laterales opuestas, con decoración geométrica.
- U 5 Urna ovoide de orejetas rematadas en asas, con decoración geométrica.
- U 6 Urna bitroncocónica, con borde vuelto y un asa, sin decoración.
- U 7 Urna ovoide de orejetas perforadas, tipo clásico, con decoración geométrica variada y abundante, a base de líneas, círculos, semicírculos, "cabelle-ras", etc.
- U 8 Urna ovoide, con borde vuelto y sin asas, de morfología sencilla y decoración exclusivamente con bandas paralelas en el vientre.
- U 9 Urna bitroncocónica, de pequeño tamaño, con borde ligeramente exvasado y escasa decoración pintada de tipo geométrico.

#### METAL

##### Brazaletes

- BR 1 Brazaletes "en w" de bronce, caracterizado por presentar esa forma y los extremos rematados en bolitas.

##### Broches de cinturón

- B 1 Broche de un garfio, de bronce, con escotaduras laterales abiertas y decoración incisa o estampada, a base de cenefas.
- B 2 Broche de tres garfios, de bronce, con escotaduras generalmente cerradas y similar decoración.

##### Cuchillos

- CC 1 Cuchillo afalcado, de hierro, de hoja corta ligeramente curvada al modo de las falcatas.

##### Espadas

- E 1 Espada de hierro de hoja recta, doble filo y fuerte nervadura central.
- E 2 Espada de hierro de hoja recta, nervadura central y gavilanes de perfil en "U".

##### Falcatas

- FA 1 Falcata de hierro, cuya característica es la hoja curva y la empuñadura, que puede ser de cabeza de caballo o de ave, aunque en nuestro caso no es reconocible su forma.

##### Fíbulas

- F 1 Fíbula de doble resorte, que consiste en un alambre rematado por un extremo en una larga aguja y por el otro en un pie, con dos resortes producidos al arrollar varias espiras, dejando entre ambos un trozo recto o puente.

F 2 Fíbula de resorte bilateral largo, que es una pieza con ambos extremos rematados en botón, puente de sección circular, y pie largo y recto.

F 3 Fíbula de pie levantado en botón, con puente en arco, pie largo vuelto hacia arriba —rematado en botón— y aguja recta con el resorte en su arranque.

F 4 Fíbula anular hispánica de muelle, que está formada por un aro circular, sobre el que va colocado el puente, unido mediante un muelle de espirales, de modo que la aguja forma parte del muelle, ya que es el extremo de éste.

F 5 Fíbula anular hispánica de charnela, consistente en idéntico aro circular, sobre el que va el puente, unido mediante una especie de pinza o charnela.

##### Lanzas

- L 1 Lanza de hierro de sección circular y nervio central.

#### CONCLUSIONES. SERIACION CRONOLOGICA DE DICHAS SEPULTURAS

El estudio de los materiales constitutivos de los ajuares de nuestras necrópolis nos ha llevado a establecer una secuencia cronológica, en base a la cronología de dichos elementos cerámicos y metálicos (figura 1).

Según ello, de los doce yacimientos seleccionados, los más antiguos serían *La Cova del Cavall de Liria* y *El Bòvalar*, el primero de los cuales cuenta únicamente con dos modelos de urnas de tipo arcaico, sin decoración, y aún no propiamente ibéricas, pues más bien denotan un influjo fenicio; su cronología apunta a una primera mitad o, quizá, inicios del siglo VI a. J.C.

En cuanto a la necrópolis de *El Bòvalar*, todavía sin la presencia de la típica cerámica ibérica decorada, se caracteriza por la abundancia de armas, así como de algún broche de cinturón de garfios y fíbulas de pie levantado, lo que unido al hecho de haberse encontrado allí cerámica corintia de Ampurias, sitúa este yacimiento hacia fines del siglo VI a. J.C.

Consultando el cuadro-resumen indicativo de la composición y seriación de las sepulturas, vemos que a continuación hay que considerar la importante necrópolis de *la Solivella*, una parte de cuyas tumbas hemos analizado. En esta serie destacan los ajuares contenidos en la típica urna ovoide de orejetas perforadas, con sus variantes, así como en otro modelo más simplificado, de borde vuelto y carente de asas; los elementos metálicos son muy abundantes y variados: fíbulas (la más antigua, de doble resorte, apuntaría a finales del siglo VI), broches de cinturón de garfios, lanzas, espadas, cuchillos afalcados, etc., siendo de notar, además, la ausencia de cerámica importada de tipo alguno (o al menos no ha sido hallada), lo que nos viene a indicar una fechación dentro de la primera mitad del siglo V a. J.C., en líneas generales.

Totalmente paralelizable a *Solivella*, en cuanto a composición de sus ajuares, es el yacimiento del *Puig de Benicarló*, cuyo modelo primordial de urna cineraria es la clásica de orejetas perforadas. Tampoco aquí contamos con material cerámico importado, lo que nos daría una mayor precisión cronológica, por lo que su utilización debió ser contemporánea a *Solivella*, durante los primeros años del siglo V.

La recientemente excavada necrópolis ibérica de la *Mina de Gátova*, pertenece también a la facies más antigua de esta cultura, por cuanto carece de importaciones áticas y, en este caso, de armamento y objetos de adorno personal, siendo su material ibérico poco evolucionado; de todo ello se deduce una fechación de principios de dicho siglo V a. J.C.

El yacimiento de *El Molar*, en parte coincidente con Solivella y Puig de Benicarló, aunque no está suficientemente estudiado, permite ver la existencia de otros tipos de fíbulas más recientes, como es el caso de las anulares de muelle, aparte de que hay documentados fragmentos de cerámica importada ática, que permiten datar la necrópolis hacia mediados del siglo v, también dentro de la etapa ibérica más antigua.

Otro tanto vemos sucede con lo que escasamente conservamos de las necrópolis de *Orleyl* y *Castellar de Oliva*, en la práctica reducidas a un pequeño número de sepulturas. Aparecen otros modelos de urnas bitroncocónicas, con borde vuelto y un asa, de aspecto muy diferente a las ovoideas de orejetas, pero la cronología no debe bajar de la segunda mitad del mencionado siglo v a. J.C.

Las otras cuatro necrópolis que nos resta por citar, pueden considerarse un grupo aparte del anterior, dado que vamos a contar ya en ellas con la presencia de cerámica importada ática, tanto de figuras rojas como de barniz negro, así como de la posterior cerámica campaniense, muy abundante también en los yacimientos ibéricos de la segunda etapa. Se trata aquí de Altea la Vella, Cabezo Lucero, Corral de Saus y La Albufereta.

De *Altea la Vella* apenas hay vestigios "in situ" de lo que fue la necrópolis. No obstante, acompañando a las típicas urnas de orejetas, apareció cerámica ibérica y especialmente platos áticos de barniz negro, con una fechación de finales del siglo v.

La necrópolis de *Cabezo Lucero*, que podrá arrojar nuevos datos cuando se halle completamente excavada, dado su gran interés, cuenta ya con cerámica ática de figuras rojas y de barniz negro en abundancia, con modelos como cráteras, kylikes, copas, etc., aparte de los más numerosos platos, por lo que en nuestro cuadro de asociaciones (figura 1), está situada hacia la derecha del conjunto. Cuenta, además, con armas, destacando las falcatas, que pasarán a imponerse sobre cualquier otro tipo de espada en el siglo iv,

así como numerosas fíbulas anulares, tanto de muelle como ya de charnela. Todo este rico conjunto de elementos de ajuar nos lleva a una cronología de comienzos del siglo iv a. J.C., extensible a toda su primera mitad.

Posterior a esta necrópolis hay que considerar la del *Corral de Saus*, pues, si bien aparecen en ella las consabidas importaciones áticas, así como falcatas y lanzas, su cronología abarca desde el siglo iv hasta casi el ii a. J.C., observándose así una perduración cronológica no apreciable en Cabezo Lucero.

Por último, del grupo de los doce analizados, el yacimiento de la *Albufereta* viene a cerrar la seriación cronológica de las sepulturas ibéricas valencianas, por su época más reciente. En efecto, esta gran necrópolis cuenta con cerámica ática y ya de la del tipo campaniense, que tuvo una difusión, en general, posterior en nuestra Península (siglo iii, aproximadamente); de esta manera existen tumbas con importaciones áticas, otras indígenas ibéricas y otras cuyo material predominante es el de barniz negro campaniense (en especial platos de forma 55 y cráteras). La cronología es muy extensa, pues abarca desde fines del siglo iv hasta bien entrado el siglo iii a. J.C., y aún más allá.

En resumen, la seriación de nuestras sepulturas ibéricas nos ha permitido distinguir, en base a las asociaciones de tipos, apreciables en el cuadro de la figura 1, un *subgrupo más antiguo*, sin importaciones, compuesto por la necrópolis de Bovalar (y Cova del Cavall, aunque es bastante más antigua), la Mina de Gátova, Solivella, Puig de Benicarló, Molar, Orleyl y Castellar de Oliva, y otro *subgrupo más reciente* en general —hacia la derecha del cuadro—, caracterizado especialmente por la presencia de material importado y una mayor duración cronológica de los asentamientos, y que comprende Altea la Vella, Cabezo Lucero, Corral de Saus y la Albufereta, como sus yacimientos más representativos.

CRISTINA ALDANA NACHER

# DISCURSO LEIDO ANTE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

en el acto de la Recepción Pública, como ACADEMICO DE HONOR del Excmo. Sr. D. VICENTE MORTES ALFONSO, el día 13 de noviembre de 1986

SEÑOR PRESIDENTE,

SEÑORES ACADÉMICOS,

## 1. INTRODUCCION

Es costumbre que, en ocasiones como ésta, el recipiendario comience su intervención destacando sus pocos méritos y poniendo de relieve la generosidad que le prodiga la docta institución que le recibe.

Es costumbre también que, inmediatamente después, haga el elogio de la personalidad cuya vacante ocupa.

En mi caso, mi condición de Académico de Honor me evita esta segunda obligación —generalmente teñida de tristeza por cuanto el panegírico suele referirse a persona fallecida— y, por el contrario, redobla la de agradecimiento, puesto que, si como decía la Santa de Avila, la humildad es la verdad, humildemente he de reconocer mis nulos merecimientos por el alto honor que se me otorga.

Y sin embargo, también en aras de la verdad, he de confesar que la noticia de mi designación me produjo una de las grandes alegrías con que Dios me ha bendecido a lo largo de mi vida.

En los primeros años de este siglo, San Carlos, que así se llamaba también la Escuela de Artes y Oficios aneja a la Academia, contaba con un alumno que se llamó Vicente Mortes Lerma y que era mi padre. Un niño que hubo de comenzar a trabajar a los siete años porque su padre estaba enfermo y sus dos hermanos eran menores, y que cuando acababa su larga jornada, comenzada en la madrugada con una caminata desde Paterna a Valencia, acudía a las aulas de aquella Escuela donde aprendió a escribir y la aritmética y el dibujo que fueron su bagaje intelectual para ejercer su profesión: primero de oficial de albañil y más tarde de maestro de obras. De noche oscuro, regresaba andando a Paterna, casi siempre solo, con el cuerpo y la cabeza cansados y... colmos de miedo.

Sí, el hijo de aquel niño-alumno que, porque Dios quiso, llegó un día a ministro de los albañiles,

era honrado con el título de Académico de la Real de Bellas Artes de San Carlos.

Expuesta esta intimidad, pienso que es fácil que ustedes comprendan mi alegría.

\* \* \*

Pero con la aceptación de tan grande honor adquiriría un serio compromiso: pronunciar el discurso de ingreso.

Decía al principio mi nulo mérito: yo no me he empleado en ninguna de las bellas artes; sólo he procurado admirarlas y, cuando ha estado en mi mano, fomentarlas y protegerlas. Tenía, pues, que pensar en un tema que, sin referirse a mi labor personal, tuviera relación con alguna arte bella y, de una parte y de algún modo, comprendiese el homenaje que debo a mi padre y de otra, significase una contribución, aunque modesta, a la historia de mi pueblo y al espléndido acervo cultural de esta institución.

Así surgió en mí la idea de centrar este discurso en la CERÁMICA MEDIEVAL DE PATERNA, en cuyo conocimiento fui introducido por aquel gran maestro, gran alcalde y excepcional cronista de la Villa, que fue D. Rafael Alfonso Barberá.

La lectura del discurso de ingreso en esta Real Academia de don Enrique Mestre Estellés me confirmó en mi intención. Mestre dice de la cerámica que “es uno de los materiales más nobles y más definitivos que existen” (1) y la define como “cualquier objeto artístico, funcional o industrial, confeccionado con arcillas y cocido” (2). No era, pues, heterodoxa mi elección.

Quiero, sin embargo, advertir, con toda sinceridad, que en esta disertación van a encontrar ustedes pocas novedades. Ni por mi preparación, ni por el tiempo que me dejan disponible mis actividades profesionales, he sido capaz de hacer investigación propia. Si algún mérito tiene lo que voy a

(1) E. Mestre Estellés, “La cerámica, el arte y el hombre”. Archivo de Arte Valenciano 1985, pág. 118.

(2) E. Mestre Estellés, “La cerámica, el arte y el hombre”. Archivo de Arte Valenciano 1985, pág. 118.

contarles es que, basándome en lo hasta ahora publicado sobre el tema y en algún trabajo inédito, le doy un enfoque generalista y un sí es no es empresarial y añado un aparato bibliográfico que puede ser útil a quienes tengan capacidad y deseo de seguir estudiándolo. Por eso, si algún título ha de darse a este discurso, me conformo con el de APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA CERÁMICA MEDIEVAL DE PATERNA.

Quiero también agradecer la colaboración que diversas personas me han prestado, facilitando extraordinariamente mi labor. En primer lugar al historiador D. Francisco Javier Villalba Ruiz de Toledo, y después a mi paisano D. Antonio Baviera, a mis primos D. Salvador Alfonso y D. José María Mortes, al arquitecto y Académico Gay Ramos y a los profesores Suárez Fernández y Vilar Hueso.

\* \* \*

Comenzaré con algunas *consideraciones* históricas sobre la cerámica y Paterna para referirme después a los *orígenes* de esta manufactura en nuestra Villa; a su *fabricación* y a los diversos tipos que allí vieron la luz: la obra "aspra", la esmaltada y la utilizada como material de construcción, con referencias a las materias primas empleadas y a los procesos productivos y de decoración; a su *comercialización* en sus facetas de marcas, distribución, y ventas, para terminar con unas brevísimas conclusiones, a modo de *epílogo*.

## 2. CONSIDERACIONES GENERALES

Si quisiéramos remontarnos a los primeros pasos de la tradición alfarera de Paterna, habríamos de situarnos en los tiempos de la dominación romana. En su término municipal apareció un fragmento de vasija en las ruinas de un horno cerámico iberorromano (3), pero es muy poco más lo que hasta ahora se ha podido averiguar sobre aquella lejana producción.

Sin embargo, lo que sí puede asegurarse es que Paterna es una de las poblaciones más representativas de la cerámica medieval valenciana, lo que implica, ya de por sí, un enorme protagonismo. En palabras de Trinidad Sánchez Pacheco, "La cerámica valenciana de la Baja Edad Media ha constituido uno de los momentos más importantes de la cerámica mundial" (4). Incluso se llega a afirmar que la producción cerámica hispano-morisca, de la que Valencia es el máximo exponente, figura entre las grandes tradiciones ceramistas universales, comparándola, en este sentido, con la persa, árabe, china y japonesa.

Paterna y Manises, en el conjunto de los pueblos valencianos fabricantes de cerámica medieval

son, por una parte, los creadores de sus diversos tipos y, por otra, los artífices de la inmensa mayoría de las ventas, dentro y fuera del Reino. En definitiva, y por tanto, ambas poblaciones llevan sobre sus espaldas el peso de la responsabilidad de aquella fabricación valenciana.

*La obra aspra* y la cerámica esmaltada salen a la luz, como sabemos, por consecuencia del casual hallazgo, por el anticuario Almenar y el fotógrafo Gómez Novella, de importantes depósitos en el lugar conocido como "partida del Testar", cercano a la Villa (5). Ellos dos, junto con el inolvidable don Manuel González Martí, realizan las primeras excavaciones que nos proporcionan colecciones de piezas y fragmentos de indudable interés (6). Los *socarrats* y los azulejos y otros materiales de construcción, en servicio aún en alguna vivienda del casco antiguo de la Villa, eran conocidos desde siempre.

Sólo en España, y para el estudio de la cerámica de Paterna en su conjunto, se dispone de tres grandes lotes de piezas. Dos de ellos en museos barceloneses desde 1921, y el tercero en el nuestro de González Martí, desde 1962, procedente del Ayuntamiento de la ciudad. Además, nuevas piezas y fragmentos, producto de recientes excavaciones, están dando un giro bastante considerable a ciertos aspectos interpretativos y tipológicos, tradicionalmente aceptados.

Y al hablar de excavaciones recientes, quiero destacar el esfuerzo que actualmente realiza, en la propia partida del Testar, el Servicio de Arqueología del Ayuntamiento de Paterna, al que deseo los mayores éxitos y que ya han conducido al descubrimiento de un importante horno y de un conjunto de obradores a su alrededor.

\* \* \*

Pero antes de entrar en esta aproximación al estudio de lo que conocemos con el nombre de cerámica medieval de Paterna, es obligado hacer mención de las circunstancias históricas en que vive nuestra Villa en los tiempos de mayor esplendor de su producción y que vienen a coincidir con los primeros siglos del Reino cristiano de Valencia.

(3) M. González Martí, "Cerámica del Levante español", vol. II, pág. 66.

(4) T. Sánchez-Pacheco, "Paterna y Manises", en "Cerámica esmaltada española", pág. 53.

(5) *Ibid.*, pág. 62.

(6) Los alfareros estaban obligados a rellenar los hoyos producidos por la excavación de las arcillas con las piezas defectuosas o rotas y a reponer la tierra vegetal.

El noble aragonés Don Artal de Luna (7) fue el depositario de la propiedad de la villa de Paterna al término de la conquista por Don Jaime. Don Artal es uno de los tres nobles que han permanecido siempre fieles a la Corona durante la agitada minoría del monarca (8), fidelidad que, con el paso de los años, es compensada por el Rey mediante el otorgamiento de importantes donaciones, y así, tras la conquista en 1237, recibe las villas de Manises y de Paterna, que constituyen un buen presente, tanto por su valor estratégico como por el económico.

Cuando años después nuestra Villa pasa a manos del infante Don Martín de Aragón, se produce un hecho que nos va a proporcionar ciertas piezas cerámicas de extraordinario valor: Blanca de Navarra, con motivo de su matrimonio con el infante, recibe una esmerada vajilla que los alfareros de Paterna realizan para la ocasión y queda tan vivamente impresionada, que pasa nuevos encargos a los alfares de Paterna, que desgraciadamente no se completan, por la enajenación que del señorío de la Villa hiciera Don Martín al dirigirse a Sicilia (9).

Rafael Alfonso Barberá nos ofrece algunos relatos extraídos de diversas crónicas en los que se pone de manifiesto la importancia de Paterna en los planteamientos estratégicos, en diferentes momentos históricos, ya fuera para la defensa de Valencia o para su asedio (10). Según se desprende de sus investigaciones, podríamos situarnos en el siglo XI, con Fernando I, para anotar la primera acción militar de la Villa; pero, sin duda alguna, el momento más importante se produce durante la conquista del Reino de Valencia por Jaime I.

El ejército moro de Abu Zeyd había organizado un sistema defensivo por medio del cual un soporte o cinturón interior debía proteger la integridad de la capital del Reino. Fortalezas y torres situadas en las pequeñas alturas de la huerta, desde Almenara hasta Cullera, constituían los puntos de apoyo de aquel cinturón, siendo Paterna, debido a su privilegiada situación, una de las posiciones fundamentales; apreciación que se corrobora por la propia actuación del monarca cristiano quien, precisamente, tras la conquista de Paterna, pone en práctica el definitivo cerco de la ciudad, una vez rotas sus líneas defensivas por aquel lugar.

Su valor estratégico queda probado. Su valor económico se apoya en la agricultura de regadío y de secano —su red de acequias era ya entonces importante— y, casi con toda seguridad, como luego veremos, en sus alfarerías, que pronto serán conocidas más allá de las fronteras del Reino.

\* \* \*

### 3. LOS ORIGENES

Pero, ¿cuándo surge realmente la tradición alfarera en el Reino de Valencia? Prescindiendo de conjeturas sobre una posible producción iberorromana, sabemos que durante la época califal se manufactura cerámica decorada en suelo valenciano, circunstancia que se acentúa notablemente en el período de los taifas. Pero será a raíz de la conquista cristiana cuando se experimente un importante desarrollo, destacando a partir de este momento, y de forma muy clara, las localidades de Paterna y Manises. La prosperidad económica que conoce el Reino desde estas fechas hasta el siglo XVI, será una de las causas fundamentales del florecimiento de esta producción.

No existe unanimidad cuando se manejan las cifras de población del Reino de Valencia anteriores y posteriores a la conquista de Jaime I. Mientras Vicens Vives asegura que Manises y Paterna fueron los últimos lugares a que afectó el abandono masivo que sufrió la capital y sus alrededores, a consecuencia del prolongado asedio, otros autores piensan que no se pueden hacer distinguos de este tipo. Llubí, por ejemplo, señala que la única diferencia se da entre la capital y sus zonas limítrofes, donde incluye a Manises y Paterna —el Gran Valencia se llamaba hasta hace unos años—, por una parte, y al resto de la región valenciana, por otra (11).

Una idea del descenso de población que tiene lugar en la zona, nos la da el hecho de que, de sobrepasar los 400.000 habitantes en el siglo XII, el Reino de Valencia pasó a tener alrededor de los 130.000 en el momento de la muerte de Jaime I (1276), de los cuales casi cien mil son musulmanes (12).

(7) El escudo jaquelado de oro y negro, con una luna también jaquelada en campo de plata, era la divisa de Artal de Luna, rico-hombre por naturaleza, y capitán de la guardia real, el cual vino a Valencia por darles pesadumbre a los moros, que repugnaban rendir la ciudad. Es descendiente del noble Ferrench, el que dio a Huesca una completa victoria, empuñando la maza en vez de espada. Alábase Aragón, que ocho famosas casas que usan corona son procedentes de esa noble alcurnia, como vos lo sabéis por la historia.

"Trobes de Mossen Jaume Febrer", Nueva Edición, Valencia, 1967, pág. 344.

(8) Eran estos Don Blasco de Alagón, Don Arnaldo de Foces y Don Artal de Luna. P. López Elum, "Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335)", pág. 81.

(9) M. González Martí, op. cit. vol. III, pág. 19.

(10) R. Alfonso Barberá, op. cit., pág. 22.

(11) L. M. Llubí, "Cerámica medieval española", páginas 156-157.

(12) *Ibidem*.

El por qué de esta permanencia musulmana la encontramos en el ordenamiento que el rey aragonés les concediera inmediatamente después de la conquista, que les permitía seguir trabajando en diversos oficios para los que habían demostrado especial habilidad, y lo que es más importante, en algunos casos, como el de la alfarería, se prohibía a cristianos y judíos la utilización de los hornos musulmanes. La cerámica, especialmente, y algunos otros oficios, quedaban así en manos moriscas. Si a ello se une la reserva que para sí hizo el monarca de la industria alfarera, al objeto de percibir el *vengo* o impuesto, no ofrece muchas dudas la destreza que, en los años siguientes a la conquista, habrían demostrado los musulmanes en el trabajo cerámico. Esta situación de exclusividad permaneció hasta el siglo xv (13).

Pero a pesar de lo dicho, aún es muy poco lo que se sabe sobre el origen, desarrollo y desaparición de la cerámica medieval de Paterna. Especialmente problemático es llegar a dilucidar su inicio. La mayoría de los autores se conforman con ofrecer una cronología de base muy amplia, situando en el siglo xiii el comienzo de su producción y en el siglo xvi su ocaso.

Hasta ahora, la documentación conocida relativa a contratos de cerámica valenciana ha sido muy escasa, siendo de 1317 el primer ejemplar de que se tenía noticia, y que hacía referencia a Manises; pero López Elum, en un reciente trabajo, revela la existencia de un documento de 1285 que transforma sustancialmente las hipótesis barajadas hasta ahora (14).

La primera novedad es que ya no se trata del centro productor de Manises, sino del de Paterna. Por otra parte, del análisis del documento se induce la existencia de una infraestructura de producción lo suficientemente desarrollada como para hacer frente a un importante pedido, en un breve plazo. Esto llevaría, según opinión de López Elum, a la presencia de una industria alfarera en Paterna anterior a la conquista cristiana, pese a la negación reiterada que de esta versión hacen otros especialistas, confirmándose así la trascendencia del ordenamiento promulgado por el Rey Don Jaime al que acabo de referirme.

La clave de la cuestión estaría en admitir o no una tradición islámica en la cerámica de Paterna. La mayoría de los estudiosos han venido pensando que es de Teruel de donde llega la influencia que da origen a la primera versión de la cerámica que estamos estudiando, es decir, la denominada loza verde-morada. Se alega para ello que en el momento de la conquista no existía aún en Paterna ningún tipo de producción alfarera. Así, pues, sería

por influencia de los repobladores cristianos, por lo que se comenzaría a producir este tipo de piezas.

Pero lo cierto es que, como se ha visto, hay razones objetivas para abandonar esta interpretación tradicional. Incluso siguiendo los criterios de algunos investigadores que sostenían la influencia de la cerámica de Teruel (15), se constata que era mayoritario el grupo mudéjar dedicado a la producción alfarera en Paterna, lo que sólo habría sido posible merced a una fuerte tradición islámica que, aunque no estuviera documentada, parece a todas luces evidente.

Sabemos, por ejemplo, que los mudéjares actuaban, a la hora de suscribir un contrato, con plena capacidad jurídica, hecho impensable de no ser por haberse erigido en el grupo depositario de unos conocimientos alfareros capaces de cumplir con las mayores exigencias y de alcanzar los objetivos de mayor demanda (16).

(13) T. Sánchez-Pacheco, op. cit., pág. 54.

(14) El documento, de octubre de 1285, hace referencia a un pedido de 100 "alcolles" con un tiempo estipulado de un mes para su entrega. P. López Elum, op. cit., págs. 71-73.

(15) Durante mucho tiempo ha sido problemática la distinción entre la cerámica de Paterna y la de Teruel, ya que ambas estaban decoradas de forma muy similar, particularmente en cuanto a los motivos escogidos. C. Pinedo y E. Vizcaíno nos dan las pautas para su diferenciación, basándose en dos componentes: el barro utilizado y el color. Las pastas de Teruel son de un rojo vivo, debido al óxido ferruginoso que contiene su arcilla, mientras en Paterna la pasta es más blanquecina a consecuencia de la greda que añaden sus alfareros a la arcilla. En cuanto al color, Paterna produce piezas de un fondo blanco más fino y menos denso, quedando con mayor transparencia el verde. El morado es más rojizo en Teruel, debido a una mayor impureza del óxido de manganeso utilizado. *La cerámica de Manises en la Historia*, págs. 26-27.

(16) En ocasiones se han utilizado argumentos poco consistentes para demostrar la ausencia de una tradición islámica en la cerámica de Paterna. Es el caso de Llubiá y Almagro, quienes, basándose en el "Llibre del Repartiment" nos dicen que en el momento en que Don Artal de Luna recibe la villa de Paterna, sin ninguna industria alfarera, la familia aragonesa de los Luna ya señoreaba los principales centros alfareros aragoneses de Villafeliche y Muel, y de ahí que proyectara la ampliación de esa industria hacia los nuevos lugares adquiridos, *La cerámica de Teruel*, pág. 27. López Elum pone de manifiesto la inconsistencia de este argumento, al ofrecernos el dato de que la incorporación de Villafeliche y Muel al señorío de los Luna no se produce hasta 1366, en virtud del matrimonio de uno de sus miembros con Emilia Ruiz de Azagra (Zurita, *Anales*, VII, cap. 32), es decir, más de un siglo después de la obtención de Manises y Paterna. López Elum, op. cit., pág. 78. Por si esto fuera poco, la producción alfarera de Villafeliche y Muel parece situarse en el siglo xvii para la primera población, y en el xv para la segunda, según las apreciaciones de Isabel Alvaro Zamora en *Cerámica aragonesa decorada. Desde la expulsión de los moriscos a la extinción de los alfares*, pág. 19.

En definitiva, lo que sí se puede asegurar actualmente es que, por lo menos desde 1285 existe producción alfarera en Paterna, quedando reducido el vacío documental a los poco menos de cincuenta años que separan esa fecha de la conquista cristiana en 1237. Asimismo, se ha de distinguir claramente la producción de Paterna de la de Manises, pues ya está claro que siguen trayectorias diferentes.

Pero el problema del inicio no es el único que se plantea. La prelación de Manises sobre Paterna y viceversa en los tres estilos cerámicos fundamentales (verde-morado, azul y dorado), se pone también ahora en tela de juicio, siendo difícil establecer un orden concreto en cada estilo, en cuanto a impulsor y receptor. Es de suponer que con el paso del tiempo y las nuevas investigaciones se acabe de aclarar la cuestión (17).

En todo caso, sea cual fuere el origen de nuestra cerámica, la fecha en que comenzó su producción y la prelación de Paterna sobre Manises o viceversa, lo cierto es que el esplendor que en todos los órdenes vive el Reino de Valencia a partir de la conquista de Cerdeña en 1328 y la mejora de las relaciones con Castilla que, desde 1370 convierten el puerto de Valencia en el de la meseta, la apertura de los mercados de Sicilia en 1430 hace decir al historiador catalán José Pijoan, en su *Historia del Arte* que "el siglo xv fue una época de gloria para Valencia: toda la actividad artística y espiritual de la Confederación catalano-aragonesa (sic) afluye al valle del Turia. Su cerámica era estimada sobre todas las demás del mundo: el Senado de Venecia hace para ella una excepción en su arancel prohibitivo; se exporta a Brujas y a El Cairo para derramarse por Occidente y Oriente; los grandes enamorados de cosas bellas, como el rey Renato de Anjou y los Medici, quieren poseer estos vasos que pintan con tanta maestría los obreros semi-árabes de Paterna o Manises. En Toscana es imitada servilmente; la cerámica florentina de esta época no es más que una copia vulgar de la valenciana, que repite allí, en la tierra clásica del Renacimiento, los arabescos en azul y oro de hojas estilizadas" (18).

#### 4. LA FABRICACION

Pasando ya a los procesos de producción de la cerámica valenciana bajomedieval, conviene ante todo recordar que su florecimiento obedece, en buena parte, al abandono del uso de la vajilla de madera, debido al refinamiento general de la vida cotidiana y al impulso que recibe la edificación, como consecuencia de la introducción plena del

goticismo en época de desarrollo económico, lo que se traduce en una mayor demanda y, por consiguiente, en la potenciación de centros productores como Paterna (19).

En estos primeros momentos, nuestros alfareros utilizan para sus piezas tierra del llano de Quart mezclada con greda y con légamo del río Turia, a modo de desengrasante. Existen, a partir de esta composición, dos variantes cuya finalidad no es otra que la de proporcionar una pasta de grano grueso o fino, según se trate de la base necesaria para piezas de despensa y para materiales de construcción o para vajillas, respectivamente (20).

De aquí que, a grandes rasgos pueda hacerse ya una primera diferenciación en nuestra cerámica, atendiendo al destino de las piezas producidas, e incluso a su modo de elaboración: la *obra aspra*, donde se incluye las piezas de despensa, la *obra esmaltada* o vajillas, y las que podemos agrupar bajo la rúbrica *materiales de construcción*.

Los hornos hasta ahora descubiertos están situados en el casco urbano de la Villa (calles de Eduardo Dato, Manises y Mallent i Merí) y en la propia partida del Testar, el más importante.

##### 4.1. LA OBRA ASPRA

Sus características fabriles radican fundamentalmente en que son piezas de una sola cocción y en la ausencia de cualquier tipo de esmalte. En ocasiones se la denomina *terra comuna*. La utilidad de este tipo de manufacturas era muy variada: desde las jarras para vino o aceite hasta los candiles, morteros o cazuelas de todo tipo, barreños, botijos, macetas, etc. Las grandes ánforas estaban impregnadas interiormente con pez y revestidas exteriormente con estera de esparto.

Un destino muy particular de ciertas piezas de la *obra aspra* era el servir de envases para el transporte de piezas esmaltadas de calidad, desde el obrador hasta el punto de venta.

La documentación existente refiere tres clases de piezas de *obra aspra*:

— Alcolla: Recipiente que solía utilizarse para contener vino y que era de pequeñas dimensiones.

(17) López Elum, por ejemplo, opina que la cronología de los tipos cerámicos admitida ahora es totalmente insostenible, pero lo cierto es que no argumenta sólidamente su postura, op. cit., pág. 24.

(18) Francisco Almela y Vives, "Valencia y su Reino", Ediciones Mariola, Valencia 1965, pág. 468.

(19) T. Sánchez-Pacheco, op. cit., pág. 54.

(20) *Ibidem*.

- Alfaba: De mayor tamaño que la alcolla y carente de cuello y asas, y
- Gerra: Término con el que se unifican, en el primer cuarto del siglo XIV, todos los recipientes para líquidos de cierto tamaño.

En las *gerres* o tinajas se distinguen, a su vez, dos tipos de capacidades bien diferenciados. Las pequeñas (entre los 22 y los 48 litros) y las grandes (entre 344 y 366 litros), fabricadas las primeras por cristianos y las segundas por musulmanes. Documentalmente no se han constatado hasta ahora tinajas de tamaño intermedio (21).

En general, puede decirse que las piezas de *obra aspra* están realizadas con un notable torneado y con decoración simple, ya sea incisa, ya pintada. Las *gerres*, particularmente, estaban decoradas con una línea en zig-zag producida con óxido de manganeso. Esto es, sin lugar a dudas, una manifestación de las técnicas musulmanas, cuyo centro productor más característico es también Paterna (22).

#### 4.2. LA OBRA ESMALTADA

El proceso de esmaltado en esta cerámica consiste en un recubrimiento de esmalte de fondo, una vez cocida la pieza, en el que se confía al estaño proporcionar el color blanco. Sobre esta capa de esmalte se pintan con óxidos metálicos los motivos decorativos para, finalmente, volver a introducir la pieza en el horno. Los óxidos utilizados determinan el color con el que se diferencian sus tres fases o series.

Ya se ha visto antes que las piezas más comunes de la cerámica esmaltada eran las que constituyen las vajillas de mesa. Se fabrican y decoran platos llanos, escudillas, fuentes y jarras de diversas formas, aunque también hay excepciones, y además de vajillas se decoran a su vez con esmalte otras piezas como candiles, lebrillos maceteros, ungüentarios y botes de farmacia.

De modo general puede decirse que la forma más común de este tipo de cerámica es la troncocónica adornada con un anillo que sirve de soporte (23).

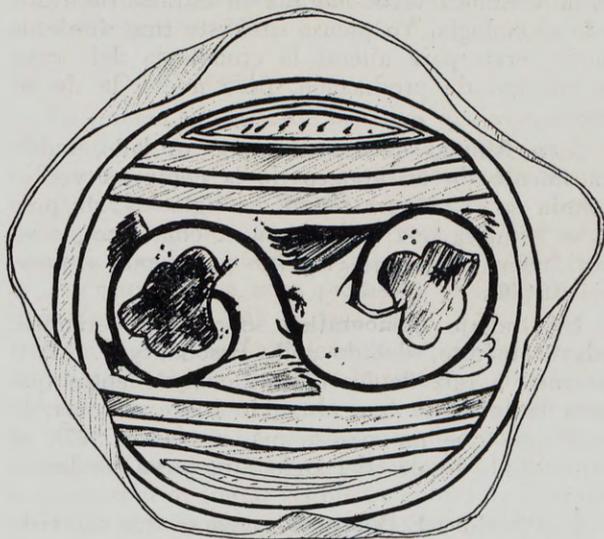
En cuanto a la decoración, y siguiendo la clasificación de Martínez Ortiz y de De Scals Aracil, pueden agruparse los temas en geométricos, vegetales, caligráficos, heráldicos, zoomorfos y antropomorfos. El relleno de la decoración se realiza con hojas de frente, puntos, trazos curvos y otros temas diminutos.

Toda la cerámica esmaltada de Paterna tiene una gran difusión comercial, puesto que se encuentran restos de vajilla allí fabricada, en Cataluña (subsuelo del Tinell, Barcelona) y en Colliure y Narbona (Francia), por poner algunos ejemplos (24).

Y ya tras esta breve exposición de las características generales de esta cerámica esmaltada, paso al estudio de sus tres principales variantes: la verde-morada, la azul y la de reflejo metálico.



Dos ejemplos de cerámica de Paterna  
Primera mitad del siglo XIV  
(serie verde morada)



##### 4.2.1. Serie verde-morada

El ciclo verde-morado se fabrica, en principio, desde finales del siglo XIII hasta mediados del XIV

(21) P. López Elum, op. cit., págs. 83-84.

(22) J. Ainaud de Lasarte, *Valencia* en "Ars Hispaniae", sección de Cerámica, pág. 29.

(23) C. Pinedo y E. Vizcaíno, "La cerámica de Manises en la Historia", pág. 33.

(24) T. Sánchez-Pacheco, op. cit., pág. 59.

o principios del xv. Sin embargo no es posible aseverar con certeza esta cronología, puesto que se basa más en suposiciones que en datos comprobados arqueológica o documentalmente. Ni qué decir tiene que cada autor presenta y defiende su propio punto de vista. Contra esta cronología se muestra, por ejemplo, López Elum. Entre los argumentos para rechazar el origen en la segunda mitad del siglo xiii, señala que en 1325 se exigía como requisito para la loza más elaborada de Manises —la dorada— que estuviese realizada sobre fondo blanco, razón por la cual era frecuente que el comprador proporcionara la materia prima necesaria para alcanzar tal objetivo: el estaño. De esto deduce este autor que el estaño estaba poco generalizado entre los ceramistas en ese primer cuarto de siglo xiv, y que por tanto es impensable su utilización en Paterna en el siglo xiii (25).

El argumento, en realidad, parece poco consistente, pues la exigencia de que el comprador aportara el estaño puede deberse a otras causas como, por ejemplo, asegurarse la no adulteración de la materia prima. La argumentación arqueológica de López Elum tiene, si cabe, menos fuerza aún que la anterior, pues está basada en la aparición de restos de cerámica verde-morada en estratos de avanzada cronología. Yo pienso que este tipo de datos puede servir para alterar la cronología del caso de un tipo de producción, pero nunca la de su origen.

Juan Ainaud de Lasarte, por su lado, habla únicamente de un apogeo de la cerámica verde-morada en la primera mitad del siglo xiv, sin proponer siquiera una fecha para el comienzo de su fabricación, basándose en datos puramente arqueológicos (26).

Un trabajo monográfico sobre esta cerámica, todavía inédito, debido a J. Pascual y J. Martí presenta, a raíz de los nuevos conocimientos que hasta la fecha se han obtenido sobre el tema, la cronología que me parece más aceptable (27), es decir, desde finales del siglo xiii, hasta mediados del xiv.

C. Pinedo y E. Vizcaíno aseguran que el verde cobre llega a la cerámica de Paterna y Manises en el siglo xiii, pese a que los árabes lo conocían ya en época anterior. Nadie ha podido aún descifrar, sin embargo, por qué es en el siglo xiii y no antes cuando esta técnica musulmana empieza a usarse en nuestra región (28).

La loza verde-morada de Paterna entronca, pues, con la cerámica califal hispano-musulmana del siglo x, aunque mientras ésta emplea el *engobe* y utiliza un baño de plomo transparente, la nuestra posee una manufactura más avanzada con utiliza-

ción del estaño, entre otras materias primas, lo que da una opacidad y blancura a la mezcla de sílice y plomo que hace innecesarios los engobes previos (29).

Después de la primera cochura se recubre la pieza con un esmalte formado por sulfuro de plomo (galena) y bióxido de estaño (casiterita), mezclados con arena. Acto seguido se pintan las decoraciones oportunas con óxidos de cobre y manganeso, que producen los colores verde y morado. Una segunda cochura proporciona la vitrificación de la pieza (30).

La pasta es fina y compacta, con un tono amarillo paja. Esto es precisamente lo que la distingue de la loza de Teruel, donde el barro es rojizo y grueso, al tiempo que tiene un vidriado más brillante.

Para obtener el verde característico de la decoración, se oxida el cobre con vinagre y se diluye antes de su utilización. En cuanto al vitrificado conviene señalar una diferencia entre las piezas de perfil abierto o cerrado. Las primeras carecen de cobertura en el reverso, mientras las segundas, es en el interior donde no tienen capa vidriada.

Sus piezas más características son los platos llanos, las escudillas de perfil cóncavo, las jarras de panza esférica, grandes cuencos, botes cilíndricos y candiles. J. Pascual y J. Martí han realizado una división tipológica muy acertada, en base a la funcionalidad y morfología de las piezas, que consta de ocho series, divididas a su vez en grupos, de acuerdo con el tamaño de piezas similares (31).

La decoración, por otra parte, está reservada para los anversos. Los motivos empleados tienen un claro signo musulmán. Se repite siempre el esquema de una figura central rodeada de formas y dibujos de relleno.

Pueden agruparse en cuatro los motivos principales que decoran la loza verde-morada:

— *Animales*. Es seguramente el grupo con mayor variedad, representándose tanto animales reales como fantásticos: leones, aves-ciervos, toros y dragones son los ejemplos más comunes. Ocupan los centros de las pie-

(25) P. López Elum, op. cit., pág. 85.

(26) J. Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 13.

(27) J. Pascual y J. Martí, "La cerámica verde y manganeso de Paterna".

(28) C. Pinedo y E. Vizcaíno, op. cit., pág. 21.

(29) B. Martínez Cavero, "Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan", pág. 11.

(30) B. Martínez Cavero, "Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan", pág. 11.

(31) J. Pascual y J. Martí, "La cerámica verde y manganeso de Paterna".

zas, bien en solitario o a ambos lados de un árbol que sirve de eje de simetría.

- *Figuras humanas*. Habitualmente son doncellas, guerreros o damas. El ejemplo más conocido es el cuenco *de la sardana*, en el que se observa un corro formado por catorce figuras femeninas, coronadas y vestidas con brial verde, que se mezclan con otros tantos bustos tocados con caperuza negra. Un escudo con cuatro fajas negras sobre fondo blanco se sitúa en el centro de la pieza.
- *Motivos geométricos*. Suelen ir acompañados de la palabra árabe *alafia* (felicidad), aunque también se encuentran aislados.
- *Motivos florales*. Las especies más reproducidas son la piña y la palmeta, ambas de origen oriental.

Al margen de estos cuatro, se representan a menudo otros temas propios del arte musulmán como puedan ser la mano de Fátima y las llaves del Paraíso. También se han encontrado escenas de carácter amoroso, más comunes en los platos de reflejo metálico.

#### 4.2.2. *Serie azul*

Parece haber más unanimidad entre los distintos autores respecto a la cronología de la cerámica azul producida en Paterna, que viene a ser como un estadio intermedio entre la loza verde-morada y la de reflejo metálico o dorado. Con la primera de ellas tiene unas semejanzas innegables, manteniendo incluso, en ciertas ocasiones, los colores que le eran propios además del azul. La segunda mitad del siglo xiv y el siglo xv serían los períodos de tiempo en que se fabricaría este tipo de cerámica, tanto en Paterna como en Manises.

Aún siendo piezas populares en su mayor parte, no se apartan de una estética mudéjar. El esmalte sobre el que se practica la decoración es, como en la fase anterior, de color blanco.

En cuanto a su proceso fabril, la cerámica azul precisa también de dos cochuras. Tras la primera, que recibe entre otros el nombre de bizcochado, se procede a un recubrimiento de esmalte blanco compuesto de sulfuro de plomo, bióxido de estaño y sílice. Inmediatamente después se decora la pieza con óxido de cobalto diluido, que proporciona el color azul, y se procede por último, a la segunda cocción (32). A diferencia de la serie verde-morada, los reversos van siempre vidriados.

Según sea la calidad de la pieza, se observa una proporcional uniformidad en el grosor de los trazos y una gradual transparencia en la intensidad del color azul.

Los tipos de piezas producidas en esta serie son más limitados que en la anterior. Platos, escudillas y botes cilíndricos acaparan casi toda la producción, si bien existen también algunos ejemplares de jofainas, orzas, candiles, orinales y jarras sin pie, de base plana, cuello ancho y una o dos asas. Al margen de las piezas de vajilla, se fabrican ahora azulejos muy característicos.

En cuanto a la ornamentación, su característica fundamental es la estilización. Los motivos son prácticamente los mismos que en la fase anterior, aunque se advierten pequeñas diferencias. Así, por ejemplo, la figura humana únicamente aparece en forma de busto. Los animales, aunque tratados de forma más estilizada, gozan de mayor realismo anatómico. Los motivos vegetales llegan a tal grado de esquematismo que parecen dibujos geométricos. Siguen apareciendo inscripciones, fundamentalmente árabes, y elementos musulmanes como la mano de Fátima y las llaves del Paraíso. De todos modos, uno de los rasgos más característicos de la ornamentación en la serie azul es la abundancia de temas heráldicos.

Y, por último, señalar que la sustitución de la serie verde-morada por la azul parece deberse, según Sánchez Pacheco, a una influencia de la cerámica malagueña (33).

#### 4.2.3. *Reflejo dorado*

La tercera y última de las fases que vengo considerando, está representada por las piezas de reflejo dorado, cuyos primeros restos son fechables en el último cuarto del siglo xiv. Como es lógico, también en este punto existen apreciaciones disconformes con el cauce general de la investigación: A. van de Put supone que estas piezas ya se realizaban a fines del siglo xi (34).

Esta serie tiene, a juicio de la mayoría de los estudiosos, origen islámico. Parece que fue en el siglo ix cuando comenzaría a producirse este tipo de loza, debido tal vez a la prohibición coránica de utilizar metales nobles en las vajillas, o bien por la pretensión de imitar las piezas chinas de la dinastía Tang, que se importaban en la corte abbasí (35).

Este tipo de loza se exportará a Italia desde Paterna ya a comienzos del siglo xiv, que es cuando se puede fechar las primeras piezas de este tipo allí encontradas. López Elum opina que si los mer-

(32) J. Pascual y J. Martí, "La cerámica verde y manganeso de Paterna".

(33) T. Sánchez-Pacheco, op. cit., pág. 59.

(34) Vid. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

(35) J. Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 57.

caderes de Narbona y Mallorca eran ya clientes de esta loza en los años 1325 y 1326 —puesto que así se refleja en los documentos—, cabría pensar que quince o veinte años antes ya sería conocida y fabricada (36). Teniendo en cuenta el período de tiempo que habría de transcurrir hasta la adopción de esta manufactura en Paterna, en este caso concreto, parece encajar perfectamente la verificación documental con la arqueológica.

La introducción de la loza dorada en los alfares valencianos puede enmarcarse en un fenómeno general de adopción de innovaciones técnicas, impuesto por las circunstancias del mercado. En no pocas ocasiones se combina la decoración azul con la de reflejo dorado, lo que nos habla, sin duda alguna, de una paulatina modificación de los trabajos alfareros y, por consiguiente, de una transformación motivada por el cambio de los gustos y de la correlativa evolución tecnológica.

Pese a la ingente cantidad de *recetas* que ha llegado hasta nosotros sobre la forma de fabricar loza dorada en Paterna y Manises (37), trataré de exponer de forma muy esquemática el proceso, con el fin de hacer notar las diferencias técnicas respecto a los tipos o fases anteriores.

La imitación de los reflejos de oro se consigue mediante la aleación de plata, cinabrio, sulfato de cobre, óxido de hierro y azufre. Este compuesto se aplica previa disolución en vinagre sobre la pieza ya vitrificada, es decir, tras la segunda cocción. Se procede entonces a una tercera cochura de menos temperatura en el fuego (entre 580 y 650° C) y más humo, con lo que la estampación queda adherida a la cubierta. El último acto consiste en refregar la pieza con el fin de desprender la corteza que se ha formado tras la última cocción. El tono dorado varía según el humo que recibe la pieza dentro del horno.

Como puede comprobarse, la operación era altamente delicada. Ello, unido a un coste importante de los materiales utilizados, limitaba la clientela de este tipo de trabajos a los niveles sociales más elevados.

La decoración, por último, viene a ser sustancialmente la misma que se observa en la serie azul, lo que hace innecesario volver sobre ella.

#### 4.3. MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Tan importante y característico de la producción de Paterna en la Edad Media como la cerámica de *obra aspra* y *esmaltada*, es la que puede incluirse dentro del género de los materiales de construcción. Es indudable que los *socarrats* y los azulejos gozan del máximo prestigio a la hora de referirnos a este tipo de producciones, pero no debe

olvidarse toda una gama de facturas que abarcan desde el simple ladrillo hasta los tubos para conducción de aguas.

Al margen de las ya citadas, las piezas más comunes fabricadas en Paterna con destino a la construcción eran los aliceres monocromos para pavimentos; los tableros de barro cocido con adornos en relieve de idéntica misión a los *socarrats*; las losetas rectangulares, cuadradas o hexagonales, decoradas en verde-morado o azul, llamadas *alfardones*; las piezas bizcochadas de gran espesor utilizadas en pavimentos; las tejas vulgares a las que seguimos llamando árabes, y un gran número de piezas menores que completan la lista. También podría incluirse entre los materiales de construcción los cántaros y grandes tinajas utilizados para el relleno de los espacios libres, entre bóveda y cubierta, de ciertos edificios.

El aumento de la producción de materiales para la construcción va acompañado de un descenso en la fabricación de loza, de tal modo que en la última etapa de la aportación alfarera de Paterna se fabrican, casi exclusivamente, aquel tipo de piezas. La mayor dimensión requerida para los hornos en estos trabajos favorece en gran medida la transformación definitiva de las alfarerías en pequeñas fábricas de materiales de construcción; reconversión industrial, diríamos ahora.

Muy brevemente me referiré a continuación a los *socarrats* y a los *azulejos*, como piezas más representativas de este grupo de productos.

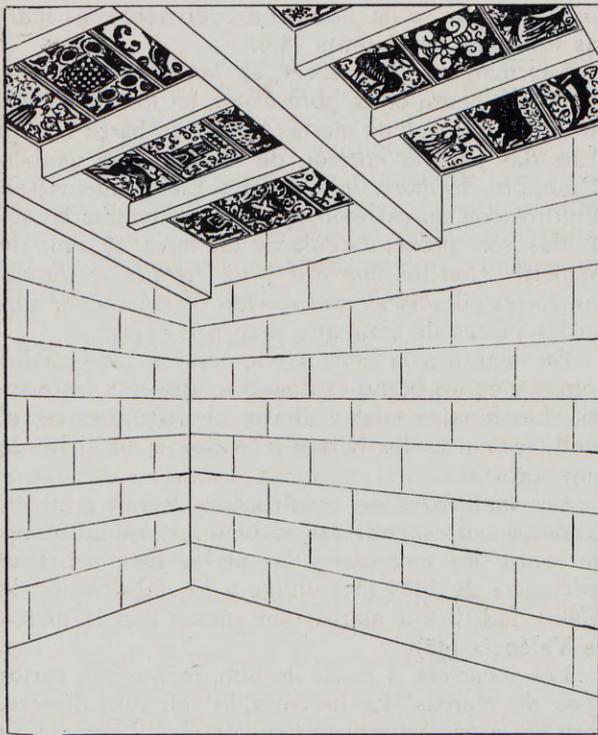
##### 4.3.1. Los *socarrats*

El *socarrat* es la pieza más característica de Paterna. Es probable que también se fabricara en otros lugares, pero en cualquier caso sería en pequeñas cantidades y como mera copia de las de nuestra Villa. Puede enmarcarse su producción entre mediados del siglo xv y el siglo xvi.

Básicamente consiste en un tablero de barro cocido que se colocaba en los techos y en los aleros de las casas, apoyado en dos vigas de madera, sustituyendo a los artesonados o a lo que ahora llamamos bovedilla. Tenía, según señala González Martí,

(36) P. López Elum, op. cit., pág. 94.

(37) J. Ainaud de Lasarte habla de ocho recetas: cuatro de ellas datan del año 1749 y se encuentran en un formulario de autor anónimo empleado en Alcora. De 1765 se cuenta con otras dos fórmulas proporcionadas por D. Jacinto Causada. Por fin, en 1785, D. Manuel Martínez de Irujo, cumpliendo un encargo de Carlos III, redactó dos nuevas fórmulas en una memoria oficial, obteniendo los datos de las autoridades de Manises. Riaño y el Conde de Casal se encargaron de la publicación de todas ellas. Valencia, en "Ars Hispaniae", sección de Cerámica, pág. 50.



**Reconstrucción del techo construido con «socarrats»**

el mismo uso que más tarde, en el siglo xvi, tuvieron los *ladrillos por tabla*, de típica fabricación sevillana (38).

El nombre de *socarrat* obedece al hecho de ser piezas de una sola cochura. Generalmente se admite que su proceso de fabricación consiste en la factura de un molde que se deja secar al aire, tras lo que se le impregna de una fina capa de cal sobre la que se practica la decoración oportuna con óxido de hierro, de manganeso y almazarrón u óxido de mercurio. La pieza queda concluida tras su introducción en el horno. Ainaud de Lasarte, sin embargo, piensa que la decoración se realizaba después de la cocción, argumentando que al no tener que ser resistentes al agua por el destino que tenían las piezas, se podía proceder de esta manera (39).

Cuando hablo de *socarrats*, me estoy refiriendo a piezas de grandes dimensiones (35 × 44 cm.), aunque también recibe este nombre otra pieza de idénticas características y conformación, pero de un poco menos de la mitad de tamaño (31 × 15 cm.). Incluso son iguales los temas decorativos que encontramos en ambas.

Es una constante decorativa en los *socarrats* el color negro de la silueta en la figura principal que se representa, y el tono rojizo de los temas de acompañamiento, generalmente geométricos o florales.

González Martí observa dos trayectorias en la distribución ornamental de los *socarrats*: la primera de ellas con recuadro central para albergar un tema y cenefa que lo bordea, donde se halla otro tema repetido, y la segunda constituida por un gran tema humano o zoomorfo que ocupa todo el tablero (40).

Los dibujos de los *socarrats* son de figuras humanas solas o en parejas, animales, vegetales o inscripciones. Algunos de los temas más representados son: el conejo, el pez, el ciervo, el león, el águila, el gallo, la circunferencia que enmarca un ave, el pato, el jabalí, los animales mitológicos, la caballería andante, el *butoni* o fantasma, las lizas, los escudos, el tráfico de esclavos y el castillo, que posiblemente sea una representación de la torre de Paterna.

Porque la torre es uno de los temas más utilizados por los alfareros de Paterna, tanto en la loza del ciclo verde-morado como en los *socarrats*. Parece que el edificio es un monumento dedicado a un magnate musulmán anterior a la conquista de Jaime I, según se desprende de la inscripción que figura en un *socarrat* y que reza así: “En nombre de Dios Misericordioso y apiadable no te alzarás si no es por nombre de Dios sobre el señor Muhammad el honorable. (Nombre propio) (?) nos construyó esta torre, se levantó (?) para honrar al ya recordado Ahmad Azra. La consolide Dios con bien, con sus gloriosos familiares y la paz, y nos proteja Dios a todos con la mejor protección. En su altozano comenzó su escritura Ahmad Al Gamraq, Dios le dé fuerza tangible” (41).

Desde luego, las torres representadas difieren mucho del original, pues, por poner sólo un ejemplo, solían dibujarla formada de piedras sillares.

#### 4.3.2. *Los azulejos*

Aunque en mucha menor medida, los azulejos constituyen otro grupo de materiales para la construcción que imprimen renombre a la villa de Paterna. Desde el siglo xiv se puede atestiguar la fabricación de alicatados.

Paterna cuenta con tres tipos de alicatados que, al margen de los tradicionales, se puede decir que son los más característicos de su producción. El primero de ellos es el desarrollo del lazo de cuatro octógonos, en el que cada uno de los azulejos en forma de cruz —de color verde— o de estrella de ocho puntas —de color blanco—, aparece recuadrado por otros cuatro azulejos de color morado. El

(38) M. González Martí, op. cit., vol. III, pág. 342.

(39) J. Ainaud de Lasarte, op. cit., pág. 31.

(40) M. González Martí, op. cit., vol. III, págs. 365-366.

(41) Publicado por R. Alfonso Barberá, “La cerámica medieval de Paterna”, págs. 109-110.

segundo modelo consiste en azulejos en forma de cruces que ensamblan con estrellas de ocho puntas. Y el tercero y último, el alicatado de estructura paralela.

El peso específico de estos azulejos de Paterna queda demostrado por el encargo de una serie de ellos, de grandes medidas, que el rey Martín el Humano hiciera a los alfares de la Villa en 1401, para la tribuna de los reyes en la Catedral de Barcelona (42).

\* \* \*

Y con estas referencias a los materiales de construcción, que elevo con especial cariño a la memoria de mi padre, finalizo estos apuntes sobre la fabricación de cerámica en Paterna, pasando a continuación a la última fase de toda producción: su venta y su cobro, es decir, la comercialización.

## 5. LA COMERCIALIZACION

Hasta ahora me he venido refiriendo a la fabricación, materias primas y procesos productivos de los diversos tipos de la cerámica de Paterna en todas sus vertientes. Tan interesante como ello, y desde luego obligado en un estudio de síntesis como éste es, como acabo de decir, el tema de la comercialización de estas manufacturas.

Como ocurre con cualquier producto, si en Paterna se fabricaba cerámica era porque se vendía. Y tal como antes he señalado, aunque los siglos XIII al XV son tiempos de esplendor económico en el Reino de Valencia, los consumidores, dentro de sus fronteras no eran suficientes. Ya al hablar de la cerámica esmaltada hemos visto cómo restos de vajillas fabricadas en Paterna aparecen en el subsuelo del Salón del Tinell de Barcelona y en Colliure y Narbona en Francia. También hemos contemplado azulejos nacidos en los alfares paternereros decorando la tribuna de los reyes en la Catedral de la Ciudad Condal y "socarrats" en los aleros de alguna iglesia del Maestrazgo. Hemos tenido noticia, asimismo, de las exportaciones de loza de nuestra Villa hasta Italia, a finales del siglo XIV, con la intervención de mercaderes de Narbona y de Mallorca.

### 5.1. LAS MARCAS

La marca, en cualquier tipo de producción de que se trate, ha constituido y constituye siempre, señal de origen, signo de distinción y, si el productor se precia, sello de calidad. No podía faltar, pues, este importante detalle en la comercialización de nuestra cerámica.

Antes de Rafael Alfonso Barberá, hubiera sido difícil abordar esta faceta de nuestra cerámica, pero gracias a él disponemos del estudio, tal vez más

completo, que se ha llevado a cabo sobre las marcas alfareras de Paterna (43).

Las marcas no aparecen en las piezas de loza, sino únicamente en la *obra aspra*, en los materiales de construcción y en ciertas piezas de barro cocido utilizadas para la cocción de la loza, que reciben el nombre de *marrells* y *rodells*. Las primeras son cilindros con un extremo apuntado, mientras las segundas son placas circulares de unos 40 cm. de diámetro. Con los *marrells* y los *rodells* se formaban torres cilíndricas que servían de separación entre las piezas de loza que iban a cocerse.

En cuanto a la *obra aspra*, será en las grandes tinajas y en los barreños donde se aprecian las marcas. Las tinajas suelen llevar el distintivo en el cuello, mientras los barreños lo llevan en el borde superior.

Los materiales de construcción llevan también su marca correspondiente, si bien hay que diferenciar entre los *socarrats* y las piezas menores. Una ordenanza de 1484 (44) obliga a los fabricantes de tejas y ladrillos a marcar sus piezas con la marca de Valencia (45).

Los *socarrats*, a pesar de ello, mantienen varios tipos de marcas. La mayoría lo son del alfarero, pero en ocasiones reproducen escudos de armas de los diferentes señores de Paterna. Estas marcas aparecen por igual en el anverso y en el reverso de estas piezas.

Ya he apuntado antes que la loza decorada no lleva marca. Rafael Alfonso lo explica diciendo que únicamente debió fabricar este tipo de cerámica una misma familia de Paterna, por lo que al no haber competencia, no se hacía necesaria la marca. En el momento en que aparece la cerámica azul, este autor piensa que la marca era la propia decoración, pese a la dificultad que entraña distinguirla. Tal vez sea más aceptable otra hipótesis, que también recoge Rafael, basada en la inserción de estas marcas en la loza, dentro de los escudos heráldicos, ya que los cuarteles que en ellos aparecen son, en muchas ocasiones, desconocidos (46).

Por su modo de fijarlas, estas marcas se pueden agrupar en marcas pintadas, marcas incisas y marcas de sello.

(42) Vid. T. Sánchez-Pacheco, op. cit., pág. 60.

(43) "La cerámica medieval de Paterna" (estudio de marcas alfareras), Valencia, 1978.

(44) Conservada en el Archivo Municipal de Valencia. Manual de Consells. Artículo VIII. Publi. G. J. de Osma, "Maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia", página 142.

(45) "Item ordenen que los dits rajolers sien tenguts e obligats de fer la rajola e teula ab motius marquats de la marca de Valencia (...). E que comencen a fer la dita rajola e teula en la forma d'essa dita del primer dia d'agost primer vinent en avan."

(46) R. Alfonso Barberá, "La cerámica...", pág. 97.

### 5.1.1. *Las marcas pintadas*

Son las menos numerosas. Alfonso Barberá sólo pudo reseñar dos tipos: la media luna (menguante) y letras. En el primer caso, la interpretación puede derivar desde un motivo musulmán, hasta el símbolo de los Luna, pasando por la simple marca del alfarero. Evidentemente, las letras sí son marcas de alfarero. Circunstancialmente se pintan inscripciones, si bien parece que esto responde más a un motivo decorativo que a una marca.

### 5.1.2. *Las marcas incisas*

Al no ser éste un estudio profundo sobre estas marcas, sino únicamente un aspecto más dentro del contexto de la comercialización de la cerámica de la Villa, me limitaré a ofrecer la clasificación que de estas marcas incisas hace Rafael Alfonso, remitiendo a quien estuviera interesado en más detalles a su propia obra, ya señalada.

- Con *motivos vegetales*: Las figuras que aparecen son hojas de alheña, formando un conjunto de tres, un fruto y ramas.
- De *letras*: Las más comunes son la A, seguramente inicial de un alfarero, la B coronada por aspa o cruz decusata de San Andrés y la Z, muy común también en las marcas de cantero en los edificios medievales.
- Con *motivos geométricos*: Se repiten con cierta frecuencia el triángulo equilátero, la estrella o cruz radiada, una coma rodeada por círculos y una figura formada por un trazo recto y dos curvos que salen del mismo punto.
- Con *motivos religiosos*: La simbología cristiana cuenta con variaciones sobre la representación de la cruz, ya sea asociada a otra figura, con o sin repié, ya sea sencilla o patriarcal o bien el crismón. Por el contrario, como símbolo musulmán sólo aparece la mano de Fátima y las llaves del Paraíso. Una serie de inscripciones islámicas podrían también ser consideradas como marcas.
- Con *motivos heráldicos*: El escudo de Barcelona, compuesto por los palos de Aragón y la cruz de San Jorge, parece ser la única marca incisa que representa claramente un motivo heráldico, ya que las restantes citadas por Rafael Alfonso, como son una bandera y un aspa, entran en el terreno de la especulación.
- De *nombres árabigos*: Un total de seis nombres propios árabes aparecen en otros tantos *rodells*, y se refieren probablemente a los alfareros fabricantes de las piezas.

- Con *otros motivos* de naturaleza más heterogénea, como una escalera, una punta de flecha, una llave junto a una marca de cantero, o la letra B envuelta por varias cruces recruzadas, aparecen con alguna frecuencia.

### 5.1.3. *Las marcas de sello*

Con las muestras de este tipo de marcas que hasta ahora se conoce, puede hacerse la siguiente clasificación:

- De *nombres de alfareros*: La más perfecta es la del alfarero Vicent Torrent. Junto a su nombre completo aparece una torre con dos ventanas en la parte superior y una puerta en la inferior. Está coronada por tres almenas en forma de flecha. Otra marca similar hace referencia a un tal Martí.
- De *símbolos cristianos*: No ofrecen duda acerca de su carácter religioso las marcas de la cruz y el globo terráqueo, por una parte, y la cruz con el emblema mariano, por otra. Sin embargo, es menos evidente, aunque no por ello ha de descartarse, que tres clavos enlazados y cuatro puntos flanqueándolos, representen los clavos de la crucifixión.
- De *escudos heráldicos*: En una marca aparecida en la base de una gran tinaja, se representa un escudo en cuyos cuarteles sorprendentemente no hay blasón ni figura alguna, curiosidad que se acentúa si se piensa que la marca procede de un sello y que, por tanto, ha de descartarse la hipótesis de que estuviera inconclusa. Otros dos escudos, aparecidos en marcas de sello, serían los portadores de un menguante y estrella de cuatro puntas, junto con círculo y cruz, por un lado, y los palos de Aragón, águilas de Sicilia y menguante de los Lunas, por otro.
- *Otras* marcas de sello sin relación aparente serían el dragón alado, la flor de lis, frutos unidos por el pedúnculo e inscritos en un círculo, ballestas, etc.

## 5.2. LA DISTRIBUCIÓN

El proceso de distribución, que se iniciaba por los mercaderes locales de Paterna, en su mayoría mudéjares, se continuaba por los alfareros cristianos de Valencia, quienes se encargaban de su exportación a partir del *Grau* de la ciudad (47).

Pero precisamente el problema de la reventa de estos productos originó la aparición de una Ordenanza, en los primeros años del siglo XVI, redactada por los alfareros de Paterna, en virtud de la cual se prohibía la venta en Valencia o en sus arrabales

(47) P. López Elum, op. cit., pág. 76.

de la obra dorada y azul. Sin embargo, como la baronía de Paterna pertenecía a la ciudad, su Consejo decretó, en 1520, que la venta de dicha producción había de ser libre. A partir de ese momento se acentúa la dependencia de los alfareros de Paterna con respecto a Valencia, razón a tener muy en cuenta para explicar el hecho de que esta cerámica no pudiera progresar en la misma medida que lo hiciera la de Manises, libre, en aquel entonces, de esta dependencia.

### 5.3. LAS VENTAS

En las ventas al por mayor, cuando un maestro alfarero firmaba un contrato para la fabricación de una serie de piezas cerámicas se comprometía a cumplir el plazo estipulado, atestiguaba haber recibido del comprador, una cantidad en metálico o en especie en base al precio convenido del encargo. Este precio se establecía por unidad, docena o gruesa (doce docenas). La cantidad que restaba para completar el pago se hacía efectiva al término del encargo y en el momento de la entrega en las condiciones requeridas de la obra al comprador.

Uno de los contratos en que se puede apreciar con claridad esta forma de transacción data del 26 de octubre de 1285 y es el que ya he citado cuando trataba de la cronología de la serie verde-morada (48). Se habla en el mismo de un sarraceno de Paterna, Mohamet Algebha, quien reconoce haberse comprometido a entregar a Arnau de Castellar cien *alcolles* de aceite, en su casa de Valencia, durante el mes de diciembre (toda una plusmarca de plazo) y cifra en cinco sueldos la cantidad recibida como anticipo de la operación.

Me imagino que las ventas directas y al detall seguirían procedimientos más simples y expeditivos y el pago sería al contado.

Como vemos, desde entonces, salvo la aparición de las letras de cambio, poco han variado las cosas a estos efectos.

\* \* \*

Y con esta breve referencia a las ventas acaba el capítulo de comercialización y llegamos ya, un poco cansados, al término de esta larga excursión por los vericuetos de la historia de la cerámica de Paterna.

\* \* \*

### 6. EPILOGO

Decía al principio que, con esta exposición sólo he pretendido hacer una breve síntesis de lo que yo he podido conocer entre lo mucho que se ha publicado hasta el momento sobre la cerámica medieval de Paterna. Una modesta puesta al día que muy sinceramente desearía contribuyera a aclarar ciertos aspectos todavía oscuros, en los que me he

ido internando, mediante el sistema de coordinar unos temas con otros; en definitiva, una recapitulación que, muy lejos de acabar su estudio, intenta servir tan sólo de acicate para que otros mejor preparados prosigan la andadura.

Serán los especialistas, como es lógico, y es de esperar, quienes continúen recorriendo ese largo camino que aún se presenta ante nuestros ojos. Por mi parte, como profano y simple admirador del tema, me he limitado a ofrecer una visión global, tal vez un poco empresarial, como decía al principio, de sus investigaciones. Es posible que en esta globalidad y en su estructura radique la única aportación positiva de mi enfoque.

En todo caso, sí pienso que, al término de esta disertación, ha podido quedar claro el merecimiento de la cerámica de Paterna para constituir por sí misma un capítulo en la historia de la alfarería medieval española. La amplia variedad de sus productos y la indudable originalidad de algunos de ellos, son hechos, a mi entender, suficientes para avalar su categoría.

Patenero y amante de las tradiciones de mi pueblo, hago desde aquí una llamada a mis paisanos, en particular a los jóvenes estudiosos, para que profundicen en estos temas que, si no con gran fortuna, al menos con interés y cariño, acabo de abordar, convencido como estoy de que es imposible amar sin conocer.

Porque, cuanto más y mejor conozcamos la historia de nuestra Villa, más y mejor la amaremos y más y mejor crecerá en nosotros ese precioso sentimiento que es la hidalguía, *porque ser fill de Paterna no es qualsevol cosa*.

Como valenciano me parece que ha quedado también patente el formidable esplendor de nuestro Reino en las vísperas y comienzos de la Edad Moderna. Este decisivo trecho de nuestra gloriosa historia es una faceta determinante de la peculiar personalidad valenciana que nos obliga a las generaciones actuales, de una parte, a preservarla de apropiaciones foráneas y, de otra, a contribuir a que generaciones futuras puedan mirar hacia nosotros con el mismo orgullo con el que nosotros volvemos los ojos hacia aquellos ceramistas que tan alto pusieron el nombre de Valencia.

Español, por patenero y valenciano, cuando acabo estas líneas me siento feliz de haber referido una pequeña parte del fabuloso tesoro cultural y artístico que nuestra Patria grande ha aportado al mundo.

Muchas gracias, señor Presidente.

Muchas gracias, señores académicos.

Muchas gracias, señoras y señores.

(48) A. R. V., Prot. Guerau Molere, 2.900, fol. 48.

## 7. BIBLIOGRAFIA

- ALFONSO BARBERA, R.  
“La cerámica medieval de Paterna” (estudio de marcas alfareras), Valencia, 1978.
- ALMAGRO, M. y LLUBIA, L. M.  
“La cerámica de Teruel”, Teruel, 1962.
- ALMARCHE Y VAZQUEZ, F.  
“Marcas alfareras de Paterna” en Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1918.  
“Cerámica de Paterna. Los socarrats” en Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1924.
- ALMELA Y VIVES, F.  
“Vocabulario de la cerámica de Manises”, Castellón, 1933.  
“Valencia y su Reino”, Valencia, 1965.
- AMIGUES Y MEZQUIDA, J.  
“Cerámica medieval de Paterna en la Col·lecció Rafael Alfonso Barberá”, Paterna, 1985.
- AMOROS, J.  
“Uns temes femenins de la ceràmica de Paterna”, en Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, Barcelona, 1932.
- ARTIÑANO Y GALDACANO, P.  
“Resumen de la historia comparada de la cerámica española”, Madrid, 1916-1917.
- BALLARDINI, G.  
“Sui recenti scavi di Paterna in Spagni”, Faenza, 1921.  
“La cerámica del Levante spagnolo”, Faenza, 1952.
- BAZZANA, A.  
“Cerámiques médiévales: les méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne orientale. II. Les potiers décorées. Chronologie des productions médiévales”, en Mélanges de la Casa de Velázquez, XVI (1980), págs. 57-95.
- BLAT MONSO, A.  
“Veinte años en Paterna”, en Boletín de la Sociedad Española de Cerámica, Madrid, 1962.
- CAMPS CAZORLA, E.  
“La cerámica medieval española”, Madrid, 1948.
- CEBALLOS ESCALERA, I.  
“Loza dorada hispano-morisca”, en Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, Madrid, 1963.
- DAVILLIER, J. C.  
“Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques”, París, 1861.
- DOMINGUEZ GONZALEZ, E.  
“Catálogo guía del Museo Nacional de Cerámica González Martí”, Valencia, 1963.
- FEBRER, Mossen Jaume  
“Trobos de Mossen Jaume Febrer”, Nueva Edición, Valencia, 1967.
- FERRANDO FRANCES, A.  
“Llibre del Repartiment de València, Valencia, 1978 (transcripción).
- FOLCH Y TORRES, J.  
“Noticia sobre la cerámica de Paterna”, Barcelona, 1926.  
“La cerámica de Paterna en el Museo de Barcelona”, en “Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans”, Barcelona, 1921-1922.
- FONT Y GUMA, J.  
“Rajolas valencianes y catalanas”, Vilanova y Geltrú, 1905.
- FROTHINGHAM, A. W.  
“Catalogue of the Hispano Moorsque Pottery”, Nueva York, 1936.
- GOMEZ MORENO MARTINEZ, M.  
“Cerámica medieval española”, Barcelona, 1924.  
“Cerámica de Paterna”, en Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1928.
- GONZALEZ MARTI, M.  
“Cerámica del Levante español. Siglos medievales”. I. La loza (Barcelona-Madrid, 1944). II. Alicatados y azulejos. III. Azulejos, retablos, socarrats (Madrid-Barcelona, 1952).  
“Cerámica medieval valenciana. El pavimento”, en Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1926-1928.  
“Cerámica española”, Barcelona, 1933.  
“Museo Nacional de Cerámica González Martí”, Madrid, 1964.  
“Cerámica verde y morado de Paterna. La picaresca en sus decoraciones”, separata de Anales del Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1965.  
“Cerámica popular valenciana. Vajillas idílicas”, en Anales del Centro de Cultura Valenciana, Valencia, 1962.
- LOPEZ ELUM, P.  
“Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335)”, Valencia, 1984.
- LLUBIA I MUNNE, L. M.  
“Cerámica medieval española”, Barcelona, 1973.
- MARTINEZ CAVIRO, B.  
“Catálogo de cerámica española”, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1968.  
“Temas figurados en las lozas doradas levantinas”, en La Cerámique médiévale en Méditerranée Occidentale, Valbonne, 1978, págs. 375-383.  
“La loza dorada”, Madrid, 1983.
- MARTINEZ ORTIZ J. y SCALS ARACIL, J.  
“Cerámica del Museo Municipal de Valencia”, Valencia, 1962.  
“Colección cerámica del Museo Histórico Municipal de Valencia”, Valencia, 1962.
- MESTRE ESTELLES, E.  
“La cerámica, el arte y el hombre”, en Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1985.
- OLIVAR DAYDI, M.  
“La vajilla de madera y la cerámica de uso en Valencia y Cataluña durante el siglo xiv”, en Anales del Centro de Cultura Valenciana. Anejo II, Valencia, 1950.  
“Fonts documentals inèdites per a l'estudi de la cerámica valenciana medieval” (Miscelànea Puig i Cadafalch), tomo II, Barcelona, 1950.
- OSMÁ Y SCULL, G. J.  
“Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia”, Madrid, 1908.

- “Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia”, Ediciones, Madrid, 1911.
- PASCUAL, J. y MARTI, J.  
 “Las producciones cerámicas medievales de Paterna y Manises. La cerámica verde y manganeso” (inédito).  
 “La cerámica verde y manganeso de Paterna. Propuesta para su estudio” (inédito).
- PINEDO, C. y VIZCAINO, E.  
 “La cerámica de Manises en la Historia”, León, 1977.
- SANCHIS Y SIVERA, J.  
 “La cerámica valenciana. Notas para su historia medieval”, en Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1926.
- SCHNYDER, R.  
 “Die Keramik von Paterna und die Hispano Mauresken fayance des vierzehnten Hahrhunferts”, en *Ars Orientalis*, 1961.
- SEIJO ALONSO, F. G.  
 “Cerámica popular en la región de Valencia”, Alicante, 1977.
- VALLS DAVID, R.  
 “La cerámica, apuntes para su historia”, Valencia, 1894.
- VAN DE PUT, A.  
 “The valencian styles of hispano-moresque pottery 1414-1454”, Nueva York, 1938.
- ZOZOYA, J.  
 “Aperçu général sur la céramique espagnole”, en el coloquio “La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles”, Valbonne, 1978.

## DISCURSO DE CONTESTACION

por el Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garin Ortiz de Taranco

SEÑORES ACADÉMICOS:

La más grata de las obligaciones presidenciales en nuestra Corporación es la de contestar, en nombre de la misma, a los Académicos de Honor electos, en la solemne fecha de su recepción en esta Casa. Solemne, sí, hasta el punto de que el Reglamento de Régimen Interior prohíbe terminantemente que el acto coincida con cualquier otro, y que en él se haga presente otra motivación distinta del ingreso del nuevo individuo. Tal es la importancia de esta clase de sesiones extraordinarias y públicas, verdaderas fiestas, en la que la Real Academia se enriquece con un oficiante más de las nobles y casi nunca fáciles tareas que motivaron su fundación hace 218 años y justifican su perduración entre tantas, tantísimas, entidades y personas colectivas, coetáneas o más jóvenes, que no resistieron la usura del paso de los tiempos. La Academia, nuestra Academia, como otras, muchas, de España y del mundo culto, resiste y sobrevive, activa, más presente cada día, en la vida social. Por algo será. Sin duda, por lo generoso de sus empresas y el desinterés, pragmáticamente hablando, de los que las sirven, que reviste, con frecuencia ejemplar y consoladora, la forma de un apostolado.

Hoy entra en esta Casa y, precisamente, en la "clase" (así dice el Reglamento) de Honor, el excelentísimo señor doctor ingeniero de Caminos, Canales y Puertos; diplomado universitario en Alta Dirección de Empresas, Consejero de número del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, miembro fundador de los "Amigos del Museo del Prado" (con otras titulaciones y benemerencias que le honran, como Ministro de la Vivienda, etc.), don Vicente Mortes Alfonso, cuyos títulos —los dichos y otros— justifican y aún exigen su ingreso en esta Academia. Todos ustedes los conocen, y, en prez suya y de la Corporación, se registran aquí, aunque muy en resumen, pues una relación pormenorizada no cabe por abrumadora.

Mas queremos anteponer a cualquier otra consideración una referencia personal que nadie quizás sabe, ni el propio académico electo conocía hasta que leyó las pruebas de estas palabras de bienvenida: la propuesta de don Vicente Mortes Alfonso para el sillón corporativo del que hoy se posesiona, fue el primer acto de este Presidente que os habla, como tal, en su cargo, para el que acababa de ser elegido, y ello sin conocerle personalmente,

o apenas, sino por sus obras: "por sus obras los conoceréis..."

Obras, efectivamente, son amores, según el refranero, y así, su amor a Valencia le llevó a favorecerla con obras, desde ciertas cumbres de responsabilidad, mediante las ayudas necesarias para trabajos importantes de reconstrucción, especialmente en nuestra Catedral. Y cuanto contribuya a preservar o conservar la belleza monumental de nuestro patrimonio histórico es digno de loa y gratitud por parte de la Academia. Esta, pues, se acrece hoy con una personalidad cuyas tres facetas más relevantes sabe apreciar: en el académico Mortes hay un técnico de altas calidades, un amante del arte, dese éste en una gran Catedral o en una pequeña pieza de loza y un protector y amigo de su tierra, aportándole ayuda, defensa y prestigio. Incluso con previsora visión afectuosa, salvando la continuidad para después de su gestión oficial, ganó —un poco como el Cid— la batalla de la permanencia del apoyo, es decir, para después de poder prestarlo directa y personalmente.

Bien ha probado Vicente Mortes Alfonso, en su discurso magistral, unas y otras facetas: su aplicación a la industria cerámica local, patenera, de una formación científica rigurosa que, en oficio tan complejo, dependiente a la vez de la tierra, el fuego y el agua, es indispensable; su sensibilidad estética apreciando valores y bellezas en trazas y tonos, después de rastrear la ruta de la cerámica de su pueblo que es, quizá —sino la más lujosa— sí la más elegante del mundo occidental, sabiendo ver esa "recóndita armonía" de la obra bien hecha. No menos, y así completa su personalidad, profesa amor consecuente al noble pueblo que le vio nacer, ese de la torre, vigía destacado en la guarda de Valencia, y de una obra artesana famosísima, más sobria que brillante, más lógica que suntuosa, y como la tierra en que se forma aparentemente áspera y tosca, pero, en verdad y en el fondo, tierna y cálida, como cálido y palpitante es siempre el papel de la cerámica, arte social si los hay, que facilita y embellece la vida, sentando a su alrededor familias, grupos de trabajo y amistades, en fiestas, duelos y toda clase de actos de la vida cotidiana, procurando limpieza y decoro domésticos, accesibles a todos.

Por su loza, Paterna es uno de los nombres valencianos famosos en el mundo, como su hermana

gemela —y tan distinta— Manises, y como Sagunto, la heroica, que también tuvo su cerámica famosa: la “terra sigilatta”.

Entra en la Academia un gran ingeniero y ello es de celebrar. En tan importante oficio no está, no debe estar ausente la belleza. Y al trazar caminos que animan y acercan el paisaje; al abrir puentes que desde la tierra parecen abrazar el mar; o al unir riberas mediante puentes que son, siempre, casi un milagro de amor (“pontífices” eran en Roma los que hacían puentes, salvando distancias) en todo eso la técnica se reviste de un plus estético que no sólo no empaña la funcionalidad, sino que la alivia y resalta. Hubo un santo —camintero—, uno por lo menos, Domingo “de la Calzada”, y cada canal, cada vía de agua no es sino —para Santa Teresa— un símbolo de los caudales de la gracia.

Mas, tampoco, el añadido artístico subsistiría sin la técnica, “de base” como se dice ahora. Como advertía don Eugenio d’Ors “sin la arquitectura, o la noble ingeniería, todo queda en puro merengue”.

Su sentido artístico ha llevado a don Vicente a intervenir en la fundación de los “Amigos del Museo del Prado”, igual que a contribuir a que nuestro Miguelete no se desmoroñase. Experto en la convivencia (a que un plato de Paterna convida), ha sido “artista” en la organización difícil de extensas empresas plurinacionales, colectivos populares de la producción y el intercambio, en cuyo buen gobierno es pieza socialmente necesaria, indispensable. A ellos sirve, como sirvió a España en la cumbre de la Administración, siempre a través de una sabiduría técnica y un sacrificio generoso.

Como los *socarrats* de su pueblo, que enlazan vigas, embelleciendo el techo, con fantasía y realismo a la vez, nuestro nuevo compañero hermana utilidad y arte, sentido familiar y social y logra eso que hace amable la vida: trabajar en común, en equipo —desde ahora, en Academia— sobre la base de la verdad hallada por la ciencia, acercada a nosotros por la técnica y de tal suerte, tan auténticamente que parezca arte..., y lo sea.

# DISCURSO LEIDO ANTE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

en el acto de la Recepción Pública, como ACADEMICO DE NUMERO, de la Ilma. Sra. D.<sup>a</sup> MARIA TERESA OLLER BENLLOCH, el 13 de mayo de 1986

Señores Académicos:

Señoras y señores:

No encuentro frases adecuadas para expresar a esta Real Academia mi agradecimiento por haberme elegido Académica de Número. Este nombramiento ha significado para mí un gran honor, máxime habiendo sido elegida para ocupar la vacante que, ¡ojalá nunca se hubiese producido! de un artista eminente, una persona excepcional como ha sido el Ilmo. Sr. D. Leopoldo Querol Rosso, pianista y musicólogo excepcional, Premio Roma de interpretación, artista, pensionado por el Estado español para realizar estudios en Roma y en París concertista de dotes tan extraordinarias, de tan amplia capacidad de ejecución que le permitió abordar la obra completa de Albéniz y de Chopin, en ciclos de recitales que admiraron a quienes le escuchaban.

Leopoldo Querol no solamente fue un gran músico; su amplia formación musical se unió a su brillante carrera de Letras, en la que alcanzó Premio Extraordinario en su Licenciatura y Premio Extraordinario en el Doctorado, y así podemos comprender cómo este ilustre maestro publicó libros tan interesantes como "La poesía en el cancionero de Upsala", "La música en el cancionero de Upsala", "Las obras teóricas de Juan Tictoris", "El piano, su origen e historia", "Historia de la música" en dos volúmenes y otras muchas obras más, en las que se muestra erudito y profundo por el contenido y fluido y ameno en la exposición de hechos y de conceptos.

La consideración de la personalidad intelectual y artística de mi antecesor en esta Real Academia, produce en mí un sentimiento de admiración hacia este gran maestro, al mismo tiempo que me llena de inquietud, pues me hace pensar en la gran responsabilidad de su sucesión, responsabilidad ante esta Real Academia y ante mí misma. Espero que Dios me ayude a cumplir con mi misión, dentro de este colectivo de artistas tan destacados. Yo, por mi parte, no escatimaré esfuerzo, pues Valencia, la Real Academia y el arte lo merecen todo.

Quisiera antes de comenzar mi disertación sobre "La música coral valenciana, en sus diferentes épocas y estilos" agradecer la asistencia a todos us-

tedes. Su presencia me anima en esta tarde tan memorable para mí, al mismo tiempo que adorna este hermoso salón. Quisiera también dedicar un afectuoso y agradecido recuerdo a todos los que en el Conservatorio valenciano han sido mis maestros: D. Juan Cortés, D. Pedro Sosa, D. Eduardo López-Chavarri Marco, D. Enrique González Gomá, D. José Roca y D. Manuel Palau, estímulo de mi vocación y moldeador de mi espíritu musical, y fuera del Conservatorio, al maestro Rafael Benedito, al compositor Ernest Jarnack, al director de Orquesta Wolker Wagenheim y a nuestro inolvidable Leopoldo Querol, a quien solía visitar unas veces por cuenta propia y otras acompañada por mi maestro D. Manuel Palau, visitas que solíamos hacerle durante los pocos días de su permanencia en nuestra ciudad. Cada una de estas visitas derivaba en una extensa clase de piano, en la que aprendía muchas cosas interesantes, que abrían nuevos cauces a mi entonces juvenil inquietud y resolvían problemas de índole técnica o interpretativa. El recuerdo de estos dos maestros me ha confortado a través de toda mi vida musical. A ellos debo mi gratitud, por sus sabias enseñanzas y por el ejemplo de su conducta profesional.

Y ahora, cumpliendo con el ritual establecido por esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, para quienes por primera vez ocupamos nuestro puesto como Académicos electos, vamos a exponer a la consideración de ustedes un tema que hemos elegido para esta ocasión. Un tema que siempre ha ejercido en nosotros especial atracción, tal vez porque lo hemos vivido tan intensamente a través de toda nuestra vida musical, al que hemos dedicado horas y más horas de trabajo y de estudio, horas que en el archivo de la Catedral o en el del Real Colegio de Corpus Christi o en cualquier otro lugar, se nos han hecho tan cortas, que muchas veces, nuestro trabajo ha sido interrumpido por algún sacristán o algún bedel que nos ha advertido que se había hecho demasiado tarde y que sintiéndolo mucho habían de cerrar. Yo, tras el ritual "usted perdone", salía rumbo a mi casa "presto vivace", con la atención puesta mucho más en los manuscritos que había consultado o transcrito, que en los semáforos que debía haber mirado. Este tema que



ha ejercido en mi tan especial embrujo es la música coral, género con el que he tenido tanto contacto como investigadora y como directora.

Así, pues, sentimos gran predilección por la música coral de todas las épocas. Admiramos todas las escuelas, reconociendo todo lo que ellas representan en la historia universal de la música. Pero como músicos y como valencianos, no permanecemos insensibles a los valores estéticos que encierran las obras de nuestros compositores y por ello vamos a dedicarles nuestra atención, bosquejando una panorámica de la producción coral de autores valencianos, partiendo de dos grandes polifonistas, a cuyos nombres añadiremos los de otros maestros que elevaron el arte coral a tal grado, que la escuela valenciana no tiene nada que envidiar a otras escuelas, si no es que aquellas son más conocidas que la nuestra. Estas dos figuras a las que nos referimos son Juan Ginés Pérez y Juan Bautista Comes.

En general, dos notas (una de índole técnica y otra de matiz expresivo), caracterizan a nuestro juicio la música coral de todos los clásicos de la escuela valenciana: la extraordinaria sobriedad en el uso de recursos contrapuntísticos y la evidente tendencia hacia el expresionismo. No queremos decir con esto que los autores valencianos de la citada época no hicieran jamás uso de las mejores galas contrapuntísticas. En los archivos de la catedral valentina, en el Real Colegio de Corpus Christi de nuestra ciudad, hemos podido ver y analizar obras cuya riqueza de medios, bien pudiera competir con las más artificiosas páginas musicales de otras escuelas, pero repetimos: generalmente la escritura de los polifonistas valencianos del siglo xvi, sin dejar de ser horizontal, palpita en ella una marcada tendencia hacia el verticalismo, tendencia que se acentúa en las piezas cuyos textos presentan cierta extensión, como son los glorias, credos, salmos, etc.

El vigoroso aliento que palpita lo mismo en un salmo de Juan Ginés Pérez, que en un villancico o una canción pintoresca de Juan Bautista Comes, hizo exclamar al famoso musicólogo español Felipe Pedrell la frase siguiente: "La escuela valenciana representaba la fase exultante de la música religiosa del siglo xvi". Esta fase exultante representada por Valencia, duró durante el siglo xvii o todavía más.

El compositor y musicólogo Manuel Palau definió la estética y el espíritu de los polifonistas valencianos con estas frases: "La estética y el espíritu de los polifonistas valencianos, podríamos situarla en un término medio entre el fervoroso candor de Andalucía y el profundo humanismo, y la mística exaltación de Castilla".

Si exceptuamos la figura de San Francisco de Borja, el Santo Duque de Gandía (1510-1572), casi

todos los polifonistas de mayor y más relevante significación, desplegaron actividades en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana o en el Real Colegio de Corpus Christi de nuestra ciudad. Pero otros grandes maestros extendieron su acción fuera de los citados recintos y así, en aquella época, existieron también otros importantes focos de cultura, otras importantes canteras musicales que fueron la Catedral de Segorbe y la Catedral de Orihuela, el Monasterio de San Miguel de los Reyes y posteriormente la iglesia de San Nicolás de Alicante.

A los gloriosos nombres de Ginés Pérez y de Juan Bautista Comes podemos unir otros, no menos insignes, que enriquecieron aquella producción musical tan bella, tan henchida de espiritualidad y tan eurítmica. Estos nombres son los de Francisco Cotes y, ya en el siglo xvii, Antonio Teodoro Ortells, que sorprende por su exuberante imaginación y fecundidad creadora. Maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi y después, de la Catedral de Valencia, dejó en el Archivo de la Metropolitana nada menos que once misas, dieciocho salmos, veinticuatro motetes, seis himnos, cinco responsorios, dos letanías, tres secuencias y *doscientos dieciséis villancicos*.

Brillan también en el siglo xvii Francisco Navarro, maestro de capilla en la Catedral de Segorbe, a quien se deben muy bellas composiciones corales, entre las que destacan "Lauda Jerusalem" y "Magnificat" a doce voces, feliz palpitación del espíritu barroco, y José Chabrés, maestro de capilla de la Colegiata de Gandía, compositor de salmos, motetes, etc.

En el período de los siglos xvii y xviii, el alcantino Isidro Escorihuela contribuye al esplendor de la música coral valenciana con una producción numerosa de salmos, motetes, etc., destacando entre sus obras "Villancico a la Concepción" y un muy expresivo "Oficio de difuntos".

Figura musical muy destacada de finales del siglo xvii y principios del xviii, es Juan Bautista Cabanilles Barberá. Cabanilles nació, como ya se sabe, en Algemesí el día 5 ó 6 de septiembre de 1644. A los veintidós años fue nombrado organista de la Catedral de Valencia, cargo que ocupó hasta su muerte, acaecida el día 29 de abril de 1712.

Juan Bautista Cabanilles escribió obras corales de extraordinaria belleza, pero la fama de Cabanilles como compositor de obras para órgano y su excepcional valía como virtuoso del rey de los instrumentos, han eclipsado en cierto modo su obra coral. Aunque ésta no es tan numerosa como la organística, sí que es tan bella y tan bien estructurada para inspirar al musicólogo español Miguel

Querol Gabaldá, quien refiriéndose al villancico "Mortales que amais a un Dios inmortal", insertado en el volumen "Obras vocales de Juan Bautista Cabanilles", de José Climent, dice así en el prólogo del citado volumen: "Es una de las obras más importantes que pueden hallarse en la literatura musical española de los siglos XVII y XVIII. Es una obra de gran envergadura en extensión y en espíritu, y una lección magistral sobre el empleo del retardo y de la disonancia".

Más adelante, Querol subraya textualmente: "El tema y contratema musicales, son los mismos que más tarde empleara Bach en el comienzo de su «Pasión según San Mateo». Son muchos los detalles de toda clase que hacen pensar en la citada obra de Bach y no es descabellado pensar que Bach pudo haber conocido esta obra, dada la fama internacional de que gozó Cabanilles en su tiempo".

Miguel Querol se expresa también en términos altamente elogiosos, refiriéndose a las demás obras que integran el citado volumen.

En el año 1700, la capilla de música de la Catedral valenciana se vio animada por la presencia de un infantilillo y acólito, que desde el primer momento demostró una privilegiada inteligencia y unas extraordinarias dotes musicales. Este infantilillo era José Pradas. Había nacido en el castellonense poblado de Villahermosa del Río, y aquí, en Valencia, cantando y ayudando en el culto en la Metropolitana, iba forjándose su espíritu musical, guiado por tan grandes maestros como fueron Juan Bautista Cabanilles y Antonio Teodoro Ortells.

José Pradas pasó de la Catedral de Valencia a Algemesí y, posteriormente, a la parroquia de Santa María, de Castellón de la Plana, y a los 39 años de edad fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Valencia, sucediendo a Rabassa. Pradas escribió unas 400 composiciones, en su mayoría villancicos, que José Pradas por primera vez en la historia de la música valenciana los designa con el nombre de *cantatas*. En la música del eminente músico de Villahermosa del Río se conjuga el doble encanto de la fluidez, la espontaneidad y la belleza de la música popular de nuestra tierra y la espiritualidad y solidez adquirida por Pradas durante sus años al servicio del culto.

A estos nombres ilustres de maestros valencianos que en el siglo XVIII mantuvieron "La fase exultante", descrita y comentada por Pedrell, hemos de añadir el de Juan Morató, nacido en Geldo en 1763, hijo de una familia de labradores de muy escasos medios económicos. Morató fue infantilillo en la Catedral de Segorbe. Posteriormente pasó a Valencia y a los 15 años ya se le consideraba como

"un consumado maestro en el arte del contrapunto, armonía y composición", según consta en una revista publicada por el Arzobispado de Valencia en aquella época.

Pero..., ¿qué elementos presentaban las músicas corales de los siglos XVI, XVII y XVIII? ¿Cuáles eran sus principales características? Veamos:

Después del estilo de polifonía puramente vocal del Renacimiento, que todavía pervive en las obras de Juan Ginés Pérez, adviene el Barroco, con sus polifonías multicorales, y así, en los archivos de la Catedral o del Real Colegio de Corpus Christi, por ejemplo, podemos admirar composiciones de los maestros de esta época, escritas a un elevado número de partes armónicas reales, independientes entre sí. La condensación armónica y la participación de los instrumentos, que puede advertirse ya en las obras de Juan Bautista Comes, va tomando cada día mayor incremento. Al órgano y al arpa se confía generalmente la realización de bajo cifrado. En Valencia, al mismo tiempo que en Florencia, Venecia o Roma, encontramos la "tiorba" o el "archilaúd" como instrumentos acompañantes en el interior del templo, y es en el siglo XVIII cuando en la capilla del Real Colegio de Corpus Christi empezó a usarse el clave y posteriormente el piano, los instrumentos de arco, apareciendo también las flautas y las trompas, y más tarde "obueses", "bajones" y "sacabuches", nombres que se les daba a los oboes, fagots y trombones de corredera, respectivamente.

Así, pues, con esta participación de los instrumentos doblando o sustituyendo las partes vocales primeramente, independizándose cada día más de ellas dentro de la obra coral, llegamos al siglo XIX.

Durante todo este siglo se verifican en Valencia largas temporadas de ópera, con predominio de autores y de compañías italianas. En aquella época también existían en nuestra ciudad grupos corales de mayor o menor importancia y un coro que venía a ser algo así como los recientes coros de la A.V.A.O. que conocía y ensayaba el repertorio operístico programado para cada temporada, y que se sumaba a las compañías italianas en las representaciones que en cada temporada se ofrecían y una orquesta habituada a este género.

En aquel ambiente, en el que tanto influían autores e intérpretes italianos, se desarrollaron Pascual Pérez Gascón y Salvador Giner. Pérez Gascón nació en Valencia en 1802 y cuando apenas había cumplido los 18 años fue nombrado organista de la iglesia de Santa Catalina de nuestra ciudad. Compositor de extraordinaria fecundidad, enriqueció el caudal de la música coral valenciana con un elevado número de villancicos, himnos, gozos, ofi-

cios de difuntos y varias cantatas religiosas y profanas, en las que con mayor evidencia que en otras composiciones se manifiesta influido por el ambiente italianizante que en Valencia imperaba. Esta sugestión que en él ejerciera la ópera italiana, llegó hasta el paroxismo (digámoslo así) en su obra "Himno a los augustos soberanos Fernando VII y Maria Amalia" y en sus obras para coro mixto "O Core" y "Ne del mio core non mi sento", escritos sobre textos en italiano, y como pueden usted observar, los títulos están también en italiano.

También dentro de aquel ambiente surgió la figura musical de Salvador Giner, que compuso un considerable número de obras "a capella", que en su época nutrieron los programas de los conciertos que ofrecían las dos corales que en aquella época existían en Valencia: el "Orfeo del Micalet" y el "Orfeo de la Vega".

Pero el mérito capital de Salvador Giner reside, a nuestro juicio, en el hecho de haber asimilado las tendencias que fuera de España germinaron con Berlioz, Camilo Saint-Saëns y Listz e imprimir en ellas el sello de nuestra música autóctona. Nace pues, con Giner, el poema sinfónico valenciano con las bellas y emotivas obras "Una nit d'albaes" y "Es chopà hasta la Moma" y es en este último poema donde el insigne maestro valenciano ofrece la novedad del uso del coro, no como protagonista al que acompaña la orquesta o como parte que dialoga o se yuxtapone a ella, sino como un elemento más que contribuye al descriptivismo en el momento en el que Giner pinta con tanto realismo la entrada de la Sagrada Custodia, en la Catedral, el día de Corpus Christi, finalizado el recorrido en procesión por las calles de nuestra ciudad.

Después de Salvador Giner, mantuvieron muy alto el rango de la música coral valenciana dos eminentes maestros: Juan Ubeda, organista del Real Colegio de Corpus Christi y Vicente Ripollés, maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia.

El día 18 de febrero de 1875 nació en Oliva un eminente músico: D. Alvaro Marzal. Las llamas de dos ideales ilustraron la larga vida de este destacado compositor y organista. Fueron éstas su vocación sacerdotal y su gran amor a la música. Director de coros eminente, fundó y dirigió el "Orfeo de Lo Rat Penat". Fue profundo investigador de la música folklórica de Valencia y escribió varias obras corales de carácter religioso y otras inspiradas en nuestras músicas autóctonas. Conocemos sus obras para coro mixto y podemos asegurar que todas ellas denotan a Alvaro Marzal como compositor inspirado: Su "Canto a Teodoro Llorente", "Cançó de batre", "Cobla de la nit de Sant Joan" y

otras, demuestran su profundo conocimiento de la voz humana en colectividad, ya que en todas logra efectos coralísticos de gran eficacia.

Otra figura que enaltecó la música coral de Valencia fue Francisco Tito. Destacado organista, compositor y pedagogo, enriqueció el archivo del Real Colegio de Corpus Christi con varias obras corales religiosas. Pero su fantasía creadora no se ciñó solamente a este género, sino que creó también otras páginas musicales para coro, en la que expone temas del folklore popular valenciano o se cimentan sobre temas musicales propios, y así surgieron de su pluma "Cançó de batre" o "El rollo de Sant Blai", que interpretadas por el Orfeo Valencià, que en 1931 creó y dirigió el maestro valenciano Vicente Sansaloni Ciscar, músico tan eminente como injustamente olvidado, alcanzaron modélica interpretación y obtuvieron el éxito que merecieron por sus cualidades.

Y en aquellos programas que el Orfeo Valencià ofrecía (programas tan selectos como bien confeccionados), al lado de los nombres de Francisco Tito y de Alvaro Marzal, aparecieron los de otros compositores que contribuyeron al esplendor de nuestra música para coro: estos nombres fueron los de Eduardo López-Chavarri Marco y otros dos, muy jóvenes y con "mucho garra": Enrique González Gomá y Manuel Palau.

La obra coral de López-Chavarri es muy numerosa y plenamente lograda. A través de toda ella se evidencian dos notas muy características: la exposición textual del tema popular por una parte y por otra la magistral elaboración de este tema, transformándolo, "aristocratizándolo", sin que por ello pierda lo más mínimo su peculiar carácter valenciano.

González Gomá, músico culto, refinado, crítico musical sutil y ecuaníme, escribió entre otras obras corales "Cançó estiuença", sobre texto poético de Francisco Almela y Vives. "Cançó estiuença", que tantas veces hemos dirigido a la Coral Polifónica Valentina, está cimentada sobre el ritmo "yambo" que aparece como ritmo "ostinato" a través de toda la obra. Su armonía, la belleza de líneas melódicas de todas las voces que en la obra intervienen, acreditan a su autor como excelente maestro de armonía y de contrapunto.

La importancia de la obra coral de Manuel Palau radica en la novedad e interés de sus armonías, y la belleza y fluidez de sus líneas melódicas. Profundo conocedor de la voz humana, tanto en el "solo" como en la colectividad (cosas bien distintas), le permite lograr todos los recursos, y así en sus páginas corales consigue el mayor interés, la más honda expresividad.

En la obra coral de Palau, la música está muy estrechamente unida al sentido expresivo del texto, pues Palau, en sus obras corales como en sus canciones, sigue una estética comparable a la que Schumann adopta en sus "Lieder".

El día 22 de enero de 1942 Valencia vivió un acontecimiento musical del que habían de derivar consecuencias muy positivas para la música coral valenciana. Este acontecimiento fue la inauguración de la Coral Polifónica Valentina, creada y dirigida por Agustín Alamán.

Por obra y gracia de Agustín Alamán y de sus coralistas no solamente revivieron en su realidad sonoras aquellas obras de autores valencianos que el Orfeo Valencià interpretara en su época, sino que la coral fue motivo e inspiración de una producción pujante y moderna en su contenido y en su forma.

Y fue López-Chavarri, con su "Madrigal", o con "El gat que tot o paga", de popular gracejo, y fue Manuel Palau quien ratificó su recia personalidad musical y su fantasía creadora con "Tríptic", "Rondó", "Cançó inocent de Blanca Fe", o "Tetragrama del amor, del dolor y del humor", que obtuvo el premio "Joan Senent", y fue Joaquín Rodrigo, con el desparpajo de su obra "Jo tinc un burro", o su bellísima "Muerte del Rey David", quienes figuraron, juntamente con los clásicos, en la parte del programa reservado por la coral a los autores de nuestra tierra.

Y en esos programas que la Coral Polifónica interpretaba, también leemos los nombres de José Moreno Gans, nacido en Algemesí, que entre otras obras escribió "Vora el barranc dels Algadins", feliz evocación del paisaje de su tierra natal. Ricardo Olmos, tan eficaz en hallazgos dentro de una atmósfera arcaizante y tan expresivo en el tratamiento del tema popular valenciano. Emilio Martínez Lluna, feliz versión modernizada del característico descriptivismo de Janequin en su obra "Tres minutos de órgano", y José Vicente Báuena Soler, compositor cuyas obras orquestales han sido seleccionadas por organismos internacionales y que en las obras corales consigue exactamente todo lo que requiere cada frase del texto por él elegido, con una armonía de medios, con hallazgos armónicos tan logrados, que podemos afirmar sin temor a caer en la exageración, que en la obra coral de Báuena, nada falta ni nada sobra, que cada cosa está en su sitio, en perfecta medida y en perfecto equilibrio.

La creación en 1951 de la femenina Agrupación Vocal de Cámara de Valencia y posteriormente de la Escolanía de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados y de la Coral Infantil "Juan Bautista Comes", fueron acicate para que los com-

positores valencianos, inspirándose en las particularidades de estos coros y teniendo en cuenta sus características, creasen un repertorio a voces iguales del que no abundaban muchos ejemplos en la música coral de épocas anteriores. Así, pues, López-Chavarri, Palau, Olmos, Báuena Soler, que como hemos dicho escribieron tan bellas páginas para coro mixto, cautivados por el encanto de las llamadas "voces blancas" y sin que les intimidase, no supusiese para ellos la limitación del ámbito ni la homogeneidad tímbrica que estas agrupaciones vocales presentan, comenzaron a crear para voces iguales, y no solamente para voces "a capella", sino también para voces con órgano o con orquesta, como por ejemplo, "Ave María", "Rapsodia d'abril", "Balada del absent" y "Cançons del folklore infantil", de Manuel Palau; "Misa Bernarda", de López-Chavarri; "Vita mea Domine", "Salve Mater" y "Mística Primavera", de Báuena, etc.

Subyugados por el encanto de las voces agudas, también escribieron obras de especial encanto y relevante maestría, José M.<sup>a</sup> Gomar, cuyas preferencias tendían a la decisiva y adopción del tema popular, especialmente el de Valencia y el de Andalucía y a la composición sustentada sobre textos de Lope de Vega.

Y en aquella misma época, otros distinguidos compositores de música coral dieron rango e importancia a la música valenciana. Estos son el P. Vicente Pérez Jorge, músico erudito, compositor inspirado, gran especialista en canto gregoriano, de quien hemos tenido el honor de dirigir.

Más tarde, a esta pléyade de verdaderos músicos se unieron otros que han producido obras para coro mixto o para voces femeninas o infantiles (no nos agrada llamarlas voces blancas), de evidente belleza y maestría. Así, podemos citar los nombres de Vicente Mas Quiles y Bernardo Adam, que sabiamente fueron compaginando su labor de directores de banda y de orquesta con la creación musical; Eduardo Montesinos, que desempeñaba su labor docente en el Conservatorio valenciano y que ahora es catedrático en el de Alicante; Vicente Sanjosé, premiado en los Juegos Florales de Valencia en 1985.

Y en el Conservatorio valenciano, simultáneamente su eficaz labor docente con la creación musical de la mejor ley, Luis Blanes, Amado Blanquer, Rafael Talens y Francisco Tamarit, y en generación reciente, José Antonio Orts, Ramón Pastor, César Cano y otros.

Excelentísimos e ilustrísimos señores: señoras y señores: trazada la panorámica de la historia de la música coral valenciana, no quisiera despedirme sin decirles que presentimos un futuro glorioso de nues-

tra música coral. Creemos (y para ello tenemos razones de sobra) que la actual pléyade de compositores de obras corales que en Valencia existe, transcurrido el tiempo cerrará, al igual que lo hicieron

nuestros antepasados, muy gloriosamente uno de los capítulos importantes de la historia de la música valenciana para coro y, por lo tanto, de la historia universal de la música.

## DISCURSO DE CONTESTACION

por el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler, Académico de Número

Señores Académicos.  
Amigos todos.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se reviste de solemnidad para recibir a María Teresa Oller Benlloch, eximia profesora de música, que ha sido elegida para ocupar la silla de nuestro recordado académico Leopoldo Querol Rosso, pianista, musicólogo galardonado y doctor en Letras, con total dedicación a la carrera de concertista. Leopoldo Querol nació en Vinaroz, pero su formación cultural y artística la realizó en Valencia. Alumno de nuestro Conservatorio, en la prestigiosa escuela pianística que creara Roberto Segura, de la que han salido pianistas tan famosos como José Iturbi, nuestro académico de Honor, reconocido universalmente, y su hermana Amparo; Consuelo Lapiedra, Amparo Garrigues, Amparo Lliso, José María Machancoses y Daniel de Nueda, creador de una estética pianística hoy en pleno vigor; los profesores mencionados en el discurso de María Teresa Oller y ella misma entre los discípulos de éstos que hoy son profesores de Conservatorios y centros docentes, y otros muchos que practican el piano en la intimidad.

María Teresa Oller ha vivido siempre en un ambiente a propósito para el desenvolvimiento de sus facultades artísticas: la belleza de los detalles decorativos de su casa-palacio de los Condes de Alpuente, en la calle de Caballeros, donde nació; tallas ricamente policromadas, pinturas, el piano que su madre tocaba admirablemente, y el bello arte de la palabra de su padre, que María Teresa llevaba ya en ese precioso don que Dios tan graciosamente ha puesto en los labios de la mujer. Cursó en nuestro Conservatorio los estudios superiores de Piano y de Composición: con el maestro José Roca Coll, conservador de la prestigiosa escuela pianística valenciana, y particularmente, más bien familiarmente, con el eminente compositor Manuel Palau. Aunque recibiera consejos de Leopoldo Querol y de otros maestros, enriqueció sus conoci-

mientos con ideas propias de ella, nacidas de sus facultades creadoras y de su capacidad para la investigación.

María Teresa Oller y yo, por gracia de antigua amistad y de compañerismo, estudiamos juntos la investigación musicológica, pero yo pronto me separé para coger caminos distintos en el amplio campo de la Música, sin que la haya perdido de vista, por eso, como la conozco, aunque sé que la voy a hacer pasar un mal rato a lo largo de mi breve discurso por perturbar su natural modestia, puedo afirmar que en edad muy temprana sintió la llamada del arte, cuando su vida intelectual se iniciaba y recibía las primeras sensaciones de admiración a todo lo que la rodeaba en su casa, a la vez que se formaba en ella esa espiritualización creadora de vivencias que guardaría en su ser y que tanta importancia tendría en su gran futuro artístico que ha realizado con esta profundidad filosófica: el arte por la cosa y la cosa por el arte. Hegel afirma que el arte es capaz de captar la esencia de la cosa que toma por asunto, de desarrollarla y hacerla visible. Nosotros podemos afirmar de la Música como el arte capaz de captar la esencia de la cosa visible que toma por asunto, de transformarla y hacerla audible. Pero, ¿qué armonía es capaz de unir la cosa visible con la audible o viceversa? Precisamente la simetría de las formas: Le Corbusier le pidió a su colaborador arquitecto, el compositor Yannis Xenakis, que le proyectara el pabellón Philips de Bruselas y éste, sobre la maraña de glisandos de los instrumentos de arco en unos compases de su composición "Metástasis", realizó la transformación de convertirlos en rayas, en líneas y sobre las corrientes de los glisandos quedó planificado el pabellón. Por la simetría de las formas jamás la Arquitectura y la Música han tenido una correspondencia tan íntima.

También la poesía china representada en ideogramas —con arbolitos, pajaritos, flores, agua...— habla a los ojos y se siente la emoción poética. Y

del mismo modo que la Música nos sugiere los pensamientos según la cosa que tomemos por asunto, en la investigación nos lleva al lugar y tiempo en que fue realizada.

El estilo románico con sus frisos de arquillos continuos sobre impostas y cornisas, rosetones con arcos circulares en forma de corona que parecen girar alrededor de un punto, son captados en su esencia y transformados en monodias construidas sobre los tetracordos de la antigüedad en breves cantos que se repiten mientras dura el texto que interpretan y crean una reiterativa a la vez que deleitosa situación de ánimo. Melodías que parecen girar alrededor de un sonido central, que se extienden dentro de apretados límites y vuelven a él atraídas por una fuerza como de gravedad y dan al sentido auditivo la agradable sensación de la cadencia. Cantos de origen griego, romano y judío, que con otros de origen árabe, sobre textos religiosos y lirismos populares han formado un riquísimo patrimonio musical en nuestros pueblos.

Y cuando el sonido central cede su influencia de atracción a otro de su conjunto, se produce el sorprendente efecto de la modulación, doblemente sentido cuando vuelve al inicial. De este modo el contexto musical se prolonga y enriquece con adornos y floreos: música trovadoresca, de danza cortesana y épica, de teatro religioso, como el arte gótico de elevación audaz, luminoso hasta la descomposición de los elementos en ideas nuevas, expresión de elevados sentimientos de fe y en la Arquitectura, además, de nobles fundaciones e instituciones.

María Teresa Oller a la vanguardia de las investigaciones folklóricas del Instituto de Musicología de la Institución Alfonso el Magnánimo y en colaboración, en equipo, con la Fundación Juan March, ha descubierto, recogido, seleccionado y catalogado más de tres mil melodías populares religiosas, domésticas, amatorias, de cuna, del campo y para ser danzadas. Desde el Maestrazgo hasta la Costa de Azahar; desde el Alto Palancia y serranías del interior hasta Sagunto, Valencia y las Riberas; desde La Safor, Mariola y Bernia hasta La Marina y el confín con las tierras murcianas. Desde el románico escondido en las tierras altas, hasta el exuberante gótico de todo nuestro suelo.

Aquellas vivencias guardadas en su juventud, luego, en sus viajes de misión folklórica por los pueblos, aldeas y alquerías la han hecho sentir los valores espirituales y estéticos de cada lugar con la belleza de los paisajes, de los monumentos, de las obras de arte y de las gentes que la han acogido y acompañado, compañía a la que ha hecho partí-

cipe de sus inefables situaciones afectivas cada vez que descubría algún valor folklórico, sin separar a quien se lo facilitaba ni tampoco la cosa que lo emanaba.

Con la libre disposición de las formas clásicas de la antigüedad, el Renacimiento, la Música creó ornamentaciones simultáneas que culminaron con el contrapunto palestriniano. Arte polifónica que en Valencia, paralelamente con la Arquitectura y la Pintura y la Escultura, culminó con esplendoroso colorido sonoro en las obras de Ginés Pérez y de su discípulo Bautista Comes, maestros de capilla que fueron de nuestra Catedral y del Real Colegio del Patriarca. Aquí, unidas las cinco Bellas Artes, cómo se elevaría el espíritu y avivaría el genio creador de estos maestros: como místicos, de rodillas ante el Sagrario; como artistas, fuera, en la soledad del claustro renacentista bordeado de mármoles: blanco radiante a la luz del día y en la noche, a la luz de la luna, como un destello de esmeraldas.

María Teresa Oller ha sentido estas emociones y ha transcrito a la notación actual obras polifónicas de las existentes en la Catedral y en el Patriarca, entre aquéllas una importante colección de madrigales, anónimos, de los que le fueron publicados por El Magnánimo una decena, con títulos tan sugestivos como "Un coro de ruseñores", "A las bodas venturosas" y rimas como "Celestiales pensamientos — alentad mis esperanzas — que el cielo lo tengo en la tierra — y podrán llegar sin alas".

Al carácter lineal del Renacimiento se impone lo pintoresco del barroco, abiertamente decorativo en la arquitectura, la escultura y la pintura; igualmente ocurre en la Música, en donde alcanza su mayor auge y expresión al dejarse arrobar por la pasión. Música nueva que se libera de estrictas limitaciones para obtener efectos de luminosidad y grandeza. Con esto el compositor prefiere triunfar a perdurar, prefiere ser admirado y disminuye su propia delectación para satisfacer a quien le paga; abusa de virtuosismos que llegan a dislocar la melodía a unos planos más amplios y el acompañamiento instrumental no se limita a unirse con el canto como una voz más, sino que llega a excesivos límites sonoros.

Tanta grandiosidad en la música valenciana no se alcanza, pero es más graciosa, fina, elegante, luminosa y expresiva. Es el bello rocóco de José Pradas, que pasa por Rafael Inglés y culmina con el clasicismo de Martín y Soler y Vicente Rodríguez.

Músicas de este carácter; de Bach, Händel y Pergolesi; de Schubert hasta las impresionistas y modernas de Debussy y Briten, a coro o a voces

y orquesta han sido interpretadas por María Teresa Oller con la expresión que la grafía musical silencia por insuficiente, pero que el intérprete —que es el que termina la obra— intuye. Así lo ha hecho con la Coral Polifónica Valentina, de la que fue directora titulada, y con su Agrupación Vocal de Cámara, coral de deliciosas voces de mujer que fundó en 1951 y que dirigió durante veinticinco años, con la que obtuvo tres primeros premios nacionales de interpretación coral; el segundo premio del Certamen Internacional de Llangollen de 1965, que le valió, además, la grabación de música de compositores valencianos en los estudios de la B.B.C. de Londres y una gira de conciertos por Inglaterra, Holanda y Bélgica.

Es primer premio, fin de carrera de Piano y de Composición del Conservatorio de Valencia; dos veces Premio Nacional de Composición: el de Radio Nacional de España, premio único, en 1951 por su obra "Tres cançons llevantinas" y el de Composición Coral "Joaquín Rodrigo" en 1969 por "Veus del blau i del grisenc", y directora seleccionada en el Curso Internacional de Dirección de Orquesta, primero en España celebrado en Valencia.

María Teresa Oller posee una cultura musical completa, con total dedicación al estudio y a la investigación, sin arrogantes y molestas pretensiones de gloria y siempre dispuesta con desinterés a la colaboración, como así lo ha hecho con la inclusión en más de un centenar de conciertos por ella dirigidos, de obras de compositores valencianos antiguos y contemporáneos.

Si de la abundancia del corazón habla la boca, María Teresa canta la abundancia de su corazón que imparte a sus amigos, a sus compañeros de docencia y a los alumnos del Conservatorio durante treinta años como profesora de Armonía.

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos la recibe con la armonía de la Palabra, a mí concedida y que agradezco cordialmente; con la armonía de las Buenas Letras; de las líneas del Grabado y de las formas de la Arquitectura y de la Escultura; con la armonía de los colores de los primitivos Góticos, Renacentistas, Barrocos, Románticos, hasta los modernos Esencialistas, y con la armonía que nos une a los académicos compuesta por la tríada del Respeto, la Admiración y el Afecto.

Muchas gracias.

## JOSE MARIA BAYARRI, ESCULTOR Y ESCRITOR



Dibujo de «Nassio»

José María Bayarri nació el 5 de noviembre de 1886, al año siguiente del cólera. De infante vivió un tiempo en Alboraya, tras haber nacido en Valencia, ciudad a la que regresó su familia pronto. Sus primeros estudios coinciden con la guerra de Cuba y pronto acude a San Carlos, al despertarse en él su potencial artístico. Pronto lee los clásicos castellanos y valencianos.

Su servicio militar lo hace en Zaragoza y se casa acto seguido. Consigue en los Juegos Florales importantes premios por su vocación literaria. Entra en contacto con la Juventud Valencianista y la Biblioteca de Poetes Valencians Contemporanis. Comienza a preparar oposiciones para la cátedra de Anatomía Artística de San Carlos, que es declarada desierta tras reñida competición.

Su taller de escultura se llena de clientes, atraídos por la fama y buen hacer de Bayarri. Esculpe al tiempo que escribe, guarda celosamente todo lo que compone. Publica tres libros en la imprenta de La Voz de Valencia: "Esta es Valencia", "Vicentines" y "Filosofía del Art Valencià". Así hasta un centenar de publicaciones. En 1917 gana la Flor Natural de Valencia, y no puede estar presente en el

acto por estar montando un retablo escultórico en el convento de San Esteban, de los dominicos de Salamanca.

En 1922, con otros miembros de Lo Rat Penat, firma unas normas ortográficas intentando que se escriba como se habla, que no tuvieron gran fortuna, por la ortografía extraña que aparecía sobre el papel, lejos de la norma latina. Indudablemente, visto desde la ciencia, se apartaba del tronco latino, en aras de dar facilidades a la gente para que escribiera un valenciano fonético.

Su línea literaria le lleva a ser corresponsal del "Diario Español" de La Habana y recibe el ofrecimiento de corrector literario de "Las Provincias". En este tiempo esculpe una Purísima muy comentada para Jerez de los Caballeros. Intenta oposiciones a "San Fernando" de Madrid, no las consigue, y entra como subalterno en el Ayuntamiento de Valencia y como interino en San Carlos para dar Historia del Arte. Da clases de dibujo en el noviciado de los Padres Capuchinos, pues le llama el obispo Luis Amigó. Luego pasa a las oficinas de los tranvías, por las mañanas, alternando las tardes en la docencia. El obispo Amigó le encargó varias esculturas religiosas.

Es gran amigo de Almela y Vives, quien define a Bayarri como "uno de los espíritus más abiertos con que cuentan las letras valencianas". Esculpe para Bolivia un Sant Lluís Bertrán, un Santo Tomás para la biblioteca de Coria, el Cristo de la Compañía... Cuando se expulsa la Compañía de Jesús, tiene su último hijo y le pone por nombre Ignacio de Loyola en la pila bautismal de San Vicente.

En 1936, vísperas de la guerra civil, estuvo a punto de ser nombrado académico de Bellas Artes, pero sobrevino el acontecimiento y todo quedó en el aire. Da varias clases y materias en "San Carlos" y obtiene la cátedra de Anatomía Artística, por fin, en marzo de 1941, después de una guerra donde quedó algo relegado. Era la tercera oposición después de una intensa dedicación. Entra como Académico, escultor, en San Carlos, viaja por Andalucía y entra en la escuela su hijo Nassio, que continuaría la tradición artística del padre. En 1956, cuando su hijo va a estudiar a Roma, y ha triunfado en Italia, el padre se jubila. Sigue escribiendo y esculpiendo. Lo último que esculpe es el Santísim Crist del Qonsili Vaticà II, porque lo hace realidad en la última etapa del Concilio. Muere a los 80 años de edad, después de una prolífica vida.

(Del diario decano de Valencia)

# GENARO LAHUERTA:

## ARTE Y PERSONALIDAD



Hace un año desaparecía de entre nosotros Genaro Lahuerta. Tras la enfermedad, su fallecimiento —no por temido menos abrumador— pronto motivó un sentido y caluroso homenaje llevado a cabo en y por la *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, de la que, en su momento, había sido Director, al igual que también llegó a serlo de la entonces *Escuela de Bellas Artes de San Carlos*. En realidad fue, en buena medida, una especie de —póstumo y mutuo— reencuentro con las nuevas generaciones. Y es que, en el fondo, todos tenemos —más o menos— “asignaturas pendientes” que convalidar (en plurales reciclajes) con aquellos que nos han precedido e incluso con los que, de una u otra manera, prosiguen por su cuenta la adición de nuevos eslabones a la ineludible cadena evolutiva de la historia.

En aquellas entrañables sesiones del homenaje vino a subrayarse el reiterado papel de *figura puente* que Genaro Lahuerta desempeñó —quizá no siempre de forma consciente— en distintas circunstancias y modos diversos, a través de su quehacer artístico, en relación a situaciones y momentos muy dispares del inquieto devenir histórico que le tocó vivir.

Difícilmente puede mantenerse la tesis de que las circunstancias históricas que contextualizan la

génesis del quehacer artístico sean —sin más— *unilateralmente determinantes* de los caracteres estilísticos de las respectivas poéticas. Tan ingenuo y mecánico determinismo es hoy —a lo sumo— una anécdota más de las alternativas extremas que han ido jalando el devenir de las propuestas teóricas en su explicación de los fenómenos artísticos.

Sin embargo, ignorar románticamente que tales circunstancias *condicionan* toda práctica artística, sería tan unilateral y desproporcionado como la opción contraria propia del determinismo.

Decimos esto porque, sin duda, la generación de Genaro Lahuerta (1905-1985), por los diversos y críticos momentos históricos que la conformaron, no fue precisamente una generación de simple *desarrollo lineal*. Más bien habría que hablar de una *generación zigzagueante* y hasta “guadanizadora” en sus flujos y reflujos, en sus iniciativas y ensimismamientos, en sus ilusiones y forzados letargos.

Y es en este contexto en el que —retomando una vez más tales planteamientos globalizadores en esta sesión —quisiéramos comenzar por encuadrar brevemente la figura de Genaro Lahuerta bajo el rótulo inicial de “figura puente”, porque a veces las metáforas —cuando no son del todo manidas— nos ayudan en cierta manera a explicar mejor nuestras propias ideas.

¿En qué sentidos podemos, pues, hablar de Genaro Lahuerta como figura puente? Nos atreveríamos a perfilar —aunque sólo sea *calamo currentes* sentidos, significativos todos ellos a este respecto.

En primer lugar, es más que sabido que Genaro Lahuerta participa incisivamente en la renovación estética de los años 20 y 30 de la pintura valenciana, reaccionando de manera eficaz frente a la carga del estereotipado sorollismo, convertido en socorrida y aceptada panacea regionalista. Y lo hizo funcionando como *puente* entre la pintura europea del momento, que asimila, digiere y adapta a sus propios postulados artísticos, y el medio valenciano.

Esta función de puente podría ser interpretada aquí como de *mediación*, que mantiene y supera a la vez la formación académica para orillar tales estereotipos localistas y enlazar, asimismo, con los mejores representantes de la escuela valenciana que hizo de bisagra entre el XIX y el XX.

En segundo lugar, la figura de Genaro Lahuerta funciona también de puente de *enlace* con su presencia, su actividad artística y su labor docente e investigadora en la larga postguerra española, testimoniando lo que pudo y dejó de ser aquella renovación plástica interrumpida y colapsada dramáticamente. De alguna manera, su repliegue sobre sí mismo, su perplejidad y su sobrevivencia, vienen a ser todo un índice elocuente del *impasse* histórico, encarnado en su zigzagueante, a menudo nada fácil, pero siempre digno itinerario artístico de esta época.

Por otra parte quisiéramos hacer también referencia en tercer lugar, con este juego de metáforas, a otro sentido funcional de tal figura puente: ya no como *mediación* ni como *enlace* vivencial, sino como *redescubrimiento*, para nuestras últimas y actuales generaciones, de su propia trayectoria creativa.

A veces la memoria es frágil. Sobre todo cuando las circunstancias obligan a una inmediatez en las reacciones frente al entorno, o cuando un largo paréntesis silencia buena parte de un itinerario histórico.

Redescubrir, supone siempre ponderar de nuevo, ya quizás sin apasionamientos personales y con mayor distancia en la perspectiva de la estimación.

En este sentido hemos de reconocer que la retrospectiva celebrada aquí en Valencia, con alcance antológico, hace ya una década implicó un cierto reencuentro con la obra y la figura de Genaro Lahuerta. Al menos para muchos representantes de nuestras generaciones, hay que subrayar que, globalmente, así fue. Y ahora, transcurridos dos lustros de tan acelerado pulso existencial y artístico, quizá vuelva de nuevo a presentarse el oportuno momento para redescubrir el conjunto de su aportación artística, lo que sin duda significaría, una vez más, lanzar así un puente complementario de conexión cultural entre las generaciones.

Si la cultura, como viene reiterándose, es ciertamente sinónimo de libertad, lo es también de comprensión y de coherencia, más allá de cualquier implantación monocorde, unilateral, simplemente emotiva o acrítica. Y la presente coyuntura es la adecuada para ejercer tales opciones normalizadoras.

Evidentemente las alternativas de esta generación —sometida a las “guadanizaciones”, la diáspora, el repliegue o la acomodación— fueron muy diversas, y diferentes fueron también sus reacciones frente a los acontecimientos históricos. Y sería ya hora de abordar un balance desapasionado de sus aportes respectivos.

Sin duda, Genaro Lahuerta es, en esta línea de cuestiones, una figura paradigmática por su flexibilidad intelectual, por su amplia inquietud y curiosidad y por la interdisciplinariedad que caracterizó su constante formación.

Ciertamente, no hay en estos dominios reglas inequívocas, y a veces la interdisciplinariedad puede abocar simplemente a un diletantismo superficial. Pero no fue éste el caso de Genaro Lahuerta. Su amplia formación estética e intelectual se refleja fértilmente en la interesante serie de sus reflexiones, pensamientos y diarios, en los que se desgranaban rigurosos, perspicaces y hasta inusitados apuntes y observaciones en torno a las más dispares dimensiones del quehacer artístico. Ese esfuerzo de introspección, mantenido a lo largo de su vida, nos ofrece los resultados de sus análisis sobre el proceso mismo de creación como material de alto interés psicológico y estético; y lo mismo cabría afirmar respecto a las dimensiones técnicas y de tratamiento de los materiales, las formas, la luz o el cromatismo, que tanto le apasionaron y ocuparon.

Pero todo ello refluía, además, sobre su propia práctica artística —a la vez que brotaba de ella— equilibrando así el *pathos* y la inquietud creativa con la reflexión y sus registros teóricos. La *ratio* y el sentimiento pueden, pues, llegarse a dar la mano.

Su avidez de información, sus continuos viajes, su amplia cultura... nos presentan el recuerdo de Genaro Lahuerta como un auténtico intelectual. Su autoconsciencia, su ironía, su mesura, quizá a veces podían interpretarse como *distanciamiento*, cuando en el fondo eran ante todo pruebas de su independencia de criterios. Su cuidado trato y siempre distinguido porte podían entenderse como índices de un cierto *elitismo*, cuando en realidad posiblemente fuese un modo ascético de comportarse o un eficaz recurso para proteger su sensible personalidad.

Hemos de confesar que, tras la desaparición de Genaro Lahuerta, surgió reiteradamente ante nosotros, una especie de justificado autorreproche por no haberle dedicado, en vida, una atención más amplia y pormenorizada, y esto tanto a su persona como a su obra. Quizá posiblemente por tal motivo aceptamos, en su momento —colaborando con esta institución académica, a la que tan dignamente perteneció Genaro Lahuerta, como miembro de número y de honor—, la amable invitación de participar en este acto dedicado a su memoria.

Viene siendo casi tópico dividir la producción artística de Genaro Lahuerta en una serie de tres etapas. Y a ello se acogen en sus escritos, por ejemplo, Lafuente Ferrari, Carlos Arean o A. Manuel

Campoy, por citar exclusivamente algunos de los más destacados comentaristas de su trayectoria plástica, subrayando analíticamente en cada una de ellas los diferentes recursos técnicos, estéticos e iconográficos que motivan tal periodización histórica (1).

Precisamente, en un primer momento nos embarcamos en esa tarea, incidiendo reiteradamente en tal diacrónica exposición de su itinerario plástico, enfatizando sus más destacadas cotas artísticas y deteniéndonos en la pormenorización analítica de algunos de los rasgos que caracterizaron sus diferentes poéticas. Pero la exposición, intercalada con diapositivas, nos parecía distanciada y fría. Más un recurso docente que una celebración conmemorativa...

También es cierto que la propia deformación profesional juega a veces malas pasadas. Y henos aquí, en un determinado momento, hilvanando todo un conjunto de cuestiones en torno a un sutil hilo argumental que el mismo Genaro Lahuerta nos facilitó en uno de los pocos momentos de conversación —hoy lamento, repito, que escasos— que pudimos mantener con motivo de cierto *vernissage* inaugural de una de sus últimas exposiciones.

Recordamos que, hablando precisamente de sus paisajes, se hizo hincapié por nuestra parte acerca de cómo un pormenorizado *hacer* (un determinado *modus operandi* artístico) podía instituirse en código de inmediato reconocimiento, en inequívoca clave identificadora —a pesar de los amplios juegos de variedad y distintas opciones que en cualquier caso cupiera actualizar en el seno de esos pautados recursos plásticos y estrategias compositivas.

“Es en cualquier caso —apostillamos entonces, más o menos exactamente por nuestra parte— un índice definitivo que apunta y refleja la *personalidad artística* del pintor más que su *personalidad biográfica*.”

Genaro Lahuerta, quizá desmenuzando analíticamente aquel largo —y acaso inoportuno— enunciado saltado casi a sopetón, fijó unos instantes sus ojos en silencio, como concentrándose, para luego, con la viveza sagaz que le caracterizaba, preguntar puntualmente, como devolviendo la pelota en un imparable juego de remate.

“¿Índice de una personalidad o quizás más bien esfuerzo de despersonalización, en la medida en que el artista se llega precisamente a transformar en *puro ojo contemplante* y hasta en esclavo de la obra?”

Es justo confesar que, desde entonces, alguna que otra vez hemos reutilizado esa misma pregunta en nuestras clases, como problemática alternativa

planteada también a los alumnos, aunque lógicamente, narrando, como ahora, el contexto y origen de su formulación.

Pregunta que encierra una profunda paradoja: la de la personalidad y/o la impersonalidad en el arte.

Genaro Lahuerta supo agudamente dar un giro radical a la cuestión, pero sin abandonarla, puesto que —algo antes— habíamos brevemente también comentado cómo, por ejemplo, su descubrimiento de los horizontes saharianos o su encuentro con el privilegiado medio físico de Altea habían influido y hasta en cierta medida alterado el decurso de su actividad pictórica.

Es en este contexto de diálogo donde conviene enmarcar explicativamente su puntual intervención, incluso un tanto paradójica:

“¿Índice de una personalidad o más bien esfuerzo de despersonalización?” Bien es cierto que ya no tuvimos, más tarde, ocasión de argumentar en uno u otro sentido, o de puntualizar dialécticamente una posible síntesis de ambas opciones. En las inauguraciones, ya se sabe..., hay más rito que sacramento.

Pero quizás no deje de guardar, también complementariamente, un punto de reconocimiento a su memoria el hecho concreto de que me atreva a proponerles —no sé si abusando un tanto de su paciencia— que retomemos ahora y aquí ese mismo hilo de planteamientos.

Así, pues, ¿en qué sentidos cabe subrayar y sostener la cuestión de la *impersonalidad* del arte? ¿Se trataba, acaso, de una simple *boutade*? ¿O existe realmente una diversificada justificación para tal paradoja?

Sin duda una de las primeras opciones que acude a nuestra inmediata argumentación es precisamente la que enfatiza con rotundidad la *incidencia del ambiente en la producción artística*. Y a ello nos referíamos cuando recordábamos el impacto de la extensión y la diferenciada cualidad del medio saharauí o la impronta de los paisajes alteanos sobre la pintura de Genaro Lahuerta (2).

(1) Cfr. LAFUENTE FERRARI: *Discurso académico de contestación* al Excmo. Sr. D. Genaro Lahuerta. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976. CARLOS AREAN: “La gozosa plenitud de Genaro Lahuerta”, en el *Catálogo* de la Exposición Antológica, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1976; MANUEL COMPOY, A.: *Genaro Lahuerta*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973. También de CAMPOY, M.: *Vida y obra de Genaro Lahuerta*, Vicent García, Editores S. A., Valencia, 1979.

(2) Cfr. PRATS RIVELLES, R.: “El paisaje de Altea en la pintura de Genaro Lahuerta”, en el volumen *Genaro Lahuerta*, Ediciones Aitana, Altea, 1986.

Como es sabido, el mismo Lahuerta consideró, por ejemplo, tan fundamental dicho impacto que concretamente seleccionó este tema como discurso de incorporación a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus "observaciones sobre el color y la luz" arrancan precisamente, en dicho texto, de esa radical vivencia (3).

Pero nos apresuraremos a puntualizar que hacer hincapié en la incidencia del ambiente en la producción artística supone mucho más que apelar al estricto impacto del medio ambiente físico; implica también el recurso contextual que entiende el arte como producto del ambiente, en el sentido en que refleja una época, expresa la idiosincrasia y el talante existencial de un pueblo y no es ajeno, por supuesto, al pulso de las conjuntas preferencias estilísticas del momento.

¿No deviene a veces, incluso, tópico en esta línea de cuestiones ese constante "ritornello" de la omnipresente y socorrida mediterraneidad, aplicable como versátil panacea a toda una ininterrompida nómina de artistas, entre ellos también al mismo Genaro Lahuerta? ¿Diríase acaso, en relación a esta serie de argumentaciones, que la individualidad del artista se reduce de hecho al desempeño de un papel de transmisor de esta supuesta voz colectiva, de esta omnipresente fuerza homogeneizadora, de esa intensa pregnancia del medio físico? ¿Sería el artista así ejecutor más que inventor, mediador más que impulsor de iniciativas?

Pero he aquí que tampoco han faltado, ciertamente, a lo largo de la historia del pensamiento estético versiones generalizadas que al sostener la impersonalidad del arte se han basado en otros planteamientos de garra mucho menos física o sociológica para apelar, más bien, a una virtual incidencia exterior de alguna especie de *daimon* posesivo e inspirador, a cierta *manía* que invade y enajena al artista en los cruciales momentos de su creatividad.

Diríase entonces —y abundan los testimonios sobremanera al respecto— que el artista se halla como fuera de sí. Carente casi de libertad, se vería como constreñido a realizar la obra, convirtiéndose, incluso, en siervo y ejecutor de sus valores, como si esa operatividad que de él brota le fuera de hecho ajena, dictada y hasta exigida por los imperativos de la obra misma.

¿No es así receptáculo y vehículo de una fuerza extraña y acaparadora más que autor o creador? ¿No es instrumento del nacimiento de la obra —intérprete casi en sí mismo pasivo e inconsciente— al secundar los procesos de una creación que parece llevarse a efecto por su mediación?

Cuando el mismo Genaro Lahuerta subraya en su "Ideario estético" que en la creación artística más que *propósito* hay *sorpresa* o cuando reitera el conocido adagio de que "el arte empieza donde termina la razón", ¿qué otra cosa está efectivamente queriendo indicarnos?

Pero, por otra parte, complementariamente a lo apuntado, no han escaseado tampoco lo más mínimo posturas que han enfatizado aquel esfuerzo de *despersonalización* que la propia creación artística exige al sujeto, haciéndole olvidar su propio yo, elevándole (más allá de su individualidad y su personalidad) a la esfera propia de una especie de sujeto puro, a un plano que le permita la captación de posibilidades y valores universales.

¿No apelaba también Genaro Lahuerta, a este respecto, a que el artista llegase incluso a convertirse en "puro ojo contemplante" ante esos paisajes —¡tantos!— que están ahí —decía— esperando y aguardando su descubrimiento? ¿Y no reiteraba de nuevo tales palabras en su "decálogo del paisaje"?

Y además —¿cómo olvidarlo?— está siempre en el artista esa fuerza compulsiva que despierta y mantiene su deseo de hacer —*aere perennius*— obras que le trasciendan, que cobren propia autonomía, superponiéndose incluso a su misma personalidad y existencia individuales.

¿No es acaso Genaro Lahuerta quien, entre sus pensamientos, recoge aquella curiosa exclamación: "Antes que vivir, sobrevivámonos en el arte"?

En fin, todas estas posibles versiones que, de algún modo, sustentan un cierto "impersonalismo artístico", en aras de una fidelidad al ambiente, al medio, a la época o a la sociedad, las que reconocen en su total autonomía los imperativos de la propia obra, la enajenación inspiradora, la reducción del sujeto a un papel de mediador, con olvido del propio yo, o la trascendencia del objeto artístico sobre su causalidad eficiente, quizá olvidan, o al menos minimizan, que *nada* ocurre en las distintas etapas de los procesos de conformación de los fenómenos artísticos sin que, en realidad, pase por la mediación activa y creadora de la persona.

De hecho tanto las versiones que entienden al artista como *medium* como aquellas otras que lo interpretan como *profeta* (4) no hacen sino alejarse, por caminos ciertamente muy dispares, de su personal intervención y responsabilidad. Interven-

(3) Cfr. LAHUERTA, G.: "Observaciones sobre la luz y el color. *Discurso de ingreso* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976.

(4) Cfr. SANCHEZ DE MUNIAIN, J. M.: *Lecciones de Estética*, Edic. Departamento de Estética. Universidad Complutense, Madrid, 1971, capítulo VIII de la sección 3.ª.

ción y responsabilidad que son el auténtico fulcro que sostiene y sobre el que gira la ineludible relación ética que todo artista mantiene con su obra, como sujeto último y definitivo de su conformación.

Veamos si no, someramente, ahora algunas puntualizaciones más en torno a los citados planteamientos que respaldan con sus respectivos supuestos un cierto impersonalismo artístico.

Y quizá convenga recordar que ciertamente la obra, junto a su autonomía y poeticidad, junto a su capacidad autorreferencial, creadora de un mundo propio, con su riqueza significativa, podrá asimismo contener (asumidos en sus propios códigos lingüísticos) rasgos, índices, apelaciones o citas relativos a la época, al medio o al momento e identidad social del contexto en que, en última instancia, tomó forma. Pero todo ello —y aquí está el dato relevante— lo contiene refractado, en ella misma, a partir de la singular personalidad del sujeto. Porque la obra de arte puede contener la voz del pueblo, el eco de su tiempo, el palpito de un medio pero sólo en cuanto contiene la participación personal del artista en el espíritu de la época, del tiempo y de la sociedad; participación que puede ser de adhesión o de rechazo, pero que en cualquier caso es y supone, ante todo, una reacción selectiva, evaluadora, crítica o fiel y siempre *personal*.

Y es esta voz personal y singularísima precisamente la que conlleva en sí misma el eco de lo colectivo y de lo supraindividual, no necesariamente deformado o sesgado, incluso quizá fielmente recogido y presentado, pero en cualquier caso siempre interpretado desde la irrepetible perspectiva y de la inconfundible espiritualidad personal del artista.

Por otra parte, apuntábamos más arriba cómo el sujeto creador descubre en la obra, a lo largo de su proceso conformador, como si existiera una especie de voluntad ajena, autónoma, prendida en el hilo de su interna finalidad, dirigiendo la acción del artista hacia su maduración y logro.

En tal sentido leemos en el diario de Genaro Lahuerta, el martes 28 de abril de 1953, las siguientes puntualizaciones:

“Ya tengo manchada la tela que empecé ayer. A medida que trabajo con ella crece mi interés. En cada lienzo se rejuvenece el espíritu. Es algo así como si descubriésemos nuevos aspectos en la persona que amamos —distinta y a la vez próxima a nosotros mismos—, obnubilando con ello nuestra voluntad y sometiéndonos a sus atractivos y dictados.”

Elocuente observación que evidencia, una vez más, esa conciencia de diálogo, de pugna, de reto, admiración, afinidad y resistencia que en las vivencias del proceso creador se mezclan, reemplazan e interfieren, como si la obra misma dictara las pautas de su desarrollo.

Pero, ¿supone acaso ello que el artista pierda realmente la iniciativa, pasando a convertirse en mero receptáculo de la gestación?

Sin duda el sujeto se encuentra, en tal proceso, con una serie de condiciones y exigencias crecientes, que, en su hacer, debe respetar. La obra se va constituyendo precisamente en algo vivo, autónomo, como un organismo independiente. Cada paso exige a su vez otras opciones y estrategias, nuevos recursos y condiciones, nuevas apelaciones para su completud.

Y ese es precisamente el más adecuado indicio de la personal capacidad creadora del artista que se hace evidente cuando la iniciativa del sujeto culmina en la plena independencia orgánica y autonomía de la obra.

E incluso cuando —supongamos— siguiendo las pautas de una determinación poética, en base a un concreto programa estilístico que apelara por sus características objetivadoras, constructivas o estructurales a un esfuerzo de despersonalización, incluso entonces —decimos— el resultado estético, a pesar de todo, sería personal. No en vano la historia, la naturaleza, el ambiente o la sociedad se convierten en otros tantos *materiales* específicos, en ingredientes virtuales del acto artístico y en él se disuelven y resuelven, dando lugar al *mundo* propio de la obra, siempre a través de la personalidad del artista.

Podemos, pues —desde aquí—, reconsiderar de nuevo la citada y capciosa pregunta de Genaro Lahuerta. “¿Es la obra de arte índice de una personalidad o más bien quizá esfuerzo de despersonalización?”

Benedetto Croce subrayó agudamente, en tal sentido, la existencia de una oportuna distancia entre la *personalidad artística* de un autor y su *personalidad biográfica o humana*.

Según él sería la primera —la personalidad artística— la que vendría a resolverse, a desarrollarse y a coincidir con la obra. Su consolidación como tal personalidad artística no es ciertamente ajena a la personalidad biográfica (se instaura sobre ella), pero exige a su vez de ésta —en el proceso de creación— como una especie de drástica reducción, de puesta entre paréntesis, de sus concretas exigencias existenciales.

¿No será esa reducción, esa ascesis de las concretas apelaciones biográficas, transvasadas de la personalidad humana a la personalidad artística, la clave de esa virtual *despersonalización* que supone, a la vez, el paulatino y correspondiente enriquecimiento y definición de la genuina *personalidad artística* del sujeto creador?

¿No radicará aquí, exactamente, el *punctum saltans* resolutorio y clarificador de esa aparente antinomia, abierta entre personalidad y despersonalización en la esfera de la creación artística, solucionable precisamente en la medida en que cada uno de los dos ingredientes enfrentados responden a cuestiones y planos distintos? Nunca del todo unidos... y nunca del todo separados...

Esa es, sin duda, nuestra respuesta a la cuestión, pero teniendo a la vez en cuenta que, de hecho, más que diferenciar perentoriamente entre personalidad artística y personalidad biográfica —al modo croceano— habría que recordar sintéticamente que, en el fondo, el modo particular y específico que el artista tiene de afirmar su propia personalidad humana es sobre todo en el hacer y crear artístico. Es entonces cuando se enfrenta y asume la inmediata razón de ser de su bifronte y sin embargo unitaria personalidad, como hombre y como artista, en cuanto instancias, ambas, mutuamente implicadas y vitalmente inseparables.

Pero además, incluso aunque metodológicamente quepa pormenorizar tal diferencia, por intereses específicamente analíticos, no debería olvidarse el que se perfila la destacada importancia que la persona como tal cobra en el específico campo de la creación artística.

Es cierto que en toda actividad humana en general, como fruto de las iniciativas que puedan comportarse en cada caso, existen y hasta destacan siempre las huellas de un índice constitutivo y elemental que remite virtualmente hacia el sujeto, en la medida en que cualquier obra implica biografía, raíz humana y un relativo eco de espiritualidad proyectada, como una sombra sobre sus efectos.

Pero se trata ahora de subrayar, más allá de ese carácter biográfico elemental, el eco y la impronta de una personalidad más profunda y especial. Nos referimos en concreto al arte como actividad plenamente inventiva y original, es decir creativa y conformadora. Y en esta línea de cuestiones es Luigi Pareyson, a quien tan de cerca seguimos en este plexo de problemas, el que nos recuerda que en el juego de la creación artística viene a confluír una *triple* —y a la vez única— presencia de la persona en el arte: como *energía formante*, como genuino

*modo de hacer* y como aporte en *la obra misma* conformada (5).

Así, sobre el telón de fondo biográfico y existencial, histórico y social, diríase que la personalidad artística deviene voluntad e iniciativa, que, como decíamos más arriba, se refleja a su vez en la propia obra, asumiendo enteramente esa intensa vocación conformadora que pugna, se entrega y muestra como *energía formante*, como dinámica capacidad sometida a tensión. Y será en ese ejercicio transformador, selectivo, de búsqueda y hallazgos, de experiencias y desazón, de optimismo y plenitud, donde la personalidad entera se transfigura en gesto, en modo de hacer y sobre todo en *estilo* de la propio conformación.

También en su diario africano, en el que casi de puntillas buceamos con reservado respeto, Genaro Lahuerta se hace eco de esta fluctuación de estados de ánimo. Así, por ejemplo, el sábado 18 de abril de 1953 escribía:

“Hoy terminé *El escriba árabe*. ¡Había puesto en ese trabajo tantas esperanzas que era ineludible quedar insatisfecho! ¿Por qué raramente alcanzamos lo que nos proponemos? Hay siempre un foso sin rellenar entre lo propuesto y lo logrado. ¡La vida del artista está llena de desventuras que raramente podemos compartir con los demás! Espero gozar de mi obra cuando pase tiempo y se borre el recuerdo de tantas luchas, trabajos e impotencias, vencidos no obstante por esa interna energía que nos ilumina, paso a paso, más el camino que la meta.”

...Más el camino que la meta.

Y diez días más tarde volverá a anotar.

“¿Qué mezclados sentimientos se resuelven en el artista! ¡Siempre columpiándonos en el vacío y con la herida abierta del descontento! ¿Se reflejará y recogerá esto, de algún modo, en el latido de las obras?”

Curioso interrogante. ¿No será que, en definitiva, el contenido último y esencial de la obra se reduzca, sin más, a la larvada presencia del artista, incorporada como trasfondo expresivo de la *obra formada*?

Persona y obra conservarían, *in nuce*, un mismo pulso, una misma identidad. Por eso cabría incluso afirmar que la obra de arte más que ser un medio de la expresividad de la persona es su misma expresión, en una total integridad viviente y objetivada.

(5) Cfr. PAREYSON, L.: *I problemi dell'Estetica*, Marzorati editore, Milán, 1966, capítulo VI, epígrafe 6.

Y la característica comunicabilidad de las formas inscritas en el mundo artístico resultante es precisamente *universal* sólo en cuanto personal —y a la inversa— porque nos habla a todos, pero siempre a cada uno a su modo. De ahí esa especie de sorprendente “don de lenguas” que brota de cada obra y que asegura nuestro diálogo con ella.

Tras ese diálogo se inscribe, pues —a veces oculto, a veces evidente—, el latir de la personalidad del artista, pero no sólo como instancia resolutive de esa energía, de ese quehacer y del concreto resultado artístico —al que nos hemos ya referido— sino también como enlace virtual con su personalidad biográfica.

También esa conexión entre arte y vida, relativa a la personalidad del artista, ha sido motivo de puntual atención en la reflexión estética, dando lugar a diversas teorizaciones al respecto.

De este modo podrían trazarse ciertos puentes de enlace *del arte a la biografía* y *de la biografía al arte*, siempre que no arranquemos de un drástico “aislacionismo estético” que distancie en sí mismo la conexión entre arte y vida y focalice exclusivamente su interés en la escueta existencia del objeto artístico, al margen de cualesquiera otros enlaces con su entorno.

Pero dejado a un lado tal radical supuesto, ¿cómo olvidar que la persona del artista está presente en su obra, de manera —incluso— que ésta revela elocuentemente, como documento personal, el talante de su existencia?

Sin embargo se trata, ciertamente, de una revelación *sui generis*, que registra —permítaseme la arriesgada analogía— cual privilegiado sismógrafo, el particular perfil de su carácter y no, por supuesto, la narración concreta de los hechos; porque la presencia de la vida del artista en la obra —repito— es muy especial, nada de acontecimientos singulares reconstruibles, de por sí —sin más—, en una biografía, sino que más bien se apuntaría la presencia de una personalidad, de un talante, que se ha ido fraguando paulatinamente a lo largo del curso vital.

De hecho, dar cuenta de esta presencia y mostrarla en toda su hondura y evidencia no significaría reconstruir una biografía, sino estudiar la obra, intpretarla, porque, como ya hemos indicado, obra y persona conservan —en su convergencia— una mutua identidad.

Y, por otra parte, no es menos cierto que los diversos aconteceres de la vida de un artista que, de algún modo, penetran en su arte (bien sea como argumentos, como temas o como estricta ocasión motivadora) se hallan en sus obras como *transfigu-*

*rados*, y sería inútil considerarlos puramente con fines estrictamente biográficos.

No obstante, utilizar la obra para reconstruir una biografía no implicaría de manera simplista, *extraer* la biografía de la obra sino más bien *iluminar* las instancias biográficas con la obra, que no es algo invariable sino antes al contrario oportuno y útil. Pues la biografía no es la directa reconstrucción cronológica de todos los hechos —como aquellas interminables experiencias del llamado *cinéma vérité*— sino la selección y reconstrucción de una vida, mediante la eliminación de tantos tiempos débiles y anodinos y el montaje de aquellos hechos significativos y claves. Y en el caso de un artista tal selección, montaje e interpretación tendrá siempre como criterio definitivo su actividad y realización artística.

¿O es que un hecho vital, quizás en sí mismo insignificante, no puede convertirse en plenamente significativo a la luz inmediata de la propia obra? Y a la inversa, ¿no puede acaso la biografía contribuir a la comprensión del arte? El conocimiento de ciertas circunstancias de la vida de un artista ¿no puede iluminar a su vez todo un conjunto de características y significados relativos a su arte? El uso —por ejemplo— de ciertos medios expresivos en vez de otros, su afinidad con ciertas tendencias, su particular modo de enfrentarse o asumir la tradición, o sus preferencias estilísticas...

Dicho, *grosso modo*, no se trata por tanto —insistimos— de afirmar que la biografía, de por sí, esté en grado de hacer inmediatamente comprensible el arte, sino de “iluminar la obra a través de la biografía, iluminada ésta a su vez por la misma obra” (6).

No en vano la personalidad humana se prolonga en la obra —como personalidad artística— y la vida, con toda su riqueza y complejidad se traspasa e injerta en el arte.

Curiosos juegos, éstos, tan mediados y sutiles de enlaces y diferenciaciones, de vecindad y distancia, existentes entre arte y vida, entre obra y personalidad.

Por eso, tantas veces, refluye sobre el tema aquella incisiva y paradójica cuestión de Genaro Lahuerta: “¿Es la obra de arte índice de una personalidad o más bien esfuerzo de despersonalización?”.

Porque quizás, cuanto más esforzadamente personal, más espontánea, inmediata y sincera se desarrolle la creación artística, más autosuficiente, li-

(6) *Ibid.*, epígrafe 1, página 93.

bre, universal, independiente y abierto se muestre su resultado. Y es que el arte, en el fondo, será tal siempre que se garanticen, ante todo, sus propios e irrenunciables valores estéticos. Supuesto esto, podrán acogerse en su seno cualesquiera otros valores vitales, biográficos, éticos o espirituales... con tal de que toda esta plenitud de significados y funciones concomitantes se irradien y articulen *en y desde* su misma realidad como *arte*.

Genaro Lahuerta vivió —y fue consciente— de esa inmensa tensión, de esa profunda antinomia. Por eso pudo y supo formularla en sus escritos y en sus obras.

“Reflejo de una personalidad o esfuerzo de despersonalización”...

El itinerario artístico de Genaro Lahuerta, ¿no sería, asimismo, la auténtica palestra donde se desarrollara esa lucha latente y antinómica, desvelada, quizá casi por azar, en una escueta y anecdótica conversación? ¿No podríamos descubrir, *mutatis mutandis*, en este (no menos cabalístico) “Rosebad” la clave estética subyacente a toda una intensa trayectoria creativa?

La pugna por afirmar su propia personalidad artística, ¿no le llevó curiosamente —en aquella su primera época, partiendo de los años veinte— con franca apertura, a una fuerte ósmosis y asimilación de novedosas influencias, a la vez que rompía con la amplia herencia localista? ¿No fue ello precisamente lo que le llevó a desempeñar, como decíamos al principio, su primer papel de figura puente?

¿No descubrió, pronto, asimismo una interna apetencia por la depuración y la esencialidad? ¿No se entusiasmó, vivió, experimentó y quiso registrar esa saga que en él describen la *luz* y el *color*, tanto en sus creaciones plásticas como en sus escritos? ¿Su hallazgo del Sahara no fue precisamente tan impactante porque se realizaba —como choque— desde un punto de partida, una mirada y una personalidad cultural ya muy definida? ¿Mediterráneo *versus* Sahara?

Hacerse —como él decía— pura mirada para captar la realidad, asombrarse de cada elemento del entorno, descubrir la poeticidad de las cosas más cotidianas, bucear en los rasgos definitorios del temperamento del personaje retraído, hacerse vibra-

ción en la espontánea viveza lineal de un dibujo, encarnarse en el escueto pulso y nervio de un paisaje hecho pura dicción pictórica entre ascética, lúdica y exultante...

¿No implicaba todo ello la presencia de una rica personalidad artística y, a la vez, una entrega incondicional, fiel y generosa a ese quehacer duro, convulso y sostenido de la creación artística?

Ese y no otro es el movimiento de síntesis, oscilante y pendular de la antinomia citada. Fidelidad a un nervio personal, fidelidad a una entrega trascendente que parece hacer, incluso, olvidar las raíces del propio yo, fidelidad a un diálogo con los demás...

Y Genaro Lahuerta parecía seguir interrogándose, hasta el final, por esa trezada realidad del arte y de la vida...

Entre sus últimos escritos, a modo de escuetos adagios, encontramos aún afirmaciones como éstas:

“El cuadro habla solo si presagia entrega. Cuanta más entrega y olvido de sí, mayor contenido en la obra y en la vida.”

“La muerte, como hecho, enseña que no nos pertenecen más que las obras. Y ellas son precisamente independientes.”

“Lo importante no es el narrador sino el ámbito.”

Curiosa persistencia de este *leit motiv* en el que siempre se entrecruzan y contraponen el arte y la personalidad, la expresiva presencia del artista y la sombra de su despersonalización.

Hoy hemos querido, también nosotros, trenzar ahora y aquí —en su memoria— el hilo de algunas parciales argumentaciones, hilvanadas precisamente en torno a esta cuestión que parece ser que tanto le preocupó. Si su *personalidad biográfica* —por retomar de nuevo la diferencia croceana— permanece hondamente interiorizada en el recuerdo, su *personalidad artística* se halla, al menos, esparcida sobre las desiguales teselas que constituyen el variado mosaico de su producción artística. A la combinación de una y otra quisiéramos, con más sinceridad que elocuencia, haber apelado hoy —sin duda— para trazar en nuestra memoria el perfil de su figura como hombre, como artista y como amigo

ROMAN DE LA CALLE

## REQUIEM POR LUIS B. LLUCH GARIN



De la muerte de Lluch Garín, acaecida el pasado 12 de julio no tuve conocimiento, como tantos, hasta el lunes 14, cuando me llegó por teléfono la triste noticia, con el tiempo justo para acudir a mediodía al sepelio. Como si nuestro amigo lo hubiera dispuesto todo para no molestar más de lo necesario. Aun así, el entierro fue una gran manifestación de duelo, en la que estuvieron presentes altas personalidades de la Administración autonómica, Cortes valencianas, Ayuntamiento de la ciudad, institución ferial, Cámara de Comercio, Academias de Cultura Valenciana y DE BELLAS ARTES, Cofradía del Santo Cáliz, Asociación Valenciana de Periodistas y Escritores de Turismo, Junta Central Fallera y gentes de toda condición, transidas del mismo dolor que nos embargaba a los demás. La misa funeral fue oficiada por el Sr. Arzobispo de Valencia.

Lluch Garín nació en Valencia el 26 de agosto de 1907, en la histórica plaza del Correo Viejo. Tenía, pues, 78 años y una familia numerosa que, en las grandes celebraciones, llegaba a formar un grupo de 68 personas, al reunirse 41 nietos, de 11 hijos casados, y dos solteros. El 16 de julio hubiera cumplido sus 55 años de matrimonio con doña Esperanza, esa gran mujer que hay siempre al lado de todo gran hombre.

Abogado en ejercicio. Letrado asesor de la Feria Internacional del Mueble. Miembro de la Academia Valenciana de Jurisprudencia y Legislación. Orador insigne, poseedor de una elocuencia excepcional, fue un periodista ilustre, en la doble vertiente que le proporcionaban las máquinas de escribir y de fotografiar, además de un escritor de turismo fecundo. Miembro de la Academia de Cultura Valenciana y presidente de la Cofradía del Santo Cáliz durante más de 26 años, fue recibido Académico de Número con todos los merecimientos en la *REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS* el 14 de mayo de 1985. Su discurso de ingreso, "*Revelación artística de una Valencia ignorada*", sobre la Tinença de Benifassà, fue calificado como un magnífico trabajo de investigación, inmerso en una de sus más brillantes piezas oratorias.

Miembro fundador de la Asociación Valenciana de Periodistas y Escritores de Turismo. Cronista honorario del Reino de Valencia. Colaborador de "Las Provincias", "Levante", "Jornada", "ABC" y asiduo de "Valencia Atracción", entre otros periódicos y revistas, ha dejado escrita la "Crónica de los 65 primeros años de la Feria Internacional de Muestras de Valencia", en tres documentados volúmenes.

El profundo arraigo humanista y cristiano de Lluch Garín nos ha dejado obras tan interesantes como "Las dos Valencias de Santa Teresa", "Pregón de San Pedro Pascual", "El frailecito doctrinero", "La historia del Sant Bult", "Certamen literario de la Virgen de los Desamparados"... Su archivo guarda más de 3.000 discursos con descripciones estéticas de los propios lugares que un día le oyeron, y más de 50.000 fotografías conseguidas en sus andariegos recorridos por los pueblos, aldeas y rincones de nuestra geografía, subiendo y bajando montes y lomas, valles y laderas. Como periodista es posible que haya publicado más de 700 artículos de interés turístico, y como escritor, más de 40 obras, entre las que destacan "Ermitas y paisajes de Valencia" (en dos tomos), "Los bosques valencianos", "La cartuja valenciana de Ara Christi", "Ermitas y paisaje de Ayora", "Valencia y Mío Cid", "Bodas reales en el monasterio de El Puig"...

Hombre entusiasmado por Valencia, de carácter bondadoso y afable, trabajador, estudioso e investigador hasta sus últimos días, deja una profunda huella y un tremendo vacío en todos los ambientes en los que se desarrolló.

Descanse en paz.

AMADEO MONTON

## REPRODUCCION DEL CALIZ RENACENTISTA DEL PAPA ALEJANDRO VI



Del rico patrimonio artístico que se conservó en la insigne Colegiata de Gandía hasta la fratricida guerra de 1936 (1), una de sus piezas importantes era el cáliz renacentista que el Papa Alejandro VI donó a los duques gandienses. Se trataba de una hermosa pieza de plata dorada con esmaltes, realizada por un anónimo orfebre italiano poco antes de 1500. En él, a pesar de un cierto recuerdo medieval en las canaladuras de su parte inferior o en el eco lobulado del conjunto de su base, abundan las formas gallonadas del nudo central (típicas de la orfebrería renacentista) y los motivos vegetales del mundo clásico. Destacan cuatro delfines en la parte inferior del fuste (alusivos sin duda a la salvación cristiana), los cuales aparecen surmontados por diminutos ángeles de finísimo acabado. En la copa, además de los gallones de su base y de las canaladuras del pequeño friso superior, sobreabundan los querubines tan usuales (antiguos "putti" en definitiva) en el mundo renacentista.

Actualmente, y tras varios años de paciente y minucioso trabajo por parte del orfebre valenciano David Esteve, Gandía posee una excelente reproducción de tan preciada obra. Es decir, siguiendo un estudio pormenorizado de las fotografías conservadas (especialmente los macrodetalles del Archivo Mas de Barcelona), se ha consumado la citada reproducción. El nuevo cáliz mide 32'5 cm. de altura, 19'5 en el ancho de la base y 10'5 el diámetro de la copa. Ha sido realizado con plata dorada y alguna piedra preciosa, excepto la parte superior de la copa que es de oro macizo. Se ha reproducido también la patena (con mucha más dificultad, por no conservarse nada de la original), cuyo diámetro mide 19'8 cm.

XIMO COMPANY I CLIMENT

(1) Véase, tan sólo a un nivel de arte renacentista, nuestro trabajo: *L'art del Renaixement a l'època dels Borja*, en "Gandía", 1985, págs. 20-38.

# LA "EXPLOSION" CULTURAL DE LOS ANGELES

Aunque la población de Los Angeles ha tenido por muchos años actividad cultural de buena y excelente calidad en las Bellas Artes, en el año 1986 terminaron cuatro proyectos artísticos notables que estaban en proceso de desarrollo durante algunos años. Es decir, la construcción de dos edificios de museos dedicados a la exposición de arte moderno y contemporáneo, respectiva y exclusivamente; la construcción de un auditorio para la presentación de conciertos y espectáculos en nuestro condado hermano, Orange, y la inauguración de la Compañía de Opera de Los Angeles (Los Angeles Opera Company).

Este artículo se refiere a los museos de arte. En noviembre el Museo de Arte del Condado de Los Angeles (Los Angeles County Art Museum) inauguró el Edificio Anderson para alojar su colección de arte moderno y contemporáneo, elevando a cuatro el complejo de edificios que pertenecen al Museo. El Edificio Anderson abrió los días del 19 al 22 de noviembre, para que los miembros y socios del Museo pudieran tomar parte de antemano en las ceremonias y ver el nuevo edificio y la exhibición inaugural llamada "De lo Espiritual en Arte Abstracto de la Pintura" (The Spiritual in Art Abstract Painting).

El Edificio Robert O. Anderson (que debe su nombre a la iniciativa y patronazgo de quien lo instituyó) posee cuatro plantas que ocupan más de cincuenta mil pies cuadrados de galerías. Los dos pisos más altos están dedicados a las colecciones del siglo xx y tienen capacidad para más exhibiciones. El piso del nivel de la plaza es para exposiciones especiales de arte moderno y contemporáneo. La planta a nivel de la base está destinada a oficinas de administración. Como ejemplo arquitectónico, el Edificio Anderson es adecuado para su cometido, aunque su estética deja mucho que desear. Posee un bello patio, un salto de agua y una entrada con un techo de cinco pisos de altura. Dentro hay lumbreras con una combinación especial de vidrio y una insolación que transmite luz llamada Kalwall. El inmueble está unido por un puente al Edificio Armand Hammer, dedicado al arte impresionista y post-impresionista. Viable como museo, pero con poca estética y sin relación arquitectónica con los otros edificios del complejo que lo circundan.

La exhibición misma es impresionante en calidad y variedad. Como el título de ella indica, los promotores se han dirigido a lo espiritual en el arte abstracto. Es una conjunción de obras realizadas por varios de los artistas más prestigiosos y preclaros del siglo xx, que en su mayor parte están representados no sólo por una pintura o escultura, sino por varios ejemplares de sus obras de alta calidad. Por citar algunos: Picasso, Braque, Matisse, Mogdigliani, Rouault, Soutine, Chagall, Gris, Leger, Mondrian, Magritte, Miró, Diego Rivera, Roberto Matta, Franz Klein, Marc Rothko, Hans Hofmann, de Kooning, Jackson Pollock, Kandinsky, Jean Dubuffet, Vlaminck, Richard Diebenkorn, David Hockney, Kupka, Georgio O'Keefe, Jasper Johns, Frank Stella, Nancy Graves, y muchos más. La calidad de cada obra es en buena parte excepcional. La exhibición ha tenido mucho éxito, siendo numerosos los visitantes que a ella han afluído.

Posteriormente, el día 16 de diciembre este Museo presentó una exposición especial en el Edificio Armand Ham-

mer (otro de los cuatro del complejo), dedicada a *Los libros de croquis de Picasso*, en una muestra itinerante organizada por la Galería Pace, bajo el patrocinio de la compañía American Express. Es una exhibición interesantísima y extraordinaria. Durante su vida, Picasso tuvo libros de croquis, empezando en el año 1894 y terminando en 1964. Son 175 en su conjunto, cuyo contenido se cifra en dibujos y muchas anotaciones. Son maravillosos al hojearlos y ver cómo este maestro desarrolló sus ideas y creó un arte. A cualquier persona con afición al arte fascinan mucho; para los artistas jóvenes son una fuente de inspiración indescriptible.

El otro edificio nuevo es el del Museo de Arte Contemporáneo enclavado en el corazón del viejo Los Angeles, en el barrio llamado Bunker Hill, que el Ayuntamiento de Los Angeles ha renovado completamente, demoliendo los edificios viejos y desarrollando un barrio de rascacielos de 40 o más pisos de arquitectura moderna. Todos son torres, exceptuando el edificio del Museo de Arte Contemporáneo, que es un edificio bajo en el centro de un jardín con albercas, una fuente y un salto de agua, siendo muy avanzado su diseño; una joya de arquitectura hecho por uno de los arquitectos más prestigiosos de Japón, Arata Isozaki, su primera obra en los Estados Unidos. En palabras no se puede decir la belleza, la sencillez, el gusto de su interior y exterior que tiene. Es de grandes proporciones y tiene cien mil pies cuadrados. El señor Isozaki describe el edificio, que es quebrado, en fragmentos —cubos, pirámides y una bóveda haciendo todos frente al otro, "como un pueblecillo dentro de un valle de rascacielos". Este Museo es tan hermoso, sereno y encantador que merece la pena viajar al centro de Los Angeles para verlo.

Es de destacar que la construcción de este edificio ha sido posible a la donación del terreno por parte de la población y el Ayuntamiento de Los Angeles, más una ayuda financiera y cumplir un requisito del Ayuntamiento: que los promotores de los rascacielos nuevos en el barrio tienen que donar el uno y medio por ciento del valor de la construcción de sus proyectos al arte. Como consecuencia de este requisito se han hecho donativos muy generosos al costo de la construcción del Museo que llegó a costar veintitrés millones de dólares. Hay que darse cuenta que este Museo es obra de la población de Los Angeles, de varias corporaciones de negocios, y de miles de ciudadanos; el Museo del Condado de Los Angeles también es beneficiario de dádivas cívicas del Condado de Los Angeles, además de las compañías de negocios y miles de ciudadanos.

Este nuevo edificio del Museo de Arte Contemporáneo estaba proyectado para reemplazar al edificio provisional denominado en broma "El Temporero", Museo de Arte Contemporáneo. A su manera, este edificio provisional es extraordinario también, interesante, agradable de ver y muy práctico. Era un almacén muy viejo que pertenecía al Ayuntamiento de Los Angeles, en el centro del barrio japonés llamado Pequeño Tokyo (Little Tokyo). Los miembros de la Sociedad del Museo alquilaron por un arriendo simbólico este local del Ayuntamiento hace pocos años, para albergar su colección de arte y contrataron al arquitecto Frank Gehry para renovarlo. Su trabajo resultó brillante, realizando un sitio ideal para exponer arte. Como consecuencia de su belleza, utilidad y aceptación del pú-

blico, este edificio, por la cortesía y generosidad del Ayuntamiento, va a quedar para los cincuenta años próximos como segundo edificio del Museo. En la exhibición primera, para estrenar el nuevo edificio, esta vieja sala de exposiciones se integraba en la celebración con su aportación de obras de pintura y escultura.

La calidad de esta exhibición inaugural del Museo de Arte Contemporáneo era interesante, pero no a la altura de lo del Museo del Condado de Los Angeles. Los artistas y escultores representados son todavía nuevos para el mundo del arte y pasarán muchos años antes de que su valor histórico sea definido, pero son los que están reconocidos por un amplio sector de expertos de arte, coleccionistas y museos. Entre los artistas figuran Richard Diebenhorn, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein, Ed Moses, Jasper Johns, David Smith, etc. Pero no son de la calidad de artistas, ni de la calidad de obras del Museo del Condado de Los Angeles. Al mismo tiempo se tiene que considerar que este Museo Contemporáneo se formó hace pocos años y por otra parte el Museo del Condado de Los Angeles tiene muchísimos años de vida y ha tenido regalos de benefactores no solamente de dinero sino también de arte de una cantidad y calidad extraordinario (por ejemplo, en-

tre muchos, dos cuadros de Picasso que valen una fortuna cada uno). También este Museo tiene la ventaja de poder mirar atrás, mientras el Contemporáneo tiene que tener previsión, que es mucho más difícil. Con el tiempo lo sabremos, pero hasta entonces será un período muy interesante y animado para el Contemporáneo y sus miles de miembros y patronos.

Antes de terminar este artículo, quiero que piensen que estos dos museos no son los únicos que tiene Los Angeles; deseo llamar la atención hacia los de J. Paul Getty Museo y Fundación de Arte, quien con sus planes y su capital de billones de dólares tiene a todos los museos del mundo muy preocupados sobre la competición que comienzan a tener en la adquisición de todos tipos de obras de arte. También tenemos el fabuloso Museo Norton Simon, en Pasadena (ciudad satélite de Los Angeles), que tiene una colección de una calidad predominante sin comparación y sin competición y que tiene en sus jardines nada menos que un verdadero bosque de esculturas de Henry Moore. Escribiré en otro momento sobre estos museos.

MARION FRANCES SEABURY  
Académico Correspondiente

# CRONICA ACADEMICA

Como en años precedentes, procedo a consignar de forma breve y sencilla los acontecimientos y episodios de la vida corporativa de la Real Academia en el curso académico 1985-1986. Para la confección de esta crónica he tenido a la vista la Memoria del Secretario General de la Corporación, Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues, leída en la sesión inaugural del curso.

## *Sesión inaugural*

Previa la oportuna convocatoria se celebró sesión extraordinaria, pública y solemne, de apertura del nuevo curso académico 1985-1986, coincidiendo con la tradicional festividad de San Carlos Borromeo, el lunes 4 de noviembre.

Previamente a la sesión se celebró la Santa Misa oficiada en la Capilla de San Pío V, por el M. I. Sr. Dr. D. Ramón Rodríguez Culebras, Académico Correspondiente, quien en su homilía glosó con oportunas y acertadas consideraciones, la significación del acto religioso, dedicándose en el mismo un especial memento por los académicos fallecidos en el transcurso del pasado curso.

Seguidamente, ya en el Salón de Actos, siendo las trece horas, preside la sesión el Consiliario 1.º, Ilmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro, en ausencia del Presidente, que excusa su asistencia por enfermedad. Abierta la sesión, hace uso de la palabra el Secretario para dar lectura reglamentaria a la Memoria del curso anterior. Seguidamente procede a leer su discurso el Ilmo. Sr. Académico de Número, doctor D. Francisco José León Tello, sobre "El Número de Oro en la Estética Musical", brillante y documentada lección, con una especial dedicación al insigne Académico de Número, Excmo. Sr. D. Leopoldo Querol Roso, el insigne pianista, compositor y musicólogo, fallecido en el verano anterior.

A continuación se procede a la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes 1985, que otorga la Academia a la Sociedad Castellonense de Cultura, representada por su Presidente, concedida por unanimidad en atención a los méritos que concurren en dicha Sociedad y por su constante dedicación y celo en la defensa de los intereses del patrimonio histórico, artístico y arqueológico

valenciano, a través de las actividades que desarrolla y la edición de trabajos de investigación y publicación constante, desde 1920 en que apareció su benemérito Boletín, en la ciudad de Castellón de la Plana.

## *Sesiones ordinarias y extraordinarias*

Siete han sido en total las sesiones ordinarias celebradas, acerca de cuyos acuerdos y resoluciones aparece constancia formal en el correspondiente Libro de Actas.

Se han celebrado las siguientes sesiones extraordinarias de carácter público: el día 25 de febrero tiene lugar la sesión extraordinaria de la Sección de Arquitectura, con objeto de analizar el proyecto del "Plan especial de protección del Museo de San Pío V de Valencia" y emitir el correspondiente informe para elevarlo oportunamente a la Dirección General del Patrimonio Artístico de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana.

El día 17 de marzo tuvo efecto la sesión necrológica en memoria del Académico de Honor D. Genaro Lahuerta, en la que disertó el profesor de Estética de la Universidad don Román de la Calle, pronunciando una rigurosa semblanza crítica sobre la muy extensa obra del recordado académico.



**El doctor Román de la Calle en su disertación sobre Genaro Lahuerta.**

El día 10 de abril se celebró acto necrológico religioso por el Académico de Honor, excelentísimo señor don Eusebio Sempere Juan, celebrando la Misa en sufragio de su alma y pronunciando la correspondiente oración fúnebre dedicada a su recuerdo, como hombre y como artista, el Académico Correspondiente, Ilmo. Sr. doctor don Juan Cantó Rubio.

El día 29 de abril tuvo lugar la solemne sesión extraordinaria de ingreso del Académico de Número, don José María López Yturralde, elegido por el



**Ingreso del Sr. Yturralde como Académico de Número.**



**El Sr. Yturralde en su discurso de recepción.**

pleno en virtud de la propuesta de la Sección de Pintura de 23 de enero, en la vacante producida por la promoción a Académico de Honor del Excmo. señor don Francisco Lozano Sanchis. El documentado discurso de recepción versó sobre “La idea

del tiempo en el espacio pictórico”, contestándole en nombre de la Corporación el Académico de Número, Ilmo. señor don Joaquín Michavila Asensi.

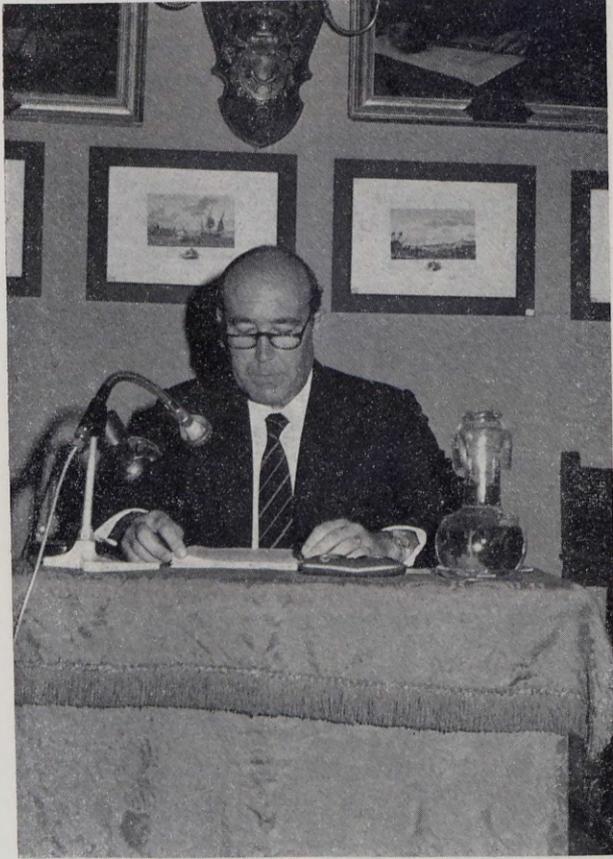


**D.ª M.ª Teresa Oller recibiendo la Medalla Académica.**



**La Académica M.ª Teresa Oller Benlloch en su discurso de ingreso como Académica de Número.**

El 13 de mayo tomó posesión la Académica electa, Ilma. señora doña María Teresa Oller Benlloch, (conocida es su brillante dedicación, como directora, a la “Agrupación Vocal de Cámara”, entidad que presidió durante varios años), siendo el tema de su discurso de ingreso “La música coral valenciana en sus diversas épocas y estilos”, contestándole, en nombre de la Corporación, el Ilmo. señor don José Báguena Soler, Académico de Número. La nueva Académica había sido elegida por el Pleno, aceptando propuesta de la Sección de Música, fecha 28 de enero, en la vacante producida por el fallecimiento del Excmo. Sr. don Leopoldo Querol Roso.



**D. Alvaro Gómez-Ferrer, durante su intervención en el acto de ingreso como Académico de Número.**

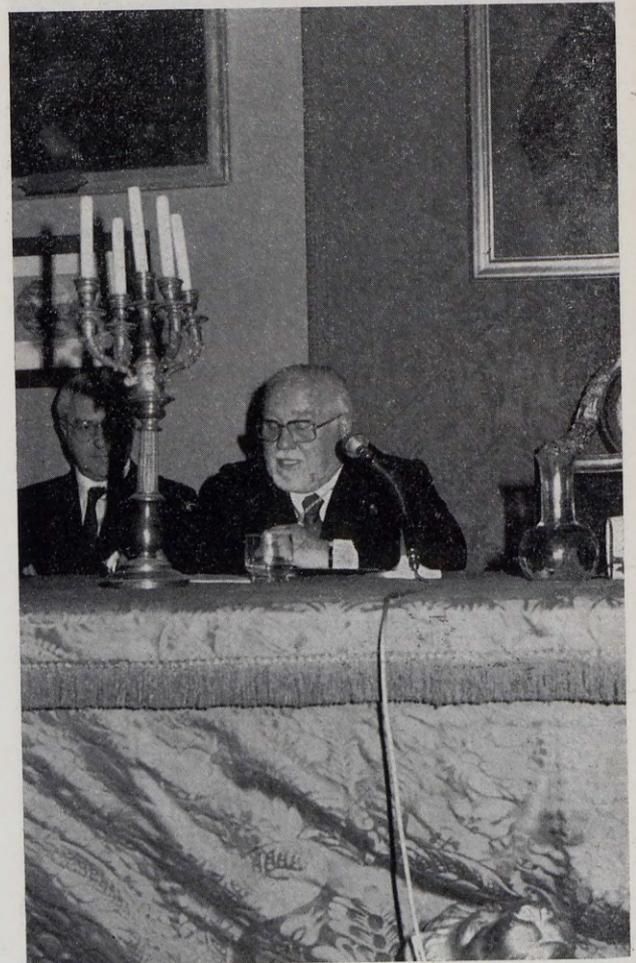
El día 3 de junio, finalmente celebre de nuevo sesión pública, esta vez para la solemne recepción del Académico de Número electo don Alvaro Gómez-Ferrer Bayo, cuyo discurso versó sobre “Una lección neoclásica. La arquitectura de Manuel Tol-sá en la Nueva España”, contestándole en nombre de la Corporación el Excmo. señor don Fernando Chueca Goitia, Académico de Honor y Presidente del Instituto de España.

Del 17 de octubre al 16 de noviembre tuvo lugar, en el Salón de Exposiciones de “San Pío V”, la de “Grabados y Dibujos Asuncionistas” con motivo de los actos “Món i Misteri de la Festa d’Elx”.

Por último y no diferir en exceso la noticia sumaria de lo más relevante ocurrido al término del año natural que recoge este número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, sigue su mención se-

guidamente, sin perjuicio de la referencia, con más detalle, en la Crónica del curso académico que corre —1986-87— en su lugar del número siguiente de esta publicación.

El día 4 de noviembre de 1986 tuvo lugar la conmemoración de nuestro titular, con Santa Misa, y sesión solemne en la que disertó el académico D. Octavio Vicent sobre “José María Bayarri en su centenario”. Y el día 13 tomó posesión el Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso como Académico de Honor, dando lectura al discurso que se publica en estas páginas de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, con la contestación de la Presidencia.



**El Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, en su contestación al discurso de ingreso del Sr. Gómez-Ferrer.**

## *Nombramientos*

El día 30 de abril acuerda por unanimidad la Sección de Pintura, proponer el nombramiento de don Manuel Hernández Mompó como Académico de Número, en la vacante causada por don Gabriel Esteve Fuertes, al ser promovido a la categoría de Académico de Honor. El pleno aceptó la propuesta por unanimidad.

Nombrados Académicos de Honor don Ernesto Furió y don Gabriel Esteve Fuertes, ocupan las Consiliarias vacantes, don Luis Gay como Consiliario primero, don Salvador Aldana como Consiliario segundo; así como don José Mora Ortiz de Taranco, como Consiliario tercero. De la Tesorería se hizo cargo, por elección, el señor don Manuel Silvestre, al acceder el señor Gay a la Consiliaria primera.

Durante el pasado curso fueron nombrados Académicos correspondientes el investigador don Javier Sánchez Portas, en Orihuela; el pintor don Alfonso Ramil, en Bilbao; el escultor don Leonardo Borrás, en Algemesí; don Luis Martí Ferrando, historiador, en Liria; don Jesús Hernández Perera, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid; doña Marion Seaburi, en Los Angeles (Estados Unidos), y don José Antonio Falcao, en Santiago de Cacem (Portugal).

## *Visitas, representaciones y tribunales*

La Real Academia ha estado representada en la inauguración del Museo de Cerámica de Paterna; en las Jornadas Culturales, celebradas en Segorbe, con motivo del VI Centenario de la fundación de la Cartuja de Vall de Christ, y en la inauguración del Museo Histórico Municipal de Xàtiva.

La Academia se adhirió a los actos programados en Crevillente, en homenaje al Académico Correspondiente, don Alvaro Magro Magro, Director del Museo "Mariano Benlliure" de aquella ciudad y estuvo presente, a través de su Secretario, en la presentación de la obra "Archivos Parroquiales de Orihuela", de la que es autor el Académico Correspondiente don Javier Sánchez Portas.

El día 19 de marzo la Academia asistió a la inauguración del monumento que la ciudad de Valencia dedica al pintor y Académico don José Segrelles Albert, en la plaza de su nombre, con motivo de conmemorarse el centenario del nacimiento del ilustre pintor.

Como en años anteriores, la Real Academia, a través de sus representantes, ha formado parte de los Tribunales Calificadores de los Premios del Conservatorio Superior de Música y Declamación, del

Tribunal Calificador del premio "Senyera", del Ayuntamiento de Valencia; en el Jurado del Premio de Pintura de Gandía, en el calificador de los mejores proyectos arquitectónicos convocados por el Colegio de Agentes de la Propiedad Inmobiliaria; en el premio de Periodismo instituido por la Caja de Ahorros de Valencia; así como en el Tribunal que juzgó la concesión de los premios Jacomart y Damián Forment, de Pintura y Escultura, respectivamente, convocados por dicha entidad y en el premio de Pintura convocado por el Ayuntamiento de Altura, entre otros.

## *Declaraciones monumentales. Informes. Acuerdos*

A propuesta del Académico don Joaquín Michavila, la Academia ha solicitado formalmente la declaración de Monumento Histórico Artístico a favor del castillo-palacio señorial de Albalat dels Tarongers.

A solicitud del Ayuntamiento, la Academia informa favorablemente sobre la conservación de la Alquería de Camañes, previa la visita e informe de los Académicos, señores Mora y Lluch Garín.

Habiéndolo interesado el Presidente de la Comisión Gestora de la Asociación de Amigos de la Real Parroquia de los Santos Juanes, la Academia, tras celebrar una sesión de carácter monográfico y otras en el propio templo, una con la presencia del nuevo Académico Correspondiente señor Ramil, dada su especialidad, acordó interesar a las autoridades competentes en la deseada repriminación de tan importante monumento, para lo cual proyecta un estudio especial sobre los frescos de su bóveda.

A solicitud del Colegio de Arquitectos, la Academia acuerda adherirse a la rehabilitación del pintoresco conjunto urbano de Domeño, en peligro inminente de desaparición.

A propuesta del Académico y Director del Museo, ilustrísimo señor don Felipe Vicente Garín Llombart, se aprueba el proyecto sobre normativa de préstamos de obras de arte solicitadas por la Academia y al que el señor Garín Llombart ha dedicado un exhaustivo trabajo.

En sesión extraordinaria del pasado 8 de julio, la Real Academia deliberó sobre el proyecto de obras presentado oficialmente por la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana, relativo a la restauración y rehabilitación del milenario Teatro Romano de Sagunto, acordando publicar la siguiente nota oficial:

"La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, ante el proyecto de obras presentado oficialmente por la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana,

titulado de Restauración y Rehabilitación del milenario Teatro de Sagunto, acordó unánimemente, en sesión extraordinaria, expresar su preocupación por las posibles consecuencias negativas e irreversibles de dicho proyecto que tan profundamente afecta al patrimonio histórico, artístico y emocional de nuestro pueblo y de todo el mundo culto.

Valencia, 8 de julio de 1986.”

En sesión celebrada el 6 de mayo, se acordó conmemorar el centenario del nacimiento del que fue Académico de Número don José María Bayarri, aceptando el Académico de Número don Salvador Octavio Vicent pronunciar —como así fue efectivamente, según se ha reseñado— el 4 de noviembre el discurso conmemorativo del centenario del nacimiento, ocurrido justamente al día siguiente de la festividad del santo titular de la Academia. En dicha sesión se acuerda, asimismo, que la Medalla al Mérito a las Bellas Artes 1986, sea concedida a Llíria, como ciudad de reconocido prestigio internacional en el campo de la música.

#### *Emisión de medallas conmemorativas*

La Real Academia, en conmemoración del centenario del pintor Bernardo Ferrandis y del centenario del nacimiento del pintor José Segrelles, acor-



Medalla del Centenario del pintor Bernardo Ferrandis, por Manuel Silvestre.



Medalla del Centenario del nacimiento del pintor Segrelles, por Octavio Vicent.

dó la acuñación de sendas medallas de bronce conmemorativas, encargándose de los respectivos proyectos a los Académicos escultores don Manuel Silvestre Montesinos y don Salvador Octavio Vicent Cortina.

#### *Conciertos*

A iniciativa de la Sección de Música, la Academia acordó conmemorar el Año Internacional de la Música con varios conciertos extraordinarios, en los que la pianista Margarita Conte y el violonchelista Fernando Badía interpretaron escogidas composiciones de Hendel, Scarlatti y Juan Sebastián Bach (“La integral”, de Violoncello), conciertos que fueron oportunamente presentados por la musicóloga doña Ana Galiano, seguidos con interés y aplauso por numeroso público.

#### *Donaciones*

En cumplimiento de la voluntad testamentaria del excelentísimo señor don Leopoldo Querol, la Academia se ha hecho cargo de la biblioteca de su casa de Valencia. La Academia ha recibido con destino a su biblioteca un importante lote de libros regalados por su editor don Ricardo Vicent García, así como una interesante documentación donada por el Académico Correspondiente, Ilmo. señor don Vicente Genovés Amorós y un lote de publicaciones de Arte, procedentes del estudio del escultor y Académico que fue don Eugenio Carbonell, y otras, todas donadas por el Académico de Número don Francisco Sebastián Rodríguez. Es de destacar el obsequio de la obra, en dos tomos, ilustrados por Segrelles, “Don Quijote de la Mancha”, así como la reproducción de la cabeza de dicho pintor, obra del escultor Vicente Navarro, todo donado por la Académica Correspondiente doña María Dolores Segrelles.

El Académico de Número don José Mora hizo entrega, por su parte, de una colección de libros de Arte que pertenecieron a su padre don Francisco Mora Berenguer, Presidente que fue de esta Corporación.

El Académico Correspondiente en Xàtiva, don Francisco Bolinches, hizo donación del original del busto de S. M. don Juan Carlos I y del retrato, también en busto, del que fuera Académico de Número don Antonio Igual Ubeda.

#### *Préstamos de obras de Arte*

A instancias de la Generalidad Valenciana, la Academia, coadyuvando al interés de determinadas exposiciones, concedió en su momento la cesión

temporal de una serie de grabados y de relieves académicos de los siglos XVIII y XIX para la exposición sobre la Ilustración Valenciana, celebrada en Alicante y Valencia; el autorretrato de Velázquez, cedido para la exposición de Europalia celebrada en Bruselas y la colección de grabados de Piranesi, expuesta en varias ciudades españolas y clausurada finalmente en Valencia. Todo reintegrado sin novedad.

### Fallecimientos

Hay que lamentar el del Académico de Número, Excmo. señor don Luis Bertrán Lluch Garín, acaecido el pasado 12 de julio. Polifacético escritor y brillante conferenciante, su interés por la historia, el Arte y la cultura valenciana en general le hicieron acreedor muy merecidamente al nombramiento de Académico de San Carlos; su palabra y su pluma estuvieron siempre al servicio de Valencia en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, y la Academia, durante su breve paso por la misma, fue testigo de plausibles iniciativas suyas en pro de la defensa e integridad del patrimonio fundamental valenciano.

Tengo a la vista dos notas necrológicas de Luis Lluch Garín, una de Soler Carnicer y otra de Baltasar Bueno. En la primera leo que en la serranía, en los oteros, en los valles y bajo los cinglos, lloraron las espadañas de nuestras ermitas de la ribera del Xúquer y el valle del Palancia, y lloraban porque ha muerto su pregonero enamorado. Y Baltasar Bueno nos habla de sus tres mil discursos encuadrados y más de 50.000 fotografías del histórico Reino de Valencia. Dice Baltasar Bueno (en "Las Provincias"), que Luis Lluch se despidió de todos, lo dejó todo en orden, incluso entregó a la imprenta el último volumen sobre la "Crónica de la Feria Internacional de Valencia".



Excmo. Sr. Dr. D. Diego Angulo Iñiguez.

Hay que lamentar el reciente fallecimiento (5 de octubre de 1986) del excelentísimo señor don Diego Angulo Iñiguez, Académico Correspondiente, Catedrático de Historia del Arte, Director de la Real Academia de la Historia y eminente investigador. Asimismo de los también correspondientes en Madrid y Granada, respectivamente, don Ramón Ferrero Rodríguez-Lago y don Francisco Prieto Moreno-Pardo.

Descansen en paz.

### Archivo de Arte Valenciano

Otro año más, a pesar de las dificultades económicas, ha visto la luz el órgano de la Corporación ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, correspondiente al número 66 de su larga serie. He aquí el índice. "Un Segrelles desconocido", por Felipe María Garín. "El número de oro en la estética musical. Homenaje a Leopoldo Querol (1899-1985)", por Francisco José León Tello. "Bernardo Ferrándiz y el realismo", por Teresa Sauret. "La salvaguarda física del Patrimonio Arquitectónico", por Francisco Gómez Lopera. "La primitiva Catedral de Valencia: naves central y laterales", por Juan A. Oñate. "El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia", por Salvador Aldana Fernández; "En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer", por Carmen Rodrigo Zarzosa. "Pleito sobre un retablo del pintor Juan Reixach", por José Nicolau Bauzá. "Dos pinturas de Michel Coxcie", por Matías Díaz Padrón. "Significación de la Virgen del Caballero de Montesa en la pintura española del Renacimiento", por Ximo Company. "Una tabla atribuida a Pedro de Machuca, en la Catedral de Valencia", por Fernando Benito Doménech. "El Colegio de Santo Domingo de Orihuela. (Trazas, portada y claustro de la Universidad)", por Javier Sánchez Portas. "Carpintería mudéjar de la ermita de San Roque, de Yecla (Murcia)", por Francisco Javier Delicado Martínez. "Influencia del Tratado de Caramuel, en la arquitectura de la Colegiata de Xàtiva", por David Vilaplana Zurita. "Antonio Palomino en Valencia", por Juan Vicente Lloréns Montoro. "Nuestra Señora de los Angeles de Ruzafa, convento de origen barroco", por Asunción Alejos Morán. "Nuevas consideraciones sobre Orrente y su taller: una réplica de 'Abraham y Melquisedec' del museo de Cerralbo", por Angelina Torné. "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 Fernando Pingarrón Seco. "Consideraciones estilísticas sobre el arte del escultor valenciano Ignacio Vergara Gime-

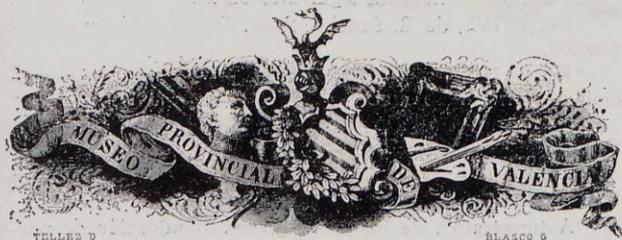
no", por Ana Buchón Cuevas. "Salustiano Asenjo y sus cartas (con ilustraciones) a Cirilo Amorós", por Vicente Genovés Amorós. "Fernando Fenoll Giménez, pintor y dibujante", por Francisco Jiménez Mateo. "Otras obras del escultor valenciano Juan Dorado Brisa", por José Luis Melendreras Gimeno. "El escultor y medallista Enrique Giner Canet", por Felipe G. Perles Martí. "Núcleo ibérico en 'El Castellar' de Siete Aguas (Valencia)", por Cristina Aldana Nácher. "En memoria de Federico García Sanchiz (1885-1985)", por Ubaldo G. Visier. "Mi última conversación con Eusebio Sempere", por Juan Cantó Rubio. "Eusebio Sempere", por Cebriá Ciscar i Casabán. "Palabras de presentación de los conciertos conmemorativos del Año Europeo de la Música", por Ana Galiano. Discurso leído en la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el acto de la recepción pública, como Académico de Número, del Ilmo. Sr. don Enrique Mestre Estellés el día 23 de abril de 1985 y contestación por el Ilmo. Sr. don Felipe Vicente Garín Llombart. Discurso pronunciado el día 14 de mayo de 1985, en el acto de la recepción pública como Académico de Número, por el Ilmo. Sr. don José Gonzalvo Vives. "El Museo en 1985", por Felipe Vicente Garín Llombart.

He ahí, lo que puede ser considerado como la vida de la Real Academia en el último curso, 1985-1986, 218.º de su existencia.

ENRIQUE TAULET  
*Cronista Honorario*

# EL MUSEO EN 1986



El correr del tiempo nos lleva otra vez a esta pequeña crónica de la vida del Museo de "San Pío V" que lo es, a un tiempo, de las colecciones propias o en depósito y de las de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, expuestas conjuntamente. Abarca diversos extremos relativos a las principales funciones: de conservación, restauradora y de muestra pública con adecuadas garantías y condiciones museológicas, como de los medios personales y materiales puestos a su servicio.

## PERSONAL

El incremento de actividades y la afluencia de público, por nuevos incentivos didácticos o novedosos, obligó a aumentar ciertos estamentos personales. Así se contrataron los siguientes miembros de la prestación subalterna: Francisco Benedito García, M.<sup>a</sup> Amparo Alfonso Ferrandis, Vicente Roselló Almenar y Pilar Caballero Tarazón.

Asimismo en concepto de *Becas* para la disciplina de Restauración, por un año, tras pertinente oposición, se ha contado con la ayuda de Amelia Gual Piquer, Vicente Ripollés Lengua y Julián Almirante Aznar.

En la misma especialidad se operó la sustitución temporal de Asunción Tena Arregui, restauradora titular del Museo, por excedencia, haciéndose cargo de sus servicios Pilar Ineba Tamarit.

A semejante necesidad, ha provisto la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia con sendos contratos de arrendamiento de servicios, con Manuel Marzal Alvaro (restauración de obras sobre tabla y sobre lienzo) y Juan Ros Mari (restauración de relieves de época académica).

En orden a los servicios archiveros y bibliotecarios, ha atendido estas necesidades la concesión de siete becas por la Consellería de Cultura para la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, obtenidas, las de Archivo, por D.<sup>a</sup> Angela Aldea Hernández y D. Francisco Javier Delicado Martínez, para la catalogación general de los fondos, así como reelaboración de los ficheros.

Y en lo concerniente a Biblioteca a D.<sup>a</sup> Ana Alfaro Hofmann, para la Catalogación de la Biblioteca y preparación de los nuevos ingresos de publicaciones.

Por su parte, Rosa Rodríguez Canals atiende la Hemeroteca y la ordenación y clasificación de las publicaciones periódicas, y M.<sup>a</sup> Jesús Clares Montoya a la ordenación y catalogación de los fondos de Dibujos, principalmente de la Academia, y todos albergados en el Museo.

La revisión y ordenación del catálogo de Planchas y Grabados calcográficos de la Real Academia, corre a cargo de Adela M.<sup>a</sup> Pérez Rivas.

La de Planos corresponde a Magdalena Maseda Villanueva.

La Revisión de la catalogación general de fondos, así como del archivo fotográfico y del catálogo de artistas, es misión de M.<sup>a</sup> Francisca Castilla Crespi, optante a la beca correspondiente, objeto, con otras, de la convocatoria de las plazas de: Conservador de Dibujos y Grabados, Técnico de Registro, Inventario y Movimiento de Fondos y Restaurador de Pinturas (sobre tabla y sobre lienzo), en el "Diario Oficial" de la Generalidad Valenciana, número 482, de 9 de diciembre de 1986.

En la Sección de *Fotograbados*, María Isabel Estela Gómez ha concluido la ordenación de los fotograbados antiguos de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (Academia), repertorio interesante y utilísimo. También ha colaborado en el registro de entrada de libros en la Academia.

## VISITAS

Número por meses: Cuadro impreso.

Mes	Individuales	Grupos	Total
Enero ... ..	1.342	1.571	2.913
Febrero ... ..	1.205	1.658	2.863
Marzo ... ..	1.439	1.890	3.329
Abril ... ..	1.699	2.010	3.709
Mayo ... ..	1.439	1.898	3.798
Junio ... ..	2.050	1.157	3.207
Julio ... ..	1.602	979	2.581
Agosto ... ..	2.275	380	2.655
Septiembre ... ..	1.825	271	2.096
Octubre ... ..	1.490	919	2.409
Noviembre ... ..	1.470	2.480	3.950
Diciembre ... ..	1.235	2.650	3.885
TOTALES ... ..	19.532	17.863	37.395

Entre los visitantes especializados, figuran el señor Yasuo Fujimoto: arquitecto, doctor en Arquitectura de la Universidad de Kyoto, profesor de la Universidad de Artes Industriales y Textiles de Kyoto; el señor Embajador de Honduras y la Conservadora del Museo de Cleveland (U.S.A.).

En cuanto al INCREMENTO DE FONDOS, debe reseñarse lo siguiente:

Enero: "El Mortet", de J. Mongrell Senent, óleo sobre tabla, de 28 × 52 cm., donativo de Francisco Ruvira Senent. "José Segrelles Albert", de Vicente Navarro, escayola de 31 × 15 × 22 (Academia). "Medalla de José Segrelles", de O. Vicent Cortina, escayola de 24 cm. (Academia). "Retrato de S. M. el Rey Don Juan Carlos I", de F. Bolinches Mahiques, escayola (Academia). "Retrato de Antonio Igual Ubeda", de F. Bolinches Mahiques, yeso de 61 × 26 × 60 centímetros (Academia).

Marzo: "San Juan evangelista", anónimo del siglo xv, óleo sobre tabla, 60 × 46 cm. (depósito Diputación). "San Lucas evangelista", anónimo del siglo xv, óleo sobre tabla, 60 × 46 cm. (depósito Diputación). "San Mateo evangelista", anónimo del siglo xv, óleo sobre tabla, 60 × 46 cm. (depósito Diputación).

Abril: "Carpeta con 11 grabados", 26 / 50, de Sento, Masia, A. Miró y V. M. Vidal (donativo Grup Alcoià). "Tensión espacial", de José María Yturralde, acrílico sobre tela, de 100 × 100 cm. (Academia).



**«Vista del Albaicín».**  
**José M. López Mezquita.**

Mayo: "Vista del Albaicín", de José María López Mezquita, óleo sobre lienzo, de 83 × 133'5 cm. (depósito Consellería). "Homenaje a María de los Padres del Limbo", óleo sobre tabla, de 175 × 135 cm. (Depósito Diputación).

Junio: "Señora con sombrilla", de J. Mongrell, óleo sobre lienzo, 113 × 70 cm. (depósito Consellería). "Un banco del parque", de E. Carabias, óleo sobre lienzo, 200 × 70 centímetros (depósito Consellería). "Paisaje", anónimo, óleo sobre lienzo, 200 × 69'5 cm. (depósito Consellería). "Dos señoras en un prado", de J. Mongrell, óleo sobre lienzo, 171 × 201 cm. (depósito Consellería). "Mujer muerta rodeada de flores", de J. Mongrell, óleo sobre lienzo, 50 × 63'5 cm. (depósito Consellería).



**Pere Nicolau. «Retablo de la vida de la Virgen».**  
**Coronación.**

Julio: "Retablo de la vida de la Virgen", de Pere Nicolau, temple sobre tabla (depósito Consellería). "Retablo de San Miguel", anónimo del siglo xv, temple sobre tabla (depósito Consellería).

Octubre: "Mueble y mesa bargueño", madera, 96 × 51 centímetros y 70 × 80 cm. (adquisición de la Dirección General de Bellas Artes).

Noviembre: "Socarrat de Paterna", del siglo xv, 35'5 × 42'5 × 2'5 cm. (Academia, donativo del señor Mortes).

## RESTAURACIONES

Se han restaurado las siguientes obras:

"Felipe IV", de R. Sanchis Yago. Desinfección y reintegración.

"Felipe IV", de R. Sanchis Yago. Limpieza y reintegración.

"Marqués de Cáceres". Eliminación de deformaciones. Estucado y reintegración.

"Predela de las santas: Santa Margarita", del maestro Cabanyes. Limpieza, estucado y reintegración.

"Autorretrato", de Joaquín Agrasot. Eliminación de parche, estucado y reintegración.

"Retrato de Manuel Fuster". Sentado del color para fijación de la pintura.

"Estudio de desnudo", de Ignacio Pinazo. Eliminación de deformaciones en lienzo, fijación del color, estucado y reintegración.

"Monaguillo con zambomba", de Ignacio Pinazo. Estucado y reintegración.

"Academia", de J. Sorolla. Sentado de color, estucado y reintegración.

"Estudio", de Joaquín Sorolla. Sentado de color, estucado y reintegración.

"Moros", de J. Navarro. Consolidación de la tabla, limpieza, estucado y reintegración.

"Saltimbanquis", de M. García y Mas. Limpieza.

"Sagrada Familia", anónimo. Limpieza.

"Safo", de A. Muñoz Degraín. Parches, estucado y reintegración.

"Inundación", de A. Muñoz Degraín. Fijación color, estucado y reintegración.

"Marina. Puerto de mar", de J. Sorolla. Eliminación de deformación en esquina.

"Después de la refriega", de A. Fillol. Limpieza, estucado y reintegración.

"Marina" - "Marina" - "Escena de playa", de Ignacio Pinazo. Limpieza.

"Sin rumbo", de P. Ferrer Calatayud. Tratamiento de consolidación, fijación de color, colocación de barbas, estucado, reintegración y cambio de bastidor.

"Refectorio en Asís", de B. Benlliure Gil. Limpieza, eliminación de repintes y reintegración.

"Claveles", de B. Benlliure Gil. Colocación de parches, estucado y reintegración.

"San Pedro". Consolidación de pintura.

"Baco joven", de J. Agrasot. Corrección de deformación de la tela en esquinas.

"San Lucas", anónimo del siglo xv. Fijación de pintura, limpieza, estucado y reintegración.

"San Marcos", anónimo del siglo xv. Fijación de pintura, limpieza, estucado y reintegración.

"Virgen del Amparo", de J. Camarón. Sentado de color, limpieza, estucado y reintegración.

"San Francisco de Asís", de J. Benlliure. Desinsección y reintegración.

"Paisaje de Asís", de J. Benlliure. Desinsección y reintegración.

"Predela". Retablo de la vida de la Virgen, de Pere Nicolau. Sentar el oro y consolidar la pintura.

"Remo, velas y vapor", de Rafael Monleón. Limpieza, parches, estucado y reintegración.

"Salvamento de un naufrago", de P. Ferrer Calatayud. Eliminación protección, estucado y reintegración.

"Asunción de Nuestra Señora", de Joan de Joanes. Sentar color.

"Patriarca Ribera", anónimo del siglo xvii. Parches, estucos y reintegración.

La serie de paisajes y marinas de Carlos de Haes y Rafael Monleón ha sido también revisada.

"Desnudo", de M. García Mas. Colocación barbas, parchado, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Santo Entierro", de A. Muñoz Degraín. Colocación barbas, parchado, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Retrato de caballero", de Antonio Gisbert. Colocación barbas, parchado, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"El Purgatorio", de Nicolás Borrás. Consolidar color y reparación del soporte.

"Martirio de Santa Eulalia", anónimo del siglo xvii. Fijación, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Santo Entierro", anónimo del siglo xvii. Fijación, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"San Antonio", anónimo del siglo xvi. Fijación color, colocación barbas, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Retrato de santo franciscano", anónimo del siglo xvii. Fijación color, colocación barbas, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Cabeza de niño", anónimo del siglo xvii. Fijación color, limpieza, estucado y reintegración.

"Paisaje holandés". Limpieza y barnizado.

"Paisaje holandés". Limpieza y barnizado.

"Profeta Daniel". Limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Los hijos de mi hermano José", de J. A. Benlliure Gil. Fijación color, parchado, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"El Sagrado Corazón de Jesús", de V. López Portaña. Fijación color, limpieza y reintegración.

"Virgen de la Misericordia", de Vicente López Portaña. Limpieza, estucado y reintegración.

"San Vicente Ferrer". Fijación color, estucado y reintegración.

"Autorretrato de Mengs", de R. Ximeno. Fijación color, estucado y reintegración.

"San Felipe", de J. Sariñena. Asentamiento color, desinsección, limpieza, estucado y reintegración.

"La Virgen y el Niño con San Cosme y San Damián", de Yáñez. Asentamiento bambollas y color, limpieza, estucado y reintegración.

"San Pedro", de F. Ribalta. Asentamiento color, desinsección, limpieza, estucado y reintegración.

"Carlos IV", de Vicente López. Fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"San Juan Evangelista", de March. Asentamiento color, colocación barbas, limpieza, estucado y reintegración.

"Bodegón", de J. Sorolla. Fijación color, fijación, limpieza, estucado y reintegración.

"Academia (niño con bola)", de J. Sorolla. Corrección pliegues, fijación color, colocación barbas, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Academia" de J. Sorolla. Fijación, asentamiento color, limpieza, estucado y reintegración.

"Monje", de J. Ribera. Colocación barbas, limpieza, reintegración y barnizado.

"Retrato de J. Peiró, de Francisco Domingo. Limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"La esposa del pintor", de Cecilio Pla. Limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Preparativos de la Crucifixión", de J. Ribera. Limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Virgen con ángeles", anónimo del siglo xvii. Fijación, asentamiento y fijación color, limpieza, estucado y reintegración.

"Muerte de San Jerónimo", de V. Requeña. Limpieza, estucado, reintegración, barnizado injertos de tabla, limpieza...

"Azotes a San Jerónimo", de V. Requeña. Limpieza, estucado, reintegración, barnizado injertos de tabla limpieza...

"La Virgen, Santa Ana y el Niño", anónimo del siglo xvii. Fijación del lienzo a la tabla y asentamiento color.

"Martirio de San Pedro", anónimo del siglo xvii. Fijación, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

María Magdalena", anónimo del siglo xvii. Fijación, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Retrato de Jaime Ferrús", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Alejandro VI", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Poeta Gaspar Aguilar", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Leonardo de Argen", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Nicolás Factor", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Retrato anónimo", de J. Ribalta. Fijación, fijación color, limpieza, estucado, reintegración y barnizado.

"Piedad", de Rodrigo de Osona. Consolidación tabla, desinsección, limpieza, estucado y reintegración.

## OTRAS RESTAURACIONES

Restauración "Virgen de las Fiebras", de Pinturicchio. (En el Museo del Prado, inacabada.)

Restauración de las esculturas en barro de Ignacio Vergara.

Consolidación de las esculturas en yeso del almacén de escultura.

Restauración del mosaico de las Nueve Musas: Se ha llevado a cabo su levantamiento, por D. Jerónimo Escalera, del ICROA.

Levantamiento del mosaico del sepulcro de Severina, por el mismo señor Escalera.

Restauración de relieves académicos por don Juan Ros Marí:

"Sacrificio de Isaac", de J. B. Nicolau.

"La túnica de José", de J. Cotanda.

"San Fernando y San Carlos", de F. Bru.

"Daoiz y Velarde", anónimo del siglo xix.

"Priamo muerto", de V. Llácer.

## BIBLIOTECA

A lo largo del año 1986 se ha visto incrementada nuestra Biblioteca con 921 volúmenes, de los cuales 284 han sido donaciones de distintas entidades, como son el Minis-

terio de Cultura, distintos museos nacionales y extranjeros y varias instituciones valencianas; la cantidad de 622 libros y catálogos ha sido adquirida por medio de compra, intentando centrarlo principalmente en temas vinculados con la obra que hay en el Museo, pensando que de esta forma se pueden cubrir mejor las necesidades del posible investigador que viene a visitarnos. El resto han llegado por intercambio con otros museos.

El trabajo que se realiza en este aspecto, coordinado por Ana Alfaro Hofmann, es el registro de dichas obras, su catálogo ordenado por material y autores, tanto en lo referente a libros como a catálogos. En estos últimos se está llevando a cabo un peinado de los mismos para facilitar el trabajo del investigador, tarea que realiza la licenciada Amparo Carnero Avila, al mismo tiempo que colabora en el asesoramiento de información de los investigadores.

Durante dos días de la semana, la Biblioteca ha estado abierta al público, habiendo recibido la visita de aproximadamente unos ochenta investigadores que en su mayoría trabajan para sus tesis, e incluso hemos recibido también a estudiantes de Bellas Artes, Artes Aplicadas y del Departamento de Historia del Arte, de la Facultad de Geografía e Historia, a los cuales se procura atender ofreciéndoles la información que buscan de la forma más precisa posible, partiendo de que esta Biblioteca, por sus limitaciones de personal, no es de total libre acceso, pero las peticiones son recogidas por nosotros, dándoles posteriormente la información conveniente y asesorándoles.

#### PRESTAMOS TEMPORALES

Enero: *Exposición "Piranesi"*, Caja de Ahorros de Alicante, Alicante. 43 grabados de Piranesi y 1 de Polavzahi, de la colección de la Real Academia.

Febrero: *Exposición "Pintura valenciana del siglo XIX"*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza. Obras de Muñoz Degraín, Sorolla y Pinazo.

Abril: *Exposición "Arturo Ballester"*, Caixa de Pension, Valencia: "Autorretrato", de Arturo Ballester.

*Exposición "Los Benlliure"*, Caja de Ahorros de Alicante, Alicante. 32 obras de los Benlliure (José, Mariano, Blas, Juan Antonio y J. Benlliure Ortiz, "Peppino").

Junio: *Exposición "Vicente Blasco Ibáñez"*, Estación Marítima, Valencia. 37 obras de pintura y escultura valenciana de época acorde con el título de la muestra.

Octubre: *Exposición "Mon i misteri de la festa d'Elx"*, La Lonja, Valencia. "Asunción de Nuestra Señora", de Joan de Joanes. "Coronación de la Virgen", de F. Ribalta. "Tránsito de María", taller de Reixach. "Tránsito de la Virgen", de J. R. Espinosa. "Retablo de la vida de la Virgen", de Pere Nicolau.

*Exposición "Dibujos en Roma"*, Roma. 35 dibujos de artistas españoles y extranjeros y el cuadro de Pinturicchio.

*Exposición "Rafael Esteve"*, Caixa de Pensions, Valencia (grabados): "El milagro de las aguas", de R. Esteve. "Santísimo Niño Jesús", de R. Esteve.

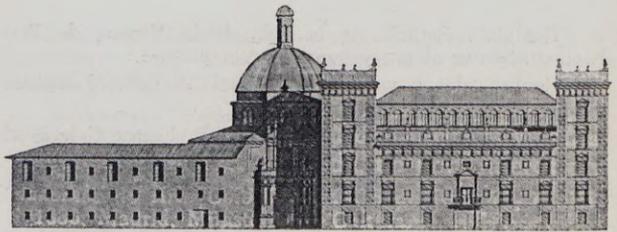
Diciembre: *Exposición "Pintores locales de Antella"*, Ayuntamiento de Antella, Valencia: "Colón ante los Reyes Católicos", de A. Crua.

*Exposición "Arturo Ballester"*, Caixa de Pensions, Lérida: "Autorretrato", de A. Ballester.

#### ACTOS CULTURALES Y OTRAS ACTIVIDADES

No reseñándose aquí los organizados por la Real Academia y en su local, por ser objeto de la propia crónica de la Corporación.

16 de mayo: Acto presentación *Exposición del Nuevo Proyecto de Bellas Artes. "El nou museu de Sant Pius Vè"*, tan trascendental para el futuro de este Museo, y presidido



por el Hble. Sr. Conseller de Cultura, Educación y Ciencia. Dicho proyecto, del que hablaremos en números posteriores, está realizado por los arquitectos señores Gómez-Ferrer y Portaceli, y será realizado en colaboración con el Ministerio de Cultura.

26 de octubre al 16 de noviembre: *Exposición "Grabados y dibujos asuncionistas en el Museo San Pío V"*. Vinculado y coincidente con la exposición de "Mon i misteri de la festa d'Elx", celebrada en la Lonja y ya citada, por haber prestado el Museo obras pictóricas a aquélla.

Puesta en marcha nuevos talleres restauración (segunda planta).

Puesta en marcha nuevos almacenes ("peines", en primera planta).

Clases de valenciano para el personal del Museo (segundo año consecutivo).

Nueva adecuación de salas: de Goya, Marinas y otras.

#### DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y ACCION CULTURAL DEL MUSEO DE BELLAS ARTES SAN PIO V

Fue renovada la Comisión de Servicios a la profesora agregada de Dibujo Ana María Sáenz Aliaga, para continuar la labor al frente del Departamento de Educación y coordinar la realización de los objetivos del mismo durante el año 1986.

En este período se ha colaborado con la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, realizando la "Guía para niños", y con motivo de la exposición de Grabados de la Real Academia de Bellas Artes realizados por Piranesi (1720-1778); con la revista "Cuadernos de Pedagogía", en su número monográfico sobre museos, con el artículo "Enseñar a ver"; en el seminario "Por un Museo vivo" y en los encuentros de "Estudio del medio urbano en Valencia y rural en la Granja-Escuela de Mas de Noguera-Caudiel (Castellón)", promovido por el Centro Permanente de Profesorado de Valencia y en la Escola d'Estiu de Castellón y Valencia.

Se ha participado en el "VI Congreso Nacional de Historia del Arte", en Santiago de Compostela; a la "XIV Conferencia General del Consejo Internacional de Museos", celebrado en Buenos Aires (Argentina), y en el Congreso del Comité de Educación y Acción Cultural Español (C.E.C.A.), en Granada (Albergue de Sierra Nevada).

Se ha asistido a los Cursillos de Medios Audiovisuales, organizado por el Centro de Enseñanza del Profesorado (C.E.P.), tratando de conectar con todo aquello que contribuya a la difusión de los fondos del Museo, ya sea por medio de "Guías", como la serie que se está realizando "Conoce Valencia: Descubre el Museo San Pío V", en las que se pretende que cada período estilístico o pintor relevante del Museo tenga un trabajo de investigación que revista en el público visitante en forma de guía o por un medio audiovisual: Vídeos (para lo que se ha conectado con la Politécnica), colección de diapositivas, etc.

Ha prestado su colaboración temporal en el Departamento Susana Vilaplana.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART  
Director del Museo

# BIBLIOGRAFIA

*Catálogo monumental de la Provincia de Valencia.*

Garín y Ortiz de Taranco, F. M.<sup>a</sup> y otros. Edición *Caja de Ahorros de Valencia*, 1986 (784 páginas, 230 láminas).

Una historia que resultaría interesante escribir podría ser la de los catálogos monumentales de las provincias españolas. Probablemente acabará el siglo sin que todas y cada una de ellas lo tengan editado en la forma en que se concibió a principios de éste: era el *Catálogo monumental de España*, título común que iba seguido del nombre de cada una de aquéllas.

Era cuando el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes tenía a su cargo la protección del Patrimonio Artístico y Arqueológico nacional. Ilustres personalidades comenzaron a llevarlo a cabo, pero sobre la empresa, gigante, pesaba la situación del país recién salido del 98.

En año tan lejano como 1901, don Manuel Gómez-Moreno redactaba en plena madurez ya, no obstante su juventud —había nacido en 1870—, el de la provincia de Salamanca que no se publicaría hasta 1967, en dos volúmenes; del mismo autor, el de Avila, que salió parcialmente en 1913, y ya completo en 1983; el de León, escrito en 1904-1919, publicado en 1928, y antes aún, en 1903-1905, el de Zamora que vería la luz en 1927; otros varios originales de diferentes autores y provincias salieron o quedaron sin conclusión feliz, pero el camino estaba ya trazado.

De estas grandes dilaciones o frustraciones se han librado Valencia y su provincia. Ahora, gracias a un experto director de empresa, Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco y a sus colaboradores tan escogidos, Asunción Alejos Morán, Jaime Esteban Sentís, Juan Vicente Lloréns Montoro, Bernardo Montagud Piera, Violeta Montoliu Soler y Felipe G. Perles Martí, con Ximo Company Climent, y al noble mecenazgo de la Caja de Ahorros de Valencia que, con la misma generosidad, editó el volumen *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia* en 1983.

La edición del presente *Catálogo monumental de la provincia de Valencia* se inserta en la línea afanosa por registrar esta riqueza, que tuvo ya en 1983 también una gran aportación con el *Inventario artístico de la provincia de Valencia*, que con

prólogo del mismo director e idéntica función, publicó el Ministerio de Cultura, o sea, su Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, en su Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica.

La contextura del catálogo que ahora se comenta tiene por base los distritos o partidos de Albaida, Alberique, Ayora, Alzira, Carlet, Chelva, Chiva, Enguera, Gandía, Llíria, Ontinyent, Requena, Sagunto, Sueca, Torrent, Valencia (sin la capital), Villar del Arzobispo y Xàtiva, asignados a cada uno de los colaboradores o coautores, y al propio director, respectivamente. Un índice, también alfabéticamente ordenado, da amplia perspectiva de su rico caudal, mostrando las localidades cuyo patrimonio monumental se describe con pormenor.

Salta a la vista que la obra, de gran consideración, no se lee rápidamente, se medita, se busca en ella, se persigue el inventario de lo existente, se calcula también o se recuerda lo perdido, y en cada ciudad, pueblo o villa, pues de todo hay en el mapa geográfico provincial, el investigador hallará la pormenorizada información que el asiduo trabajo de los respectivos autores ha logrado obtener.

La presentación tipográfica es clara, nítida, los cuerpos de letra bien elegidos y la colección gráfica de láminas, que ocupan las páginas 665 a 756, está actualizada, como corresponde al contenido y fin de la obra, o añade lo perdido o desaparecido, como verdadero inventario histórico.

Sigue un índice onomástico de artistas, que ocupa las páginas 763 a 785, concluyendo con el debido colofón, que fecha la edición en 18 de diciembre de 1986, en la Imprenta Federico Domenech, S. A., de Valencia, de tanta tradición.

Este último repertorio onomástico incluye, también, las citas referentes al volumen primero, el de la ciudad de Valencia, por lo que es un rico inventario de las obras de cada artista y su localización, tan difícil a veces de lograr.

El lector gozará leyendo con atención cada una de las descripciones de las localidades y sus monumentos, lugares de su afición, de su interés, de su especialización de origen, o recuerdos de visitas a los mismos, estancia o conocimiento directo, así como recordará historias locales, escenarios que tienen, o tuvieron, singular relieve, admirando lo



conservado, evocando lo perdido y repasando las láminas ilustrativas, documentos gráficos de gran valor, apreciará lo existente o sentirá pena por lo desaparecido, porque estos catálogos, que se iniciaron cuando el siglo nacía, como se ha dicho, son sugeridores de íntimos sentimientos: aquella portada lateral de una iglesia, ciega, tapiada, o la ermita en ruinas, o semiabandonada, el retablo olvidado o la azulejería ultrajada, o elevará la mirada hasta la altura de los erguidos campanarios, para celebrar su trazo, su contextura arquitectónica, tan típica en todo el Reino, sus maravillosas bóvedas o *mitges taronges*, o deplorará las ausentes campanas, que fueron fundidas, o pensará cómo restauraría aquella torre arábiga si fuera propia, o recordará contemplando la réplica cerámica del Della Robbia, el dictamen del citado D. Manuel Gómez-Moreno referente a su adquisición o entonará, finalmente, cantos de gloria por la feliz restauración del monasterio de El Puig de Santa María y otros logros recientes.

Valencia (Tierras de España). Publicaciones de la Fundación March. Noguera, S. A., Madrid, 1985.

Una empresa elogiada, por su amplitud, su autenticidad en el empeño difusor de la realidad española, que no desmerece —ni siquiera en su unidad— por los estudios parciales de los colectivos periféricos, en boga, es ésta de la Fundación March, benemérita si las hay, propiciando una serie "Tierras de España", aún en curso, de grandes resúmenes regionales —nacionales para alguien—, que son, a la vez, grandes monografías y sumas de lo que más vale en cada parcela española, es decir la tierra, la historia, la lengua, el arte de cada una. Llegado el turno, no pronto, a Valencia (la hoy Comunidad, región, y aún Reino siempre), se confió el trabajo a las plumas de Antonio López Gómez, geógrafo, que traza una buena y a la vez bella semblanza de este solar; de Antonio Ubieto, como el anterior largo tiempo excelente maestro universitario aquí, que traza un agudo esquema histórico, y de Alfonso E. Pérez Sánchez, actual director del Museo del Prado, hijo de tierra afín a ésta, que se enfrenta, como buen experto a los difíciles terrenos del arte de Valencia, tan prolijo y denso, no fácil de asimilar, aunque la erudición supla la proximidad. Nuestro arte más antiguo y el que no lo es tanto, tan rico y noble, como el gótico mal llamado "de Levante"; el gran renacentismo, sobre algunas de cuyas figuras escribiera en ARCHIVO el autor y, sobre todo, el barroco valentino, en especial la brillante pintura del siglo xvii, que tan bien conoce, como la restante coetánea española, todo genera un gran libro, en resumen, con textos doctos, doctísimos, ilustraciones selectas y un atractivo editorial innegable que enriquece la serie "March" con el tomo dedicado a Valencia.

E. D.

V Centenari de la Confraria de Nostra Señora dels Desemparats. 1481 - Moncada - 1981. Comisión Organizadora del V Centenario. Valencia, 1981.

Una efemérides, cinco veces centenaria, cual la de la Cofradía de N.ª S.ª de los Desamparados, erigida en Mon-

Y el lector joven podrá admirar, estudiar, aprender, conocer lo que tiene a su alrededor, la iglesia, el palacio, el castillo, la antañona casa, la torre litoral, las pinturas, esculturas, cerámicas, el arte en fin.

Hay actualmente, sin duda, un gran interés por conservar el tesoro arqueológico y artístico, el patrimonio local, regional, nacional, en pueblos, villas y ciudades, pero no hay que olvidar que, junto a él, a ese interés y deseo, existen grandes riesgos evidentes, peligros, ante su conservación, ante su propio estado.

El presente *Catálogo monumental de la provincia de Valencia* ha levantado otro monumento para ella misma. Aquel antiguo "Siste, Viator", detente pasajero, caminante, estará en la ruta del viajero. Gratitud a los autores y editor y a cuantos lo han hecho posible. Como se decía en el latín clásico *Ad multos annos*.

FELIPE MATEU Y LLOPIS

cada por Real Privilegio del Rey Fernando el Católico, bien merecía una publicación digna, cual es la que nos ocupa. A las firmas del propio Arzobispo de Valencia, don Miguel Roca, y del Rector, don Blas Silvestre, se unen las de José Ramón Molins, Emilio M.ª Aparicio, V. Farinós, Vicent Escrivá y Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco, aportando cada uno facetas diversas sobre al historia, arte y devoción del pueblo de Moncada a Nuestra Señora. Una cuidada edición, con interesantes fotos retrospectivas y varias en color, de notable factura —cuatro retablos de cerámica dedicados a la Virgen y azulejos seicentistas de la capilla de la Comunión en la iglesia parroquial—, completan esta revista que trasciende el ámbito puramente local, para insertarse en la historia devota y cultural valenciana.

ASUNCION ALEJOS MORAN

Valencia in Roma: Disegni de XVI al XVIII e la Madonna delle Febbri. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes. San Pietro in Montorio, Roma, 23 ottobre-6 novembre 1986.

Roma y Valencia, ciudades hermanadas por tantos vínculos culturales, y nacidas ambas en el común lecho mediterráneo, han visto de nuevo unidos sus nombres en esta singular muestra, patrocinada por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

La sala recientemente restaurada de la Academia Española en Roma ha albergado una magnífica serie de dibujos españoles e italianos de los siglos xvi, xvii y xviii y una tabla de especial significado, "La Virgen de las fiebres", que Pinturicchio hizo para la capilla de los Borjas en la Colegiata de Játiva. Todo ello evidencia las relaciones culturales mantenidas entre Italia y la ciudad de Valencia, de las que son claro exponente los dibujos de Juan de Juanes, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente, José Ribera, Esteban March, Hipólito Rovira, Francisco Vergara y Bartual, Mariano Salvador Maella y Rafael Ximeno y Planes. Del lado italiano figuran dibujos de Luca Cambiaso, Polidoro de Caravaggio, Romolo Cincinato, Federico Zuccaro, Lucas Jordán, Francisco Liani y Corrado Gioquinto.

Las reproducciones gráficas se acompañan de los textos de Adela Espinós Díaz, a excepción de la tabla de la "Virgen de las fiebres", cuyo autor es Felipe Vicente Garín Llombart, director asimismo de la exposición.

ASUNCION ALEJOS MORAN

ROBRES LLUCH, RAMÓN: *Al filo del IV Centenario Teresiano. Expresión teológica y oratoria sagrada en el Siglo de Oro de la lengua de Castilla: San Juan de Ribera (1532-1611)*. Separata de los números 30-31 (1983-1984) de *Anthologica Annua*, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1983-1984.

Enjundioso estudio vaticinador de la edición crítica de los sermones de San Juan de Ribera éste que nos ofrece Ramón Robres Lluch. A lo largo de seis sustanciosos capítulos va desgranando el autor el contenido doctrinal y la valoración literaria de los sermones manuscritos del santo patriarca, tomando como punto de referencia el momento estelar de la reforma católica y su feliz coyuntura con las letras de oro de la lengua de Castilla. La amplia cultura del docto arzobispo y su saber teológico y escriturístico se ponen de manifiesto en el escrutinio de la biblioteca del santo, del que da colmada medida el capítulo VII.

Sin duda, el aspecto que ha atraído más poderosamente nuestra atención es el parangón de la doctrina espiritual del venerable patriarca con las Moradas de Santa Teresa, cuyas Constituciones tomó para la reforma de las Religiosas Agustinas Canoneras y cuyos libros adquirió, favoreciendo la impresión del "Camino de perfección" en Valencia. A pesar de ello, en ningún caso, según Robres, existe dependencia en sus escritos de la mística doctora.

El aparato crítico y la profundidad de este extenso artículo preludia ya, con éxito, la próxima aparición de los sermones del santo, en edición preparada por el mismo autor.

ASUNCION ALEJOS MORAN

DOÑATE SEBASTIÁ, JOSÉ M.<sup>a</sup>: *Historias de Nuestra Señora de Gracia*. Temes vila-realencs. Serie II, n.º 8. Publicacions de l'IHustrissim Ajuntament de Vila-Real, 1986.

Las obras de rehabilitación y restauración del ermitorio de Gracia en Villarreal han propiciado el documentado estudio sobre los orígenes y desarrollo histórico de la devoción popular a su patrona, realizado por José M.<sup>a</sup> Doñate, cronista oficial de la ciudad. Deshaciendo el entuerto de la imagen "aparecida", el autor, que ha buceado en los fondos del Archivo Histórico Municipal de Villarreal, reconstruye el proceso devocional de esta ciudad a su patrona, así como las diferentes etapas del caserío que las acoge. El recorrido comprende fundamentalmente del siglo xiv al xix y se completa con un relevante acopio de documentos y gozos a Nuestra Señora de Gracia. Salpicando el texto surgen fotos retrospectivas y grabados, entre los cuales destacamos la primitiva imagen gótica, destruida en 1936, y la talla actual del artífice Pascual Amorós, con acabado y retoques de Julio P. Fuster.

ASUNCION ALEJOS MORAN

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: *Antonio Gilabert arquitecto neoclásico (1716-1792)*. Ayuntamiento de Pedreguer, 1986.

El Ayuntamiento de Pedreguer, en homenaje a Antonio Gilabert, uno de sus más preclaros hijos, ha editado en facsímil el estudio que Salvador Aldana realizara en 1955

para el Servicio de Estudios Artísticos de la Diputación Provincial de Valencia. En el prólogo actual el autor ofrece las primicias de datos inéditos y una revisión crítica que presentará en otro trabajo de próxima aparición.

Consta el primitivo estudio de varios capítulos y de un prólogo de Felipe M.<sup>a</sup> Garín y Ortiz de Taranco, director entonces del mencionado Servicio de Estudios Artísticos. A la introducción ambiental del siglo xviii, sigue una biografía del artista y su obra en Valencia: reforma neoclásica de la Catedral, tabernáculo de la iglesia del Temple, capilla de San Vicente Ferrer en el convento de Predicadores, considerada como su obra maestra, el Palacio de la Aduana, que serviría de inspiración a Tolsá en Méjico, y ya fuera de la capital las iglesias de Turís y Callosa de Ensarriá, entre otras construcciones.

Se completa el trabajo con documentos y fotografías que avalan esta interesante aportación para el conocimiento de la arquitectura neoclásica valenciana.

ASUNCION ALEJOS MORAN

MONTOLIU SOLER, VIOLETA y MAGRO MORO, JULIÁN: *Metodología didáctica para la Historia del Arte Valenciano. I. Arte Medieval*. I. C. E. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1984.

La presente publicación comprende el resumen de las conferencias pronunciadas en el seminario "Metodología didáctica de la Historia del Arte Valenciano", organizado por el I. C. E. de la Universidad Politécnica de Valencia, para profesores de Historia del Arte de C.O.U. Sus dos partes, claramente diferenciadas en Arquitectura y Artes figurativas y aplicadas, se deben respectivamente a Julián Magro y Violeta Montoliu. A la visión general sobre el arte valenciano, fundamentalmente desde la época de la Reconquista hasta el siglo xv inclusive, se acompaña un catálogo seleccionado de lugares, monumentos, museos u obras aisladas, susceptibles de ser tenidos en cuenta en la organización de visitas o recorridos histórico-artísticos. Una bibliografía seleccionada, de carácter básico, completa esta "Metodología", siendo un buen instrumento de trabajo para profesores interesados en el tema o simplemente estudiosos del mismo.

ASUNCION ALEJOS MORAN

REAL ALARCÓN, MANUEL: *Historia de los libros de oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*. Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Delegación Municipal de Cultura, Valencia, 1985.

El Ayuntamiento valenciano nos regala con esta publicación, infrecuente, en la que Manuel Real Alarcón recoge la trama intrahistórica de las tertulias que realizó junto a pintores y escultores valencianos, o foráneos, y otros asiduos no del gremio, desde el año 1948 hasta 1957. Crónica emotiva en la que los textos se realzan, a veces, con dibujos, versos y cartas, y cuya finalidad era hacer historia de una generación de artistas valencianos, unos hoy famosos y otros olvidados.

De la tertulia establecida nacería el movimiento Asociación de Pintores y Escultores del Mediterráneo, luego Arte Actual, Salón de Marzo y Grupo Parpalló, implicando también a la prensa valenciana, al Ayuntamiento de la ciudad y a la Diputación Provincial. Salas y galerías de arte coadyuvaron asimismo a lanzar el grito de unos jóvenes estudiantes revolucionarios, muchos de los cuales, con el tiempo, se convertirían en puntales del arte valenciano contemporáneo.

ASUNCION ALEJOS MORAN

CARBONERES, MANUEL: *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del Archivo Municipal de esta Ciudad*, Valencia, 1873. Edición facsímil patrocinada por la Delegación de Fiestas y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

Al interés que ofrece el acopio de datos documentales realizado por Carboneres, transcritos de libros manuscritos del Archivo Municipal de Valencia, en los que se trata del origen de la procesión, alegorías, misterios y rocas, se une en esta edición facsímil una introducción de Miguel Angel Catalá sobre la biografía del propio autor —nacido en Játiva en 1829 y muerto en 1880—, cuya pluma se consagró al redescubrimiento de la Valencia medieval y a su peculiar identidad, cual hicieran también un Vicente Boix o un Constantí Llombart, glosando asimismo otras obras del propio Carboneres, cual el "Nomenclator" de la ciudad de Valencia, o la curiosa e inestimable obra "Picaronas y alachuetas o la mancebía de Valencia", así como una serie de artículos de divulgación histórica, todo lo cual le mereció el aprecio de sus contemporáneos.

Se añade igualmente en esta edición una relación de otras publicaciones de la Delegación de Fiestas del Excmo. Ayuntamiento de Valencia sobre la festividad del Corpus, que comprenden desde 1940 a 1985, mostrando de este modo el arraigo de una tradición que sigue viva con el correr de los siglos.

#### ASUNCION ALEJOS MORAN

DE LA CALLE, ROMÁN: *Repertorio bibliográfico de investigación estética*. F. Doménech y Fundación Edivart Editores. Valencia, 1986, 654 páginas y cerca de 9.000 referencias bibliográficas.

Por fin ha visto la luz un libro que quienes conocíamos su existencia potencial esperábamos con gran impaciencia. El Repertorio Bibliográfico elaborado por el profesor Román de la Calle es una amplia y minuciosamente detallada lista de investigaciones estéticas, que de hecho llega hasta el año 1984, fecha en que comenzó el laborioso proceso de impresión que ha durado ciertamente en exceso, debido en parte a la poca costumbre que tenemos en la recopilación y edición de bibliografías, las cuales, sin embargo, cumplen una función utilitaria incuestionable.

El texto consta de una introducción, dos partes y dos apéndices, cuyos contenidos indicamos a continuación, pues creo que aportan sólo con citarlos suficiente información como para dar idea adecuada de la enorme utilidad del mismo en el erial bibliográfico que nos rodea, sobre todo en ciertas materias.

La primera parte incluye los siguientes epígrafes: Textos relativos a la historia de la Estética. Fuentes y libros básicos de Estética. Textos complementarios para una filosofía del arte. Teoría de la crítica y textos de crítica de arte. Textos para una introducción a la Estética española contemporánea. Textos clásicos e históricos sobre planteamientos teóricos y técnicos en las distintas especialidades artísticas. Estudios sobre arte y educación. Textos de introducción y análisis de los "ismos" artísticos. Repertorio de Lingüística, Semiótica y Comunicación.

La segunda sección contempla los apartados siguientes: La Literatura y su teoría. El hecho teatral. El Cine. La Te-

levisión. La Fotografía. El mundo del cómic. Arquitectura y Urbanismo. El diseño. Pintura y Escultura. La Música.

Y los apéndices, por su parte, recogen, finalmente, otras fuentes de carácter general, así como las revistas de Estética principales y otras publicaciones periódicas de temática afín.

Creo que no ha lugar a más comentarios acerca de la importancia y oportunidad del texto que nos ofrece el profesor Román de la Calle, ni tampoco respecto al trabajo que semejante recopilación supone y la enorme utilidad del mismo. Dos años ha tardado en salir; y eso significa que estos dos años (1985-86) bibliográficamente ya no se recogen, dato que junto con el respiro que supone para los profesionales del área su aparición, nos induce a pedir al autor y a la editorial la promesa de sucesivas "puestas al día" en forma de pequeños apéndices. Enhorabuena a todos por este acontecimiento. Esperamos periódicamente sus suplementos respectivos.

M. T. BEGUIRISTAIN

*Exposición antológica de José Vento González y Antonio Tomás Sanmartín*. Casa de la Cultura, Quart de Poblet, Valencia, 1986.

La reciente inauguración de la Casa de la Cultura en la población valenciana de Quart de Poblet ha servido de resorte para exponer una muestra antológica de dos artistas de Quart: José Vento y Antonio Tomás Sanmartín. El primero, dibujante, grabador y pintor, nos presenta aquí su mejor quehacer como escultor, que es el "Vento más auténtico", al decir de Juan Agel Blasco Carrascosa, con su figurativismo antropomórfico impactado por la abstracción. Tomás Sanmartín, pintor de un universo simplificado en "Galerías" o "El pastor", llega a la abstracción pura en "Jardín"; ambos, docentes y artistas, llenan digna y cumplidamente esta exposición, de la que su catálogo es clara y patente muestra de un arte en plena sazón.

ASUNCION ALEJOS MORAN

FERRI CHULIO, ANDRÉS DE SALES: *Iconografía mariana valentina*. Biblioteca Gráfica Valenciana. Editor José Hugué, Valencia, 1986.

Tres palabras compendian en su título el contenido de este libro, dedicado a la investigación de las advocaciones marianas en la región valenciana y a su expresión iconográfica.

Si interés merecen las remotas historias y tradiciones de estas Vírgenes, no es menor su representación gráfica, que comprende un total de 101 grabados pertenecientes en su mayoría al siglo XVIII y XIX y, excepcionalmente, al XVI y XVII.

Como dice el Arzobispo de Valencia, don Miguel Roca, en su prólogo, el libro es "un inventario y un acta notarial del amor de los valencianos a María", acertado aserto que se trasluce también en el nomenclator advocacional mariano de la Comunidad Valenciana y en el análisis sistemático de los relatos orales de dichas advocaciones. Una bien nutrida bibliografía enriquece este estudio al que precedió, hace ya tres largas décadas, el "Itinerario Mariano Valencino", de Manuel Sánchez Navarrete.

ASUNCION ALEJOS MORAN

**MONTOLIU SOLER, VIOLETA:** *Guía práctica para el estudio de la Historia del Arte. 1 Arte Antiguo y Medieval.* Centro Editorial de Servicios y Publicaciones Universitarias, Valencia, 1984.

La materia del presente fascículo abarca el primer trimestre del programa oficial práctico de la asignatura de Historia del Arte, en la Escuela Superior de Arquitectura de Valencia. De las dos fases que comprende esta disciplina, la primera se dedica a los estilos artísticos y la segunda profundiza en el artista y sus circunstancias y en el problema entre la comunicación y la percepción del lenguaje artístico.

Cada estilo va precedido de una introducción histórica, seguida del análisis de las diversas artes, con su escuela, autores y obras de mayor relevancia, concluyendo con una visión crítica acompañada de la pertinente bibliografía. Los gráficos, cuidadosamente seleccionados, completan de forma adecuada esta guía, útil no sólo para los estudiantes, sino también para los interesados en la problemática del Arte antiguo y medieval.

ASUNCION ALEJOS MORAN

**PERLES MARTÍ, FELIPE G.:** *El Palacio Ducal de Gandía.* 28 páginas en corona, con 36 fotografías, en color, de Zubillaga. Gráficas Ibarsusi, Bilbao, 1985.

Apretado resumen histórico-artístico del muy importante monumento arquitectónico gandiense, en el que coinciden estilos y épocas diversos, que van desde el austero gótico del siglo XIV al neoclásico del XIX, pasando por el esplendor barroco del XVII.

El valioso conjunto se halla amueblado, alhajado y enriquecido con preciosas piezas de arte mobiliario y suntuario, especialmente cuadros y cerámicas, de las que hay ejemplares únicos, como el pavimento de los "Cuatro elementos", considerado como la obra capital de la azulejería valenciana.

De todo el estimable contenido del Palacio-Museo, así como una variada información histórica sobre sus moradores, primero los Aragón, Duques Reales, y después la Casa Borja, nos da cumplido detalle esta guía que acaba de publicarse en Gandía y de la que es autor el Académico Correspondiente y Cronista Oficial de la ciudad, don Felipe G. Perles, a quien se deben otros estudios y publicaciones sobre Gandía y sus literatos ilustres.

L. R.

**RUBIO GOMIS, FEDERICO:** *La necrópolis ibérica de la Albufereta de Alicante (Valencia, España).* Prólogo de Gratiniano Nieto Gallo. 434 páginas, 163 figuras, las más plurales y gráficos.

Tan interesante como poco conocida —del Mascarat y la Carrasqueta hacia arriba— es este verdadero monumento protohistórico valenciano que comparte su importancia y su poca difusión, si acaso con el Castellar de Meca, ayorense, y con alguna otra "joya" de nuestra riquísima realidad arqueológica. A la vera de la visitadísima capital del Benicantil y casi a su misma sobra, toda una ciudad ibero-romana, con sus calles, sus murallas y su imponente ajuar —en cantidad y calidad—, yacía dormida por milenios, hasta las investigaciones del ilustre Figueras Pacheco y de quienes le acompañaron y le siguieron. Parece mentira que, todavía bien pasada ya la mitad de nuestro siglo, pudiésemos recorrer sus vías, pisar las piedras "pasaderas" y recoger trozos y vestigios que fueron enaguada adonde procedía.

El concienzudo estudio —no en vano fue galardonada tesis doctoral de su autor—, con copiosísima ilustración gráfica y una bibliografía extensa, prologado por el que fue Director General de Bellas Artes, profesor Gratiniano Nieto, es el libro muy estimable que nos complace mencionar con elogio, a tono su importancia con la de la Albufereta alicantina.

L. R.

**SILVESTRE DE EDETA:** *Oficio de sobriedad.* Texto de R. Prats Rivelles. Vicent García, Editores. Valencia, 1984. Numerosas ilustraciones de la vida del escultor, en color y blanco y negro.

La vocación y la obra de Manuel Silvestre Montesinos, cuya procedencia liriaña acusa el nombre artístico "de Edeta", ha dado motivo —y daría para mucho más— a este volumen biográfico-crítico, lleno de palpación humana, pero sobre todo, de desvelo artístico. Referido a una labor plástica en buena parte conocida, por su presencia en las vías públicas y por su estela docente y académica, aporta, no obstante, mucha noticia que por serlo, es nueva, de cosas poco sabidas y de aspectos inéditos, o poco menos, como los magníficos dibujos de aspectos liriaños, los proyectos no realizados y pormenores que, en una obra vista en conjunto, pasan menos advertidos y son más valiosos quizás, que la imagen estereotipada, familiar casi, de la pieza entera. Hay cosas que son pura delicia, como "La tarara", "La torre de niños", "Campesina castellana" y los retratos, por no nombrar sus conocidas "Maternidades" y los "Idilios". Debe destacarse, como consta en el texto, que la amplitud de oficio de Silvestre —modelador, relivario, tallista en todos los materiales—, abre una amplia perspectiva de información y crítica que pide para el biografiado y su biógrafo atento interés y la estima consecuente.

L. R.

**José Segrelles Albert. Su vida y su obra.** Varios autores. Albaida (Ayuntamiento), 1986.

Complemento, por ahora, de la conmemoración escrita del centenario segrellesco es este rico volumen, de admirable presentación editorial (188 páginas, 194 ilustraciones, en color casi todas) lanzado por el Ayuntamiento de la ciudad natal del pintor y promovido en buena parte por su deudo José Pont Segrelles. A más del aspecto exterior, una copiosa colaboración literaria comprensiva de dieciséis firmas, además de la del propio alcalde albaidense, y en la que figuran varios miembros de la Real Academia de San Carlos —cinco de Número y otros Correspondientes— aborda de hecho todas las facetas del arte de Segrelles, desde el aprecio crítico a sus connotaciones religiosas, musicales, localistas, literarias e incluso las cósmicas, astrales, tan de la preferencia, obsesión casi, de Segrelles al final de su vida; además de retratos entrañables y amistosos, y de estudios —y que son lecciones— de naturaleza muerta, y paisajes, por no dejar de citar aquí lo más frecuente y específico del maestro, que son sus ilustraciones ya aludidas en los aspectos enumerados. Su arte fluido, ágil y sugeridor, lo preside todo incluso este libro, a tono con la manera de ser de Segrelles y de su producción numerosísima, triunfante en "ambos mundos".

E. D.

## RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1985

- Academia*.—Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, números 60 y 61.
- Anales azorinianos*.—Casa Azorín, Monóvar (Alicante), números 1 y 2.
- Anthologia Anua* 32.—Roma. Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1985.
- Apoteca*.—Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, número 3, 1983.
- Arabismo*.—Abril-octubre 1985, noviembre 1985, marzo 1986.
- Arqueología*.—Catálogo de la Colección Fundación "Arrese".
- Artigrama*.—Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, número 2, año 1985.
- Barquilla Ramiro*, O. S. A.—P. Angel. Ceremonial con la luz del alba, número 136, 1986.
- Boletín de Comunicación Interior*.—Caja de Ahorros de Valencia, noviembre 1985, enero 1986.
- Boletín del Museo del Prado*.—Números 17-18, año 1985.
- Boletín de la Real Academia de Córdoba*.—Julio-diciembre 1985, número 109 y enero-junio 1986, número 110.
- Boletín de la Real Academia de la Historia*.—Cuaderno II, mayo-agosto 1986.
- Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*.—Tomos II, III y IV del año 1985 y tomo I del año 1986.
- Boletín Informativo*.—Cámara Oficial de la Propiedad Urbana de Valencia número 383, año 1986.
- Bulletí d'Economia*.—Generalitat Valenciana. Conselleria d'Economia i Hisenda, abril 1986.
- B. S. A. A., *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*.—Universidad de Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- Bulletí d'Informació Municipal de l'Ajuntament de València*.—Números del 11 al 117, año 1985, y números del 118 al 122 y 126 y 127, año 1986.
- Castilla - La Mancha*. Revista de Información de la Junta de Comunidades, octubre-noviembre de 1985 y los números del 12 al 22, año 1986.
- Censo-Guía de Archivos de la Provincia de Valencia*. Generalidad Valenciana, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia.
- Centros de Investigación en España*.—Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1986.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE.—*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ilustrado por José Segrelles, Ed. Espasa Calpe, S. A., Madrid, 1979 (donativo de M.<sup>a</sup> Dolores Segrelles del Pilar).
- Crónica de la XV Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia* 1986.—Caja de Ahorros de Valencia.
- Crónica 3 Las Artes*.—Número 1, 1986.
- Cuadernos de Arte*.—Universidad de Granada, XVII, Granada, 1985-86.
- Cuadernos de Arte Colonial*.—Museo de América, octubre 1986, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Cuadernos de Trabajo*.—Número 4, Universidad de Valencia: Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. Cátedras de Historia y Geografía.
- DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, JOSÉ P.—*Los sitios de Zaragoza, 1808-1809*.—Caja de Ahorros de la Inmaculada, Aragón.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO, J.—*El Teatro de Miguel Hernández*, Alicante, 1985.
- El Catálogo*.—Informativo de las Artes, número 32, noviembre 1986.
- El Punto*.—Periódico semanal de las Artes, números del 7 al 16.
- El Museo Universal*.—Boletín Bibliográfico, número 5 y catálogo, 1986.
- Estudios Musicales*.—Revista, Valencia, 1986, semestre I.
- Estudios de Iconografía Medieval Española*.—Universidad Autónoma de Barcelona, Bella Terra, 1984.
- II *Festival Internacional de Música Contemporánea*.—Alicante, 14-21 de septiembre 1986, Ministerio de Cultura.
- Fiestas de Moros y Cristianos*.—Monforte del Cid, diciembre de 1986.
- Flasch*.—Exposición de Profesores de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE, M.<sup>a</sup>.—*Historia del Arte de Valencia*, Valencia (Caja de Ahorros de Valencia), 1978.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.<sup>a</sup> y otros.—*Catálogo monumental de la provincia de Valencia*, Valencia (Caja de Ahorros de Valencia), 1986.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE M.<sup>a</sup> y otros.—*Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia (Caja de Ahorros de Valencia), 1982.
- Goya*.—Revista de Arte, números del 189 al 192, Madrid (Fundación Lázaro Galdiano).
- Imaforte*.—Departamento de Historia del Arte 1985. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Murcia, 1.
- Información Cultural*.—Ministerio de Cultura, diciembre 1986, números 33, 35, 36, 37, 38, 39 y 42.
- Inventario de Fondos Notariales*.—Archivo del Reino de Valencia, Generalidad Valenciana, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1986.
- La Ciutat*.—Valencia, Ayuntamiento, enero-diciembre de 1986.
- La Mancha*.—Tomos 1 y 2.

*La Necrópolis Ibérica de la Albufera de Alicante.*—Academia de Cultura Valenciana, Sección de Prehistoria y Arqueología, Valencia, 1986.

*La Patrona de Valencia.*—Valencia, mayo 1986.

*Libro del Centenario.*—19 junio 1986, Hospital Asilo de San Rafael, Residencia de San Rafael, Enguera (Valencia), 1986.

LLOBELL I BERTOMEU, VICENTE.—*Diagnostic de la Salut de la Comunitat de Castell de Castells*, Marina Alta, número 135, 1986.

*Memoria del Ejercicio de 1985.*—Caja de Ahorros de Valencia.

MONFERRER I GUARDIOLA, RAFAEL.—*El templo parroquial de Villafranca*, Castellón de la Plana.

*7 Mostra de València.*—Cinema del Mediterrani, II-19 octubre 1986.

*Oleana.*—Cuadernos de Cultura Comarcal, Centro de Estudios, Requena, número 1.

*Papers.*—Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, año 1986, números 9 y del 12 al 20.

*Reull.*—Informació d'Art i Cultura Visual, número 11, any 1986.

ROCA ALBALAT, JOAQUÍN.—*El poblamiento de Albocácer*, Castellón de la Plana.

RUEDA, SALVADOR. Canciones y poemas. Selección y notas de Cristóbal Cuevas. Fundación Ramón Areces, Madrid, 1986.

*Saber y Poder.*—Número 1, noviembre 1985.

*Saitabi.*—Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, año 1985.

SÁNCHEZ PORTAS, JAVIER.—*Archivos Parroquiales de Orihuela*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, número 1.

JOSE SEGRELLES ALBERT. *Su vida y su obra.* Varios autores. Ed. Ayuntamiento de Albaida, 1986 (Imprenta Gráficas Bormac, S. L., Onteniente).

*Sidementología y clima en el País Valenciano.*—Las cuevas habitadas en el Cuaternario reciente, Diputación Provincial de Valencia, 1986.

*Tribuna Alemana.*—Seminario de Información Económica, número 919, año 1985, y de los números 921 al 940, año 1986.

*Universidad de Antioquía.*—Volumen III, enero-marzo 1986.

*Valencia Fruits.*—Octubre-noviembre 1985 y enero-diciembre 1986.

VALVERDE MADRID, JOSÉ.—*La costumbre de la dote en los protocolos madrileños.*

Vicente Blasco Ibáñez. *La aventura del tiempo*, 1867-1928.

*Villa de Madrid.*—Editada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año 1985, número 86.

*Villa de Madrid.*—Editada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año 1986, número 87.

*Villa de Madrid.*—Editada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año 1986, número 88.

#### LIBROS ENVIADOS POR LA "CAJA DE AHORROS PROVINCIAL DE ALICANTE"

BROTOS GARCIA, Baltasar.—*La Acricultura Ilicitana de Ayer a Hoy* (apuntes para una historia del campo de Elche), n.º 123, 1985.

DE VERA FERRE, Jesús.—*Estudio geográfico del tráfico urbano de Alicante en los primeros años setenta*, n.º 127, año 1985.

DOMINGO MOLTO, Adolfo.—*El P. Tomás Serrano (Un humanista del siglo XVIII)*, n.º 130, Alicante, 1986.

EQUIZA ESCUDERO, Pilar.—*Juan Beneyto*, Periodismo y Universidad, n.º 134, Alicante, 1986.

GIMENEZ GOMEZ, Alicia del Carmen.—*Estudio Geográfico de un Municipio: Salinas*, n.º 129, Alicante, 1986.

LOZANO RODRIGUEZ, José Antonio.—*Muerto-Mío*, n.º 131, Alicante, 1986.

MORATINOS IGLESIAS, J.—*Historia de la Educación en Alicante desde el siglo XVIII hasta comienzos del XX*, n.º 128, Alicante, 1986.

PALACIO, Irene.—*Rafael Altamira: Un modelo de Regeneracionismo Educativo*, n.º 133, Alicante, 1986.

PATIÑO VALERO, Francisco de Asís.—*Bargustra Semblanza Histórica de San Miguel de Salinas*, n.º 120, Alicante, 1985.

PLA CANDELA, Vicente.—*Reflexiones Sobre la Marcha Mora*, n.º 124, Alicante, 1985.

PEREZ BELTRAN, Luis.—*Saeta de Esperanza*, n.º 126, Alicante, 1985.

SASTRE REUS, M.<sup>a</sup> José y otro.—*Dels moriscos als maulets. La Marina Alta al segle XVII*, n.º 132, Alicante, 1986.

TRIVES, Eduardo.—*En el Esplendor del Verano*, n.º 125, Alicante, 1985.

C. M. C.





# 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 1986

## ACADEMICOS DE HONOR

*S. S. Juan Pablo II.*

Excmo. Sr. D. José Cortés Grau. Alameda, 11, 3.ª. Teléfono 369 37 18.  
46010-Valencia.

Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Núñez de Balboa, 13, 2.ª.  
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.ª,  
letra I. Teléfono 455 55 69. 28020-Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Tauler Rodríguez-Lueso. Plaza del País Valenciano,  
29. Teléfono 351 00 11. 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.ª.  
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.

Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle Cirilo Amorós, 80, 4.ª. Telé-  
fono 352 03 40. 46004-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.   |
| 27- 6-1963 | Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. Calle Llano de la Zaidía, 3. Tel. 347 43 27. 46009-Valencia. Y 28008-Madrid. 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.º. Tel. 349 19 32. 46010-Valencia.
- 23- 6-1977 M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Plaza del Conde de Real, 1, 5.º. 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.º. 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.º. Tel. 331 45 41. Estudio: Doctor Monserat, 20. Tel. 331 33 84. 46008-Valencia.
- 2-12-1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. Calle Maestre Racional, 3, 10.º. 46021-Valencia. Tel. 374 23 55.
- 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.
- 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.
- 9- 4-1986 Ilma. Sra. D.ª M.ª Teresa Oller Benlloch. Paseo de la Pechina, 29, 4.º, 8.º. 46008-Valencia. Tel. 370 92 03.
- 13- 5-1986 Ilmo. Sr. D. José M.ª Yturalde López. Calle Císcar, 46. 46005-Valencia. Tel. 333 88 19.
- 3- 6-1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo. Calle Cronista Carreres, 10, 31.º. Tel. 352 05 63. 46004-Valencia. Estudio: Pl. Porta de la Mar, 3, 5.º. Tel. 352 39 32.
- Electo Ilmo. Sr. D. Manuel Hernández Mompó.
- 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. Luis Gay Ramos.  
Consiliario 2.º: Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.  
Consiliario 3.º: Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.  
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.  
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.  
Teléfono 369 03 38.  
Teléfonos del Museo: 360 57 93 y 369 30 88.  
Adjunto a la Presidencia D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá. Teléfono 325 42 74.

## CONSEJO DE REDACCION DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Director.  
Ilmo. Sr. Consiliario primero, D. Luis Gay Ramos.  
Ilmo. Sr. Consiliario segundo, D. Salvador Aldana Fernández.  
Ilmo. Sr. Consiliario tercero, D. José Mora Ortiz de Taranco.  
Ilmo. Sr. Secretario general, D. Miguel Angel Catalá Gorgues.  
Ilmo. Sr. Bibliotecario, D. Felipe Vte. Garín Llombart.  
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 de Pa- lacios. Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3 ... ..	28016-Madrid
6- 5-1947	Ecmo. 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)
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5.º, 2.ª. Tel. 424 07 59.	08015-Barcelona
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deu- lvol. 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 ... ..	29616-Málaga
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragone- ses. Gran Vía de Alfonso X el Sabio, 7. (Y Madrid: Museo del Prado) ... ..	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 Socor- ro, 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)
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

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo director del Museo Diocesano. Colón, 19. Teléfono 11 01 00. (Y Benicásim, Apartamentos 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. Calle Bosch Gimpera, 20. Teléf. 203 89 70 ... ..	08006-Barcelona
12-12-1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. 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 Martínez. 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 Lamas. Federico Tapia, 49, 4.ª, izq. (Y Santiago de Compostela: Museo 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 Morán. (Y 26007-Valencia. Calle Alcira, 25, 15.ª. Tel. 326 03 87) ... ..	Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4.ª, 2.ª. Teléfono 21 53 41 ... ..	12004-Castellón
6- 2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez.	La Eliana (Valencia)
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 Andújar. (Y 46005-Valencia, Joaquín Costa, 18, 9.ª. Tel. 373 73 92) . ...	Burjasot (Valencia)
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7.º C. Te. 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. S. D. José Albi Fita. (Y 46010-Valencia. Menéndez Pelayo, 5, 1.ª, 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. 324 20 73 ... ..	28003-Madrid

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4.º, 7.º. Tels. 241 32 25 y 241 02 83.	Alzira (Valencia)
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Com- plejo Residencial Vistahermosa. Tel. 26 39 21 ... ..	03016-Alicante
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sán- chez. Alberto Aguilera, 69. Telé- fono 243 80 09. (Director del Mu- seo del Prado) ... ..	28015-Madrid
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Cana- lis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel. 254 64 53 ... ..	28003-Madrid
5- 2-1980	Excma. Sra. D.ª Magdalena Leroux, viuda de Pérez Comendador. Tambre, 31. Tel. 261 16 27 ... ..	28002-Madrid
14- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Cam- pos. (Y 46010-Valencia. San Pío V, número 9. Teléfonos 360 57 93, 369 30 88 y 369 03 38) ... ..	Paterna (Valencia)
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Mar- tí. Abad Sola, 9, 3.º. Teléfonos 286 06 17 y 287 15 00 ... ..	46700-Gandía (Valencia)
3- 2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández- Cid de Temes. Avda. de Améri- ca, 16. Tel. 256 36 64 ... ..	28002-Madrid
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás San- chis. Obispo Soler, 2, 5.º. Teléfo- no 133 04 64 ... ..	Manises (Valencia)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón. Villa Amparo. San Roque, 13. Te- léfono 33 70 27 (Y 46007-Valencia. Jesús, 44, 4.º. Teléfono 326 73 47).	Campillo de Altobuey (Cuenca)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Mono- gráfico Mariano Benlliure. S. Ca- yetano, 1. Apartado 18. Teléfono 40 05 34 ... ..	Crevillente (Alicante)
8- 6-1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Teléfono no 227 48 46 ... ..	Xàtiva (Valencia)
6- 7-1982	Ilma. Sra. D.ª María del Rosario García Gómez. Camino del Mar. Edificio Faro del Picayo. Escale- ra B, 10.ª (Y 46004-Valencia, Mar- tínez 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. Ama- do Nervo, 4. Tel. 252 32 98 ... ..	28007-Madrid
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. José Luis Morales Marín. C. Villanueva, 28, 2.º, 2.º.	28001-Madrid
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Avda. Constitución, 4, 7.º, izquierda. Tel. 20 29 21 ... ..	03002-Alicante

<u>Fecha nom- bramiento</u>		<u>Residencia</u>
13-12-1983	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7. <sup>a</sup> , dcha. Teléfono 273 28 43 ... ..	28007-Madrid
13-12-1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos, Avda. César August- ta, 20 ... ..	50004-Zaragoza
17- 1-1984	M. I. Sr. D. José Climent Barber. (Y Barchilla, 4, Valencia) ... ..	Oliva (Valencia)
6- 3-1984	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Cristina Aldana Ná- cher. (Y 46007-Valencia. Avenida Giorgeta, 43, 5. <sup>a</sup> ) ... ..	Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Na- varro. Doctor Nácher, 60, 8. <sup>a</sup> . (Y 28023-Madrid. Paseo de la Rinco- nada, 5. Tel. 207 19 97) ... ..	Chiva (Valencia)
4-12-1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008-Valencia. Guillén de Cas- tro, 141 y Rey D. Jaime, 9, 46001- Valencia. Teléfonos 331 85 82 y 331 40 43. Ramón y Cajal, 25. Te- léfono 363 87 49) ... ..	Godella (Valencia)
7- 5-1985	Ilmo. Sr. D. Vicente Genovés Amo- rós. Las Cruzadas, 3. Tel. 23 20 04. (Y Valencia, Calle del Mar, 39. Te- léfono 332 30 11) ... ..	Sevilla
7- 5-1985	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> María Dolores Mateu Ibars. Calle Calabria, 75, 5. <sup>o</sup> , dcha. Tel. 224 07 59 ... ..	08015-Barcelona
10-12-1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas San Gregorio, 17, 1. <sup>o</sup> (Y Valencia, Plaza Nápoles y Sicilia, 4, 19. <sup>a</sup> . Tel. 332 29 24) ... ..	03300-Orihuela (Alicante)
6- 5-1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera. Calle Dr. Gómez Ulla, 22, 7. <sup>o</sup> . Te- léfono 245 73 50. (Y 38005-Santa Cruz de Tenerife. García de la Vega, 40, 5. <sup>o</sup> , drcha. Tel. 22 74 64).	28028-Madrid
6- 5-1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. Alameda de Recalde, 44, 3. <sup>a</sup> . Telé- fono (94) 443 63 46 ... ..	Bilbao
6- 5-1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. C. Nou del Convent, 1. Teléfono 242 20 52.	Algemesí (Valencia)
6- 5-1986	Ilmo. Sr. D. Luis Martí Ferrando. Co- lón, 7, 1. <sup>o</sup> , 1. <sup>a</sup> ... ..	46010-Liria (Valencia)
9-12-1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano. Princesa, 1, 28. <sup>o</sup> ... ..	28008-Madrid
9-12-1986	Ilmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni. (Y Valencia. G. Vía Fernando el Católico, 29. Tel. 325 13 91) ... ..	Villafamés (Museo) (Castellón)
9-12-1986	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Teresa Sauret Guerre- ro. Avenida Carlos Haya, 35, áti- co, 2. Tel. 339 19 17 ... ..	Málaga

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 ... ..	20123 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 The Hispanic Society of America. 613 West 155 Street ...	New York, N. Y. 10032 (EE. UU.)
8- 6-1976	Ilmo. Sr. D. Mathieu Hériard Du- breuil. 40 bis. Avda. de 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)
10-10-1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Segre- lles del Pilar. Rua do Viveiro lote 11, 8.ª, G. Edificio Monte Estoril. Tel. 268 79 39. (u 46004-Valencia. Jorge Juan, 20. Tel. 352 77 66) ...	2765 Estoril (Portugal)
12-12-1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao Conde do Bracial. Sociedade Ar- queológica Lusitana. T. 069-22673.	7540 Santiago do Cacem (Portugal)
5- 3-1986	Ilma. Mrs. Marion Seaburg. 915 Nort Bedford Brive Beverly Hills . ...	California-90210 (Estados Unidos)

# INDICE DE MATERIAS

	<i>Páginas</i>
F Retablo de San Martín, San Antón y Santa Ursula, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i> .	3
Sobre una Piedad del maestro de Alzira, por <i>Alfonso E. Pérez Sánchez</i> ... ..	8
Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la huida a Egipto, de Lorenzo de Avila, en Alicante, por <i>Matías Díaz Padrón</i> ... ..	12
Algunos datos documentales sobre Bartolomé Matarana, en Cuenca, por <i>Pedro Miguel Ibáñez Martínez</i> ... ..	16
Un lienzo de Pedro Orrente en el castillo de Pedraza: Abraham e Isaac camino del sacrificio, por <i>Inmaculada Alonso Blázquez</i> ... ..	18
Un ejemplo de arquitectura efímera clasicista: adorno y luminarias de la Lonja de los Canónigos de la Catedral de Valencia en 1802, por <i>Victor Manuel Mínguez Cornelles</i> ... ..	21
Agustín Bernardino, arquitecto francés, por <i>Javier Sánchez Portas</i> ... ..	23
A propósito de la arquitectura de la primitiva Iglesia de la Compañía de Jesús, en Valencia, por <i>Fernando Pingarrón Seco</i> ... ..	27
El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia y la fachada principal de la Catedral de Murcia, por <i>José Luis Melendreras Gimeno</i> ... ..	35
Antonio Richarte, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> ... ..	40
La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703, por <i>Fernando Pingarrón Seco</i> ... ..	52
La antigua Capilla Parroquial de San Pedro, de la Catedral de Valencia: estilo e iconografía, por <i>David Vilaplana Zurita</i> ... ..	65
El arquitecto Antonio Gilabert: nuevas aportaciones, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> ... ..	69
Asensio Juliá (1748-1832): rasgos biográficos, por <i>Rafael Gil Salinas</i> ... ..	79
Aportaciones a la biografía de Antonio Muñoz Degraín. El pintor y Málaga, por <i>Teresa Sauret</i> ... ..	83
Francisco Domingo y la crítica, por <i>Carmen Gracia</i> ... ..	89
Un pavimento de azulejos valencianos del siglo XVIII en Iniesta (Cuenca), por <i>Antonio Cruces Rodríguez</i> ... ..	93
Un albahaquero de cerámica común en el Museo de Paterna, por <i>François Amigues</i> .	97
Restauración de tres terracotas del escultor alicantino Antonio Moltó Such, por <i>Angel Luis López Villacañas</i> ... ..	103
Gastón Castelló Bravo, el pintor de Alicante, por <i>Adrián Espí Valdés</i> ... ..	105
Necrópolis ibéricas valencianas. Ensayo de clasificación tipológico-cronológica, por <i>Cristina Aldana Nácher</i> ... ..	109
+ Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el acto de la recepción pública como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso, el día 13 de noviembre de 1986 ... ..	116
+ Discurso de contestación, por el Excmo. Sr. D. Felipe M. <sup>a</sup> Ortiz de Taranco ...	131
+ Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el acto de la recepción pública como Académico de Número, de la Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> María Teresa Oller Benlloch, el día 13 de mayo de 1986 ... ..	133

X

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

Discurso de contestación, por el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler ... ..	138
José M. <sup>a</sup> Bayarri, escultor y escritor (1886 noviembre 1986) ... ..	141
Genaro Lahuerta: arte y personalidad, por <i>Román de la Calle</i> ... ..	142
Requiem por Luis B. Lluch Garín, por <i>Amadeo Montón</i> ... ..	150
Reproducción del cáliz renacentista del Papa Alejandro VI, por <i>Ximo Company</i> <i>i Climent</i> ... ..	151
La "explosión" cultural de Los Angeles, por <i>Marion Francés Seabury</i> ... ..	152
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet</i> ... ..	154
El Museo en 1986, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i> ... ..	161
Bibliografía ... ..	165
Relación de publicaciones recibidas en 1985 ... ..	170
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de sus individuos ... ..	173
Índice de materias ... ..	181
Índice de ilustraciones ... ..	183

X

# INDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Páginas</u>
<i>Retablo de San Martín, San Antón y Santa Ursula</i> ... .. .	3
<i>Sobre una Piedad del Maestro de Alzira:</i>	
“ <i>Piedad con la Magdalena y San Juan</i> ” ... .. .	8
“ <i>La Piedad</i> ”. Sebastiano del Piombo. Ubeda ... .. .	9
“ <i>Piedad</i> ”. Ministerio de Justicia. Madrid ... .. .	10
<i>Retablo lateral Iglesia Parroquial. Ircio (Burgos)</i> ... .. .	11
Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la huida a Egipto, de Lorenzo de Avila, en Alicante:	
“ <i>Adoración de los Magos</i> ”. Lorenzo de Avila ... .. .	13
“ <i>Huida a Egipto</i> ”. Lorenzo de Avila ... .. .	13
“ <i>Huida a Egipto</i> ”. Juan de Borgoña (hijo). North Carolina Museum of Art ...	14
<i>Retablo de la Capilla del Hospital de Santa Cruz. Lorenzo de Avila (Colegiata de Toro)</i> ... .. .	14
Un lienzo de Pedro Orrente en el Castillo de Pedraza: Abraham e Isaac camino del sacrificio:	
“ <i>Abraham e Isaac</i> ”. Castillo de Pedraza ... .. .	18
“ <i>Abraham e Isaac</i> ”. Museo de Arte Antiga, Lisboa ... .. .	18
Pedro Orrente: “ <i>Abraham e Isaac</i> ”. Consejo de Estado. Madrid ... .. .	18
Ugo de Carpi: “ <i>Historias de Abraham e Isaac</i> ” ( <i>grabado</i> ) ... .. .	19
Un ejemplo de la arquitectura efímera: <i>Dibujo a la aguada</i> ... .. .	21
A propósito de la arquitectura de la primitiva Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia:	
<i>Grabado decimonónico en el que se aprecia parcialmente la fachada de la primitiva Iglesia de la Compañía en Valencia</i> ... .. .	28
<i>Interior de la actual Iglesia de la Compañía</i> (foto Pingarrón) ... .. .	29
El arquitecto valenciano Jaime Bort Milia: <i>Fachada principal de la Catedral de Murcia</i> ... .. .	35
<i>Imafronte de la fachada principal de la Catedral de Murcia</i> ... .. .	36
“ <i>Coronación de la Virgen</i> ”. Detalle de la fachada principal de la Catedral de Murcia ... .. .	37
Antonio Richarte. “ <i>San Lucas</i> ”, <i>fresco</i> . A. Richarte. Iglesia parroquial de Santo Tomás y San Felipe Neri, Valencia ... .. .	45
“ <i>San Pascual Baylón después de muerto asistiendo a la misa del Venerable Fco. Climent</i> ” (lienzo de 1'95 × 2'95 m.), de Antonio Richarte. Iglesia del Milagro, Valencia ... .. .	46
A. Richarte. “ <i>San Pío V, Papa</i> ” (óleo sobre sarga 1'13 × 0'81 m.). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de San Pío V. Valencia ... .. .	47
“ <i>Niño Jesús, Buen Pastor</i> ” (óleo sobre tabla 0'82 × 0'56 m.), de A. Richarte. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Museo de San Pío V, capilla. Valencia ... .. .	48
A. Richarte. “ <i>Narciso</i> ” (dibujo a lápiz negro graso y aguada de tinta china). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia ... .. .	49
<i>La fachada barroca de la Catedral de Valencia</i> ... .. .	52
<i>La fachada barroca de la Catedral de Valencia: Detalle del segundo cuerpo de la fachada principal de la Catedral de Valencia, con las imágenes de San Vicente Mártir, Papa Calixto III, la Justicia y la Caridad</i> ... .. .	58
<i>Escorzo de la fachada principal y Miguelete</i> , en la Catedral de Valencia ... .. .	59
<i>Encabezamiento del Documento I (Contrato de la obra de adorno y escultura de la fachada principal de la Catedral con Conrado Rodulfo (6-3-1703)</i> ...	60
<i>La antigua Capilla Parroquial de San Pedro, de la Catedral de Valencia. Detalle ornamental</i> ... .. .	65

	<u>Páginas</u>
<i>Asensi Juliá (Goya-1814) óleo sobre lienzo 0'73×0'57 m. ...</i>	79
<i>Aportaciones a la biografía de Antonio Muñoz Degraín. El pintor y Málaga ...</i>	83
<i>Estudio de Muñoz Degraín, calle Victoria, 62, en Málaga ...</i>	88
<i>Estudio de Muñoz Degraín en la calle Olózaya, de Madrid ...</i>	88
Francisco Muñoz. "Último día de Sagunto", Palacio de la Generalitat, Valencia.	91
Un pavimento de azulejos valencianos del siglo XVIII en Iniesta (Cuenca). <i>El diseño pavimental completo (papel vegetal) ...</i>	93
<i>Vista general del pavimento desde el lado sur (altar mayor) ...</i>	94
<i>Fuente ornamental (detalle). Detalle de la orla vegetal que rodea a la figura central ...</i>	95
<i>Albahaquero/alfabeguer (parte decorada con figura de "dama"). Museu Ceràmica de Paterna (inv. N.º MS/1454) ...</i>	97
<i>Albahaquero; detalle: primera dama con traje del siglo XV ...</i>	98
<i>Albahaquero; detalle: segunda dama con traje del siglo XV. Interpretación del traje de las damas (segunda mitad del siglo XV) ...</i>	99
Plato nazarí de los "bebedores"; pintado en manganeso sobre fondo verde (Museo Hispano Musulmán de Granada), siglo XIV ...	99
<i>Albahaquero; corte/perfil; decoración con torre mudéjar ...</i>	100
<i>Albahaquero; detalle: águila ...</i>	101
Restauración de tres terracotas del escultor Antonio Moltó Such: "Las cuatro estaciones" (Museo de Bellas Artes de Valencia) ...	103
<i>El pintor Gastón Castelló Bravo ...</i>	105
<i>Seriación cronológica de sepulturas ibéricas valencianas ...</i>	109
Recepción pública como Académico de Honor del Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso: <i>Dos ejemplos de cerámica de Paterna. Primera mitad del siglo XIV (serie verde morada)</i> , dibujos ...	121
<i>Reconstrucción del techo construido con "socarrats" ...</i>	125
José M. <sup>a</sup> Bayarri, escultor y pintor, <i>dibujo de Nassio ...</i>	141
<i>Genaro Lahuerta (foto) ...</i>	142
<i>Requiem por Luis B. Lluch Garín (foto) ...</i>	150
<i>Cáliz renacentista del Papa Alejandro VI (reproducción) ...</i>	151
Crónica Académica:	
<i>El Dr. Román de la Calle en su disertación sobre Genaro Lahuerta ...</i>	154
<i>Ingreso del Sr. Yturralde como Académico de Número. El Sr. Yturralde en su discurso de recepción. D.<sup>a</sup> María Teresa Oller recibiendo la Medalla Académica. La Académica M.<sup>a</sup> Teresa Oller Benlloch, en su discurso de ingreso como Académico de Número ...</i>	155
<i>Don Alvaro Gómez-Ferrer, durante su intervención en el acto de ingreso como Académico de Número. El Excmo. Sr. D. Fernando Chueca Goitia, en su contestación al discurso de ingreso del Sr. Gómez-Ferrer ...</i>	156
<i>Medalla del centenario del pintor Bernardo Ferrandis, por Manuel Silvestre ...</i>	158
<i>Medalla del centenario del nacimiento del pintor Segrelles, por Octavio Vicent ...</i>	158
Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iníguez † ...	159
El Museo en 1986. "Vista del Albaicín", de José M. <sup>a</sup> López Mezquita ...	162
"Retablo de la vida de la Virgen. Coronación", de Pere Nicolau ...	162
<i>Fachada del Museo (dibujo) ...</i>	164

Sres. Académicos de la Real de San Carlos  
que forman el

Consejo de Redacción  
de Archivo de Arte Valenciano

Excmo. Sr. D. Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco  
Presidente, Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos  
Consiliario 1.<sup>o</sup>

Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández  
Consiliario 2.<sup>o</sup>

Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco  
Consiliario 3.<sup>o</sup>

Ilmo. S. D. Felipe Vicente Garín Lombart  
Bibliotecario

Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues  
Secretario General

Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo  
Académico de Número

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 369 03 38 (Museo 360 57 93).

Precio de esta publicación: Enero-Diciembre de 1986, 1.000 ptas.

Números atrasados: 1.100 pesetas.



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALIDAD VALENCIANA, ADEMAS DE LA AYUDA DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA, AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALENCIA Y CAJA DE AHORROS DE VALENCIA



Játiva y su castillo, grabado en madera del siglo XVII.