

# Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXVIII

1987

Número único

En el 50.º aniversario de la muerte de D. José Benlliure Gil, a la sazón presidente de la Real Academia de San Carlos, se publica su retrato por Ricardo Verde, que guarda aquella.

# Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1987



VALENCIA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESERVADOS LOS DERECHOS DE REPRODUCCION

1988



I.S.B.N.: 84-600-5429-2

Depósito Legal: V-1874-1988

IMPRIME: MARÍ MONTAÑANA ®

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

VALENCIA

# LA VISION DEL ARTE ROMANO EN LA OBRA DE CAVANILLES

## 1.- EL ARTE EN LA ILUSTRACION

Como es sabido, al siglo XVIII suele conocerse como "La Ilustración" o "Siglo de las Luces", lo que indica que el hombre desarrolló una nueva forma de utilizar su capacidad de razonamiento. A pesar de su inquietud y variación, el siglo XVII, la época barroca en general, se había caracterizado por la creencia de que el mundo debía entenderse como un "sistema" deducido de algunos dogmas inmutables "a priori"; pero, poco a poco, el hombre comprendió que las conclusiones tenían que llegar al final de la investigación, en vez de ser establecidas al empezarla, o lo que es lo mismo, que la razón había de aplicarse a los propios fenómenos, más que a la deducción de hechos a partir de axiomas establecidos.

Por tanto, la razón llegó a ser el instrumento de un nuevo empirismo, que ya fue concebido hacia el final del siglo XVII por el inglés Locke. Así, al mismo tiempo, las Ciencias Naturales se alejaron de los supuestos arbitrarios y fantásticos del pasado, encaminándose a un nuevo método de observación y análisis. La innovación fundamental fue, pues, rechazar las ideas y los conocimientos apriorísticos, introduciendo, en cambio, un estudio sistemático de la Naturaleza tal como es.

Mientras la actitud barroca podría definirse con la palabra "persuasión", la Ilustración se centró en la "sensación"; en consecuencia, la imagen ilusoria y alegórica se reemplazó con la imagen verdadera y natural. Verdad y belleza, razón y naturaleza, no son sino expresiones distintas de la misma cosa, del mismo y único orden de seres, cuyos diferentes aspectos nos desvelan las Ciencias Naturales y las Artes (1).

En el Arte, el empirismo condujo a los "géneros", que corresponden a las diversas especies de los objetos naturales. Ambos tienen su forma y su función específica; por tanto, ni el científico ni el artista "crean" orden, sólo comprueban las cosas tal como "son". Esta búsqueda de los fenómenos verdaderos no sólo lleva al estudio de la Naturaleza, sino al de la Historia.

Por primera vez, en el siglo XVIII, la autonomía del Arte fue reconocida por una ciencia filosófica nueva: la Filosofía del Arte, que se llamó "Estética". La "Historia del Arte", fue concebida de una manera independiente de la vida de los artistas y tomó conciencia de ser la historia de una actividad particular del espíritu (2).

De otra parte, un gran florecimiento decorativo acompañó en el siglo XVIII, al movimiento pictórico,

transformando el Barroco en Rococó, llegando incluso a encontrar nuevos ritmos arquitectónicos. Pero hacia mediados de dicho siglo se manifestó una reacción moral e intelectual contra el Rococó; moral, porque el Rococó se había asociado demasiado con las clases aristocráticas, e intelectual, porque las nuevas excavaciones de Pompeya y Herculano unidas al interés por el arte grecorromano, hicieron comprender la grandeza de las obras de la Antigüedad clásica.

Esta reacción produjo una ruptura filosófica y artística que eclosionó en el Neoclasicismo, fenómeno artístico con el que acaba el siglo XVIII.

La filosofía de la Ilustración, fundada en la experiencia humana en oposición a los principios trascendentales, incide asimismo en que el Arte es actividad del sentimiento y que, en consecuencia, no es a las leyes intelectuales sino a la sensibilidad, a la imaginación y al gusto a las que corresponde juzgar en dicha materia.

El interés del siglo XVIII por el Arte, y no sólo el clásico, hizo que se multiplicaran enormemente las obras relativas a las vidas de los artistas, las guías de ciudades y monumentos y los relatos de viajes, entre otras cuestiones.

La tradición clásica, que jamás había desaparecido durante el curso del siglo XVIII, tuvo sus mayores valedores en los alemanes Mengs y Winkelmann, considerados fundadores del Neoclasicismo. En concreto, para Winkelmann, notable arqueólogo y fundador de la Historia del Arte en su sentido real, que influyó poderosamente en su época con sus ideas sobre el arte antiguo, el ideal artístico era la sencillez, serenidad y grandiosidad, características únicamente atribuidas al genio creador griego, que por ello debía convertirse en el modelo a imitar; así, la fe ciega en el mito del arte griego, vio aparecer la desconfianza con respecto al arte propio de aquel siglo.

En el caso concreto de España, merece destacarse que a fines del s. XVIII se dará un florecimiento muy notable de la literatura periegética, de la que Ponz (1772) es el primer representante, y dentro de la que naturalmente hay que incluir a nuestro autor Antonio José Cavanilles; este tipo de obras expresarán vivamente el interés por las antigüedades nacionales, apareciendo también en diferentes lugares con

---

(1) NORBERG-SCHULZ, C.: "Arquitectura barroca tardía y rococó". Ed. Aguilar. Madrid, 1973; pág. 12.

(2) VENTURI, L.: "Historia de la crítica de arte". Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1949; pág. 119.

gran evidencia (3). Otras figuras españolas destacadas en este campo serán Isidoro Bosarte, A. Valcárcel Pío de Sa-boya, Capistrano de Moya, Cornide Saavedra, etc.

El siglo XVIII representa, en suma, un momento vivaz, rico y variado, una de las cumbres de la cultura humana, que supondrá el verdadero final de la "civilización antigua" y la transición al período "moderno" que comenzaba en la centuria siguiente.

## 2.- EL EJEMPLO DE ANTONIO JOSE CAVANILLES

La obra de Cavanilles, que aquí nos ocupa, hay que encuadrarla en las postrimerías del s. XVIII, en un momento de gran interés en el campo de lo artístico, por cuanto viene a coincidir con ese movimiento cultural de "retorno a lo antiguo" que se ha dado en llamar "Neoclasicismo".

Estas "*Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reino de Valencia*", que es el título completo de la obra de nuestro autor, constituyen un libro único en su género por la multitud de aspectos que trata y la profundidad con que los aborda, dentro de un marco geográfico en verdad extenso como son las tierras valencianas. Así, el trabajo resulta aún hoy de consulta obligada como punto de partida no sólo para los botánicos, sociólogos, historiadores en general e historiadores del arte clásico en particular.

Sobre las circunstancias concretas de la vida de Cavanilles no contamos con excesivas referencias, si bien su personalidad erudita, en consonancia con el momento histórico que le tocó vivir, se plasmó en un trabajo admirable, en el que puso igual celo, tanto en lo relativo a Botánica y Agricultura como sería lo más lógico dada su especialización, cuanto a toda una serie de explicaciones detalladas y sumamente acertadas sobre los vestigios que el arte romano dejó en nuestras tres provincias.

Antonio Joseph Cavanilles nació en la ciudad de Valencia el 16 de enero de 1745. Se licenció en Filosofía en esta Universidad, doctorándose en Teología en la de Gandía, para más tarde recibir las órdenes sagradas en Oviedo (1771). Comenzó a especializarse en Botánica, gracias al contacto que mantuvo con los naturalistas franceses, entre los que destaca Jussieu, adquiriendo ya renombre universal en su época. Fue persona de grandes cualidades a nivel humano, denunciando los abusos que pudo observar en el curso de sus viajes científicos. Si su aportación a la Botánica resulta fundamental, no lo es menos su contribución al conocimiento de la Geografía regional, Geología, Historia antigua local, etc., materias en las que probó sobradamente su conocimiento y buen juicio.

Sus publicaciones son numerosas y de temática variada, no obstante ser fundamentalmente un botánico (4); en ellas destaca una gran minuciosidad y precisión científica en sus apreciaciones.

Falleció en Madrid, tras corta enfermedad, el 10 de Mayo de 1804, a los cincuenta y nueve años de edad.

## 3.- VISION DEL ARTE ROMANO EN LA "GEOGRAFIA DEL REINO DE VALENCIA" DE CAVANILLES

El trabajo de Antonio Joseph Cavanilles ofrece el enorme interés de partir de una realidad geográfica directa para de ella extraer sus conclusiones y resultados definitivos.

Dentro de esta línea, supone un apartado importante el dedicado a mostrarnos los diferentes vestigios que quedan de época romana en las tres provincias valencianas. Y es, en efecto, de todos los comentarios y anotaciones sobre arte romano de los que vamos a ocuparnos; además, algunos de los monumentos que trata el autor los acompaña de su correspondiente grabado, en el que nos ofrece su particular y muchas veces pintoresca visión.

El libro, más conocido de forma abreviada con el título de "Geografía del Reino de Valencia", fue escrito entre 1795 y 1797 por Cavanilles, tras un viaje efectuado por las tierras valencianas, que duró unos tres años (5).

Todo el conjunto de comentarios que hace Cavanilles a lo largo de su obra, relativos al arte romano local, los hemos agrupado en distintas categorías, con el fin de dar mayor cohesión a cada una de ellas; así, comenzamos con la arquitectura, para seguir con el mosaico y la epigrafía; por último, citamos un conjunto de referencias aisladas, nada homogéneas, sobre alguna cuestión de época romana que el autor sólo menciona, sin pasar a desarrollarla.

### 3.1.- ARQUITECTURA

En este capítulo, el más tratado en el trabajo de Cavanilles, y en cada uno de los monumentos que cita se puede apreciar con claridad con qué detallismo y cuidado ha sido redactado; hoy, a fines del siglo XX, casi diríamos que resulta excesivamente minucioso en algunas de sus descripciones, aunque en ello también incluye, sin duda, el modo de expresión de una época concreta, como son las postrimerías del siglo XVIII.

(3) SCHLOSSER, J.: "La Literatura artística". Ed. Cátedra. Madrid, 1976; pág. 410 y ss.

(4) Las publicaciones de Cavanilles pueden confrontarse en la relación que aparece en la nota 10, pág. X, de las "Notas a la presente edición" de José Manuel CASAS TORRES, que anteceden a la "Geografía del Reino de Valencia" (Vol. I, 2a. ed., Zaragoza, 1958).

(5) CAVANILLES, Antonio Joseph: "Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia". II volúmenes. Madrid, 1795-1797. (La presente edición, que manejamos, se imprimió en Zaragoza en 1958).



Vista del Arco Romano en las inmediaciones de Cabanes.

Los monumentos arquitectónicos romanos de los que se habla en el libro son: el arco de Cabanes, los restos de acueductos en Ribarroja y otros lugares, el acueducto de “La Peña Cortada” en Chelva, los “Baños de la Reina” cerca de Ifach y los probables vestigios de un teatro en las inmediaciones de los citados baños.

Sobre el arco romano de Cabanes, al que sitúa dentro de su contexto geográfico, en las cercanías de la antigua vía romana, hace una precisa enumeración de los elementos que lo componen (6):

“...todo es de mármol pardo muy duro, y los sillares de que se compone se mantienen perfectamente unidos sin quedar vestigios de mortero. Su altura es de treinta palmos, y el ancho diez y ocho, sin contar el grueso de las pilastras...”

Aparte del extenso comentario, al que remitimos, la descripción se completa y plasma en una lámina, cuyo grabado titula el autor: “Vista del Arco Romano en las inmediaciones de Cabanes” (lámina 1).

Siguiendo el orden geográfico de la obra, tras ocuparse de la provincia de Castellón, pasa a la de Valencia, donde hace mención, de modo más conciso, de los restos de acueductos en el llano de Ribarroja (7):

“...Dos eran los acueductos, cuyos vestigios se descubren hoy día por más de legua y media en los barrancos Plantádes, Porchinos, Guardiola y Pedreza. Pretenden los de Ribarroja que el uno de ellos iba al llano de Quart, y el otro a la antigua población, que el vulgo llama Valencia la Vieja...”

De la zona de Chelva se ocupa Cavanilles en profundidad, citando tramos aislados de acueductos romanos (8), para luego pasar a desarrollar el sector mejor conservado, que es el llamado de “La Peña Cortada” (9); incide aquí en la obra constructiva de las arcadas, en buen estado de conservación, así como en el inmenso e impresionante corte de la montaña adyacente, profunda hendidura que posibilitó el paso de las aguas en aquella época:

“...Hacia el nordeste de Chelva en la rambla llamada hoy día de los Arcos... se conservan monumentos de un acueducto que los Romanos hicieron para llevar aguas a Liria... Este segundo puente... se conserva íntegro a pesar del tiempo y de las avenidas; porque el cimientado de la obra es peña viva, sobre la qual apoyan dos pilares que sostienen los tres arcos del puente. Todo se compone de sillares, y el mortero que los unía forma con ellos un cuerpo sólido... El canal... para contener el agua... pasaba al ribazo opuesto del barranco, donde hallaba un monte de 80 palmos de altura... que era preciso taladrar o romper... Tomó el partido de abrir desde lo alto del monte una zanja de seis pies de ancho, empezando esta costosa operación por las dos faldas oriental y occidental del monte dexando entre las excavaciones opuestas como 30 palmos, por medio de los cuales se conservaba la unión del monte. En estos 30 palmos solamente mandó abrir la mina de comunicación...”

También en este caso del acueducto de la Peña Cortada de Chelva se nos ofrece una lámina grabada, debido quizá al buen estado de conservación de la obra en su conjunto, que aparece titulada por el autor como “Acueducto y peña cortada en el término de Chelva” en la que se aprecia claramente el característico corte de la montaña que sigue al tramo del acueducto propiamente dicho (lámina 2).



Acueducto y Peña Cortada en el término de Chelva

Continuando con los elementos de arquitectura, Cavanilles nos explica concienzudamente la estructura de los llamados “Baños de la Reina”, a una media hora de distancia del peñón de Ifach (10), con sus seis compartimentos iguales, así como su sistema de funcionamiento:

“A la orilla del mar... se hicieron a pico las excavaciones necesarias, estableciendo comunicaciones entre ellas, y compuertas para moderar e impedir el movimiento de las olas... Resultó de las excavaciones un oblongo de 80 palmos de oriente a poniente, y 35 de norte a sur, sin contar los muros o paredes que lo cierran de tres palmos de espesor; y en dicho oblongo seis baños... Cada canal iba a dar a su baño... sobre el qual había una abertura longitudinal, para introducir sin duda un tablón que asegurase la tranquilidad de las aguas en el interior del baño...”

(6) CAVANILLES. Vol. I, pág. 99 (64 de la obra original).

(7) CAVANILLES. Vol. I, págs. 213 y 214 (152 ob. orig.).

(8) CAVANILLES. Vol. II, pág. 66 (52 ob. orig.).

(9) CAVANILLES. Vol. II, págs. 81, 82 y 83 (64 y 65 ob. orig.).

(10) CAVANILLES. Vol. II, págs. 288, 289 y 290 (de 226 a 228 ob. orig.).

Esta información se complementa con su correspondiente grabado denominado “Baños de la Reyna”, que en realidad es un esquema en planta de los seis estanques que los componen.

Los últimos vestigios arquitectónicos de que se ocupa nuestro autor hacen referencia a los probables *restos de un teatro*, en las inmediaciones de los ya citados “Baños de la Reyna”; se trata de un grupo de gradas en arco, cercanas al mar, hacia donde miraría la cávea del monumento (11):

“...A unos cien pies (de los baños) siguiendo la costa se encuentran restos de un teatro, reducidos a cinco gradas... Como no se puede saber qué número de gradas había en la parte superior del cerro ni quantas de las inferiores han cedido a las aguas tampoco es posible formar idea de la capacidad del teatro...”.

De la confrontación de los comentarios que sobre las obras arquitectónicas romanas de nuestra zona valenciana hace el autor, se desprenden algunas notas de interés; así, destacamos el auténtico rigor científico con que se describen los vestigios, de manera más extensa cuando más numerosos son los datos que posee de ellos; demuestra también Cavanilles su conocimiento sobre arte romano y otras cuestiones relativas a la historia local que le convirtieron en un gran erudito de su tiempo, si tenemos en cuenta que su especialización principal era la Botánica.

### 3.2.- MOSAICO

En este apartado hemos incluido todo lo referente a los descubrimientos que casualmente hizo Cavanilles de los numerosos restos de la llamada “*Villa romana de Calpe*”; se trata de un conjunto de seis estancias, en alguna de las cuales se conservan ricos e interesantes *suelos de mosaico*. El hallazgo de esta serie de habitaciones, que formarían sólo una parte de una importante “*villa*”, aún hoy poco conocida, fue producto del azar, según nos confiesa el mismo autor (12), cuando recorría la costa y se hallaba a media distancia entre el peñón y el propio Calpe. Las “*piezas*” o habitaciones resultaron ser todas de tamaños distintos al igual que las decoraciones que ornaban los suelos:

“...Fuimos tan dichosos, que en sólo dos días de trabajo logramos descubrir seis piezas contiguas, cuatro de ellas con pavimento mosaico de varios dibujos, y dos de argamasa muy unida... El terreno excavado forma un espacio de 70 palmos valencianos de norte a sur, y 54 de oriente a poniente... La primera habitación que descubrimos... en ella se conservan los cimientos de tres paredes... se descubrió el precioso dibujo y la prolixa obra de aquella pieza... Corre alrededor de todo el pavimento... una cenefa de dos cintas negras, que contienen otra blanca dos o tres veces más ancha... De los 36 cuadrados que debían estar entre dichas faxas, sólo dos se conservan enteros... Continuamos la excavación hacia el mediodía de ésta pieza, y descubrimos otra de 32 palmos de oriente a poniente y 15 de norte a sur... el dibujo... reduciéndose a ladrillos blancos oblongos, separados por cintas negras... Descubrimos otra pieza circular de 14 palmos de diámetro, con un reborde... cuyo fondo es de argamasa dura muy unida... Después de mucho trabajo apareció otra (pieza) muy hermosa que tenía 19

palmos de oriente a poniente... el dibujo... se ve una maceta con dos ovas, de cuyo centro sale un robusto tronco de parral... (Después) se descubrieron otras dos piezas contiguas que se comunicaban por una puerta... Los cuatro pavimentos mosaicos (descubiertos) se componen de cubitos de marmol blanco y de otro negro menos duro...”.

Como puede verse, y mejor aún consultando el texto completo de estos descubrimientos, Cavanilles fue en extremo minucioso en esta ocasión, exponiendo hasta los más mínimos detalles, por constituir este hallazgo una novedad de su época; es por esta razón, por lo que también acompaña todas las explicaciones nada menos que con una serie de cinco láminas en total, siendo la primera el “*Plano de lo descubierto entre Hifac y Calp, en el reyno de Valencia*”, donde nos ofrece en planta el esquema de este grupo de estancias, y las otras cuatro las reproducciones de los seis mosaicos y suelos procedentes de las habitaciones, agrupando la segunda con la tercera y la quinta con la sexta, e intercalando dichas láminas entre su texto, como eficaz auxiliar gráfico.

Así pues, Cavanilles añade, además, la novedad de un importante descubrimiento arqueológico, que constituye su principal aportación al arte romano de las tierras alicantinas en concreto.

### 3.3.- EPIGRAFIA

Tres son las inscripciones latinas de las que se ocupa nuestro autor en su obra.

La primera de ellas es una *lápida sepulcral*, hallada en el pueblo de *Costur* (13), que se acompaña junto al texto de una lámina denominada “*Antigüedades de Costur*” (junto a la lápida puede verse una moneda con inscripciones árabes); el texto latino puede consultarse en el libro y su traducción sería: “*Fabia Calityche puso este monumento a Fabio Calisto de 71 años, y a Fabio Lupo de 34, sus buenos padre y hermano...*”.

Otra de las inscripciones procede de los alrededores de *Sagunto* concretamente “*Junto a la torre de la Saluquia*”, según Cavanilles (14), e igualmente es de carácter funerario; dice lo siguiente:

“PAVLO AEMIL.  
PAVLI. F. PAL  
REGILLO XV VI  
SACRIS FACIENDI  
PRAEFECTO VRB  
IVRI DICUND  
QVAESTORI.  
TI CAESARIS AV  
PATRONO”.

(11) CAVANILLES. Vol. II, pág. 291 (228 ob. orig.).

(12) CAVANILLES. Vol. II, págs. 291 a 296 (228 a 232 ob. orig.).

(13) CAVANILLES. Vol. I, págs. 138 y 139 (95 ob. orig.).

(14) CAVANILLES. Vol. I, págs. 173 y 174 (121 ob. orig.).



Su traducción desarrollada sería: "A su patrono Paulo Emilio Regio, hijo de Paulo, de la tribu Palatina, que fue uno de los quince administradores de las cosas sagradas, Prefecto de la Justicia en la ciudad y Tesorero de Tiberio César Augusto".

Está, pues, dedicada a un personaje realmente importante, con cargos públicos en la vida ciudadana de la Saguntum romana, durante el reinado de Tiberio, en el siglo I d. JC.

La última de las inscripciones que recoge Cavanilles reviste igualmente un carácter funerario y procede de *Lanusíá* (15) población en la que aparecieron varias lápidas romanas, si hemos de creer a nuestro autor; la que comentamos aquí (16) se halla muy fragmentada y en mal estado de conservación, es de mármol y cuenta con pocas palabras enteras. Su probable traducción sería: "A la honra de los dioses de los difuntos. Aquí está sepultado Fabio Emiliano, que murió de 35 años. El padre hizo este monumento a su hijo piadosísimo".

De ella se puede deducir que seguramente pertenece ya al Bajo Imperio, con una cronología posterior al siglo III d. JC., como parecen evidenciar las separaciones entre las palabras o abreviaturas, que en vez del clásico punto (o nada) llevan una hoja de hiedra con la hojita hacia abajo, claro indicio de modernidad en epigrafía latina; no obstante las abreviaturas, del tipo H. S. E. ("Hic situs est"), son las habituales en los dos primeros siglos del Imperio (Alto Imperio), y su uso perduró hasta el fin del mismo.

#### 3.4.- OTRAS APORTACIONES AL ARTE ROMANO

Bajo este título hemos agrupado un conjunto de doce menciones sobre otros tantos vestigios del arte romano en nuestras tierras, que Cavanilles únicamente cita y no desarrolla en profundidad; no se trata, pues, de una serie homogénea, sino de una muestra de la preocupación erudita de nuestro autor hacia los restos de la Antigüedad clásica.

La primera mención de este tipo hace referencia a la *vía romana de Valencia a Barcelona*, a su paso por la Poblada Tornesa (Castellón) (17):

"...Parece que por ésta pasaba el camino romano de Valencia a Barcelona; lo cierto es que no lejos de la Poblada, y casi a la extremidad de los cerros en que se terminan los montes hacia el norte, se conserva aún plantada perpendicularmente una de las piedras que los Romanos ponían para señalar las millas...".

Otra cita de esta misma *vía romana* se localiza en el llano de *Cabanés*, cerca del famoso arco ya comentado (18).

Siguiendo su libro, un poco más adelante menciona que en la zona del monte Gaydó se hallaron "*varias bellotas de plomo*, de aquellas que los honderos romanos lanzaban contra sus enemigos..." (19).

Otro grupo de comentarios se refieren a *antiguas ciudades romanas*, hoy de difícil localización, como Tiriche o

Hilactes (20), o bien Sagunto (21), de la que sólo cita su famoso teatro, sin extenderse para nada en su descripción remitiendo a otros autores.

Igualmente hace mención Cavanilles de algún *hallazgo aislado, especialmente monedas romanas*, como las aparecidas en el término de *Jeresa* (22), en el de la *Font de la Figuera* en las laderas del elevado pico del Capurrucho (23), o en el de *Ayora*, concretamente en el monte de Meca, del cual también cita los restos de "fortalezas antiguas" (ibéricas) (24).

Un tema distinto y de igual interés es el relativo al modo de extracción de la piedra que los romanos utilizaban en sus construcciones, es decir, el de las *canteras o minas*. Menciona aquí el autor las de *Buixcarró*, (25):

"...Los romanos sacaron varias piezas de estas canteras... aún se ven allí rastros de los cortes que ellos hicieron, aserrando las extremidades de las piezas que necesitaban, sin hacer los roces que hoy se practican...".

También hace referencia a varias minas existentes al parecer en la *Sierra de Espadán* (26), que él cree obra de los romanos, debido a las numerosas galerías que se conservan, así como a los grandes montones de escorias.

Por último, anotamos dos menciones de sendas e importantes ciudades romanas, como *Denia*, la antigua Dianium (27), y *Lucentum* (28), de la que se dice estaba próxima a la entonces laguna de la Albufereta cercana a Alicante.

CRISTINA ALDANA NACHER

- (15) "Lanusíá" es, evidentemente, la población alicantina de La Nucua, que en la donación de Jaime I a Beltrán de Belpuig aparece con la grafía "Lanucia". Según CABANES PECOURT, Ma. D. ("Documentos y datos para un estudio toponímico de la región valenciana". Valencia. 1981. pág. 434) "la estructura toponímica en su compleja pronunciación resulta decididamente conflictiva".
- (16) CAVANILLES. Vol. II, págs. 303 y 304 (237 y 238 ob. orig.).
- (17) CAVANILLES. Vol. I, pág. 87 (55 ob. orig.).
- (18) CAVANILLES. Vol. I, pág. 98 (63 ob. orig.).
- (19) CAVANILLES. Vol. I, pág. 98 (64 ob. orig.).
- (20) CAVANILLES. Vol. I, pág. 106 (70 ob. orig.). En cuanto a Tiriche cabe pensar en la actual Tirig (vid. FESTO AVIENO, "Ora Marítima", vv. 497-498).
- (21) CAVANILLES. Vol. I, pág. 170 (118 ob. orig.).
- (22) CAVANILLES. Vol. I, pág. 288 (211 ob. orig.).
- (23) CAVANILLES. Vol. I, pág. 317 (234 ob. orig.).
- (24) CAVANILLES. Vol. II, pág. 9 (7 ob. orig.).
- (25) CAVANILLES. Vol. I, pág. 293 (215 ob. orig.). Cantera situada en la Sierra de su nombre, que se extiende entre los términos de Cuatretonda, Simat de Valldigna, Búrig y Pinet.
- (26) CAVANILLES. Vol. II, pág. 139 (109 ob. orig.).
- (27) CAVANILLES. Vol. II, pág. 270 (211 ob. orig.).
- (28) CAVANILLES. Vol. II, pág. 317 (248 ob. orig.).

# EL RETABLO DE SARRION: ANALISIS DOCUMENTAL Y ESTILISTICO

## INTRODUCCION

En *Archivo de Arte Valenciano* correspondiente a 1987, no podía faltar una aproximación al retablo adquirido por la Consellería de Cultura en subasta "Sotheby's" de Londres, de 26 de junio de 1986, para el Museo de Bellas Artes de Valencia. Es digno de todo elogio el haber logrado rescatar este magnífico exponente del Arte Valenciano en torno a 1400.

La novedad de su adquisición hizo que protagonizase la exposición "Mon i Misteri de La Festa d'Elx", junto con otras obras de carácter asuncionista, celebrada en la Lonja de Valencia en octubre de 1986.

Tormo en 1923 (1) vio la tabla central de la "Virgen Aurora de Mediavilla", patrona de Sarrión "in situ" y comenta que el resto se había vendido.

Post en 1930 contempla también la tabla central, cubierta por una mala copia, en Sarrión (2) y se lamenta de la venta del resto del retablo, lo que le impide analizar su estilo. Gudiol (3) localiza el retablo en la colección Deering (Tarragona) y pudo contemplarlo. Pérez Sánchez (4) en 1985 lo localiza en la colección Deering-Tamarit de Tarragona. En 1986, aparece en las subastas "Sotheby's" de Londres y es adquirido por la Consellería de Cultura para recuperar el patrimonio valenciano disperso en Museos y colecciones extranjeras. Es de lamentar que no pueda rescatarse el espléndido retablo valenciano del "Centenar de la Ploma", hoy en Museo Victoria and Albert de Londres, estudiado por nosotros en A.A.V. de 1984.

## DESCRIPCION

El retablo de Sarrión está dedicado, como hemos visto, en la tabla central, a la Virgen Aurora de Mediavilla y en sus tablas laterales a los Siete Gozos de la Virgen.

Tamaño: 375 x 307 cms.

Es un retablo de tres calles, con ocho tablas más las tres de los pináculos y las ocho de la predella: la calle central con la tabla de la titular y la Coronación encima, rematada por el Calvario, en la espina, típico del retablo valenciano de la época, lo mismo que los remates de las calles laterales que representan la Anunciación, desglosada en dos escenas, cuyo primer antecedente fue el Retablo de Fray Bonifacio Ferrer, en 1396. La lectura de los Gozos de la Virgen es de izquierda a derecha y de arriba a bajo, como anteriormente se habían representado en el Retablo del Museo de Bilbao. Las escenas son: Nacimiento de Jesús, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Dormición.

La predella, con 9 escenas: Trinidad en el centro (en lugar del Christus Patiens habitual en Valencia), S. Juan y San Antonio, Sta. Catalina y Agueda, San Vicente y Esteban, un santo obispo y un papa canonizado.

La tabla central, de 1'92 x 1'12, representa a la Virgen coronada, sentada en un trono gótico con dosel, con el Niño en brazos, rodeada de 8 ángeles: dos delante, ofreciendo lirios y rosas, dos músicos y 4 cantores a los lados.

Carece de guardapolvo y de entrecalles.

## ATRIBUCION

Cerveró Gomis publica el documento sobre el pago del retablo de Sarrión (5):

1404 (30-VIII). "Noverint universi; Quod ego Petrus Nicholai, pictor Val.civis, scienter et gratis, confiteor et in veritate recognosco vobis venerabili Johanni Garsie, drapario Val.civis, absenti ut presenti quod dedistis et solvistis michi, voluntati mee numerando, Quinquaginta florenos d'Aragonia ex illa peccunie quantitate quam habere debeo ratione illius retrotabuli quod de presenti facio ad opus et pre ecclesia loci Sarrión prout in instrumento inde facto in posse not, infrascripti largius habeatur. Et quia hec est rei veritas, Renuntio scienter omni exceptioni peccunie predicate, non numerate, non habite et recepte avobis ut predicatur et doli, facio vobis fieri per not. Infrascriptum, presentem apocam de soluto. Quod est actum Valentie.

Testes inde sunt discreti Jacobus Monfort et Johannes Perpenya not. Val.cives". (APV, notals de Luis Llópiz, n.º 8).

A partir de este documento, la atribución parece clara y ha sido admitida por todos los estudiosos de Pedro Nicolau: Tormo, Saralegui, Post, Mayer, Bertaux, Lozoya, Camón Aznar, Gudiol, Lafuente Ferrari, Ainaud de Lasarte, Garín, Hériard Dubreuil, Pérez Sánchez, etc., Pitarch (6), lo acepta, con reservas en 1980, y en 1986 muestra mayores reservas que anteriormente, en el Coloquio celebrado con motivo de la Exposición de la Lonja, basándose en el análisis estilístico del retablo, a su juicio demasiado

- (1) Tormo, Elías. *Levante*. Madrid: Calpe, 1923, p. 57.
- (2) Post, Ch. RA. *History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass), 1930, v. III, c. XXXI.
- (3) Gudiol, J. *Ars Hispanias*, Madrid, v IX, p. 144, Plus Ultra, 1955.
- (4) Pérez Sánchez, A. *Valencia*, Madrid: Noguer, 1985, p 210-211.
- (5) Cerveró Gomis, L. Pintores Valencianos, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1963, p. 90-91.
- (6) Pitarch, A. *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza; Caja de Ahorros, 1980.



evolucionado para la fecha de 1404, comparado con el arte catalán de la época. Ainaud de Lasarte, también presente en el Coloquio, señaló que la evolución de la pintura valenciana de principios del XV, seguía una marcha distinta y mucho más acelerada que el arte catalán de la época, por tanto, no era de extrañar el desfase estilístico que, a juicio de Pitarich, se apreciaba en Sarrión, con respecto a sus coetáneos catalanes. Creo que esta intervención dejó zanjada la cuestión.

## DOCUMENTACION

La línea investigadora en torno a Nicolau la inició Sanchis Sivera en 1908 (7) aunque anteriormente, en 1887, el Barón de Alcahalí, reseñaba algún documento referente al pintor (8). Sanchis Sivera en 1928 (9) incrementa las noticias documentales de 1908 y consigue un corpus suficiente para trazar el perfil de Pedro Nicolau. Cerveró Gomis en 1963 comienza su aportación documental sobre Nicolau, (10) la continúa en 1968 (11) y en 1971 (12) la completa.

## ANALISIS DOCUMENTAL

Analizada la documentación existente sobre Nicolau, que se extiende desde 1390-1408, se deduce que Pedro Nicolau tuvo un taller de extraordinaria importancia. Los encargos fueron numerosos, hechos por las instituciones más prestigiosas de la década: el Rey de Aragón, la Catedral de Valencia, el Ayuntamiento, el convento de Dominicos, la Orden de San Juan del Hospital, párrocos de las distintas iglesias de la diócesis y de fuera de ella. El tipo de encargos era de gran importancia, generalmente retablos. Sus trabajos en la Catedral, comienzan en 1390, con obras en el órgano y 8 retablos, tres de ellos en colaboración con Marzal de Sax, y continúan hasta 1406. Los encargos se los hicieron canónigos, beneficiados.

Con el Ayuntamiento, la colaboración documentada de Nicolau, se refiere a los años 1394 y 1396, como se puede ver en el *Llibre de Sot-Sobrería de Murs i Valls* (13) y se relaciona con obras en las Torres de Serranos (Marzal también las realizó) de poca importancia, y se trata de los comienzos del pintor, aunque en el documento de 1396, se alude a él como "Mestre Pere Nicolau", luego ya había llegado al reconocimiento oficial de su maestría. Un año antes, en 30 octubre de 1395, ya había recibido en su servicio a un aprendiz, con la obligación de suministrarle alimentos, vestido y calzado y 36 florines de sueldo (14). En 1395 le encargan un retablo de San Lorenzo para el Convento de Predicadores de Valencia, precisamente en época de San Vicente Ferrer, al que habría conocido en la Catedral de Valencia. Más tarde, antes de 1403, realiza otro retablo para el altar mayor de Santo Domingo dedicado al Santo, aunque no queda constancia documental, sino los restos de la

predella en el Museo de Valencia y noticias sobre su composición en Teixidor (15) retablo que se sustituye en 1525 por otro del mismo tema de Paolo de Santo Leocadio, cuyos restos también se cobijan en dicho Museo.

En 1399 colabora con Marzal, uno de los pintores más cotizados de Valencia y con numerosos encargos, en dos retablos de la catedral, los de Santa Agueda y San Jaime y hacia 1400, colabora en el de Santo Tomás, puesto que se le encarga en 1405 el retablo de San Bernabé en la Catedral "tan bien o mejor que el retablo de Santo Tomás". Sería ilógico que se le encargara hacer un retablo igual o mejor que otro en el que no hubiera intervenido, como es también el caso del retablo de la capilla de Sta. Catalina de la catedral, que le encarga "así be o millor com lo altar de Sant Johan del Spital", o como en el Retablo de la capilla de Sta. María y San Pedro, encargo igual al que había pintado en la capilla de Stas. Catalina e Isabel para la Catedral (16).

En 1403 cobra cien florines de oro por el retablo de los siete Gozos de la Virgen para el Monasterio de Vall de Crist, encargado por el Rey (17). Recibir un encargo real significa ser el mejor pintor de la época, como lo fue en 1373 Llorens Zaragoza, nombrado por Pedro IV el Ceremonioso "lo millor pintor" de Barcelona. Por lo tanto, Pedro Nicolau estaba en 1404 en su plena madurez artística y profesional que coincide con la fecha de 30 agosto de 1404 en que realizó el retablo de Sarrión, también dedicado a los Gozos de la Virgen por el que cobró cincuenta libras, lo mismo que por el del mismo tema de Alfafar realizado el 27-XII-1404 "sub invocacione Septem Gaudiorum Beatissimae Virginis Mariae" y otros muchos dedicados a este tema que se le encargarían atraídos por el encargo real, de los que no nos queda constancia documental, como el del Museo de Bilbao, Albentosa y los de las tablas centrales del Louvre, colección Gualino, de Turín, realizados por él o su taller o círculo.

Otro encargo importante en la ciudad fue el retablo de San Juan del Hospital, aludido en el contrato del 26 de diciembre de 1400, para altar de Sta. Catalina, encargo de Mossén Miquel del Miracle, rector de la iglesia de

- (7) Sanchis Sivera, J. *La Catedral de Valencia*, Valencia: Imp. Vives Mora, 1908, p. 538.
- (8) Alcahalí, J. Ruiz de Lihory, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*, Valencia: Imp. Domenech, 1887, p. 227.
- (9) Sanchis Sivera "Pintores Medievales", AAV, 1928, p. 52
- (10) Cerveró Gomis, L. op. cit.
- (11) Cerveró Gomis, L. "Pintores Valencinos", *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, p. 103.
- (12) Apéndice, AAV, 1971, p. 35.
- (13) LOP, Iusep. *Llibre de Murs e Valls*, Valencia, 1973, edic. facsímil.
- (14) Cerveró Gomis, 1963, p. 136.
- (15) Teixidor, J. *Capillas y sepulturas de Santo Domingo*, Valencia, 1949, p. 43-44.
- (16) Sanchis Sivera, J. AAV, 1928, p. 52.
- (17) Idem.



Penáguila, al que Post relaciona con unas tablas de la Hispanic Society de New York (18).

De este análisis documental se deduce que Nicolau es uno de los mejores pintores de Valencia entre 1395-1408, heredera de la corte esplendorosa de Juan I, gran humanista y refinados amante de los manuscritos realizados por los mejores miniaturistas de la época, como lo prueba el Brevariario de Blanca de Francia de la Biblioteca Vaticana, iluminado por Jean Pucelle, que le perteneció. También supo este monarca rodearse de los mejores pintores de su época: Llorens Zaragoza, autor en 1395 del retablo de Jérica, que servirá a Nicolau de modelo para la Madona de Sarrión, que estuvo activo en Valencia hasta 1406; de Gerardo Starnina, cuya presencia en Valencia se rastrea de 1395-1401 documentalmente (19), y que fue el introductor en Florencia del estilo internacional, en 1404, aprendido de Valencia; de Esteve Rovira de Chipre, pintor misterioso, cuya presencia en Valencia en 1387-88 está atestiguada; de Francisco Serra II, castigado en exilio a Valencia entre 1377 y 1379, autor del retablo de Sta. María Magdalena para la capilla Rabasa de la Catedral en 1385, cuyos modelos catalanes influyeron en algunas tablas de Sarrión, como veremos. Y de Marzal de Sax, establecido en Valencia desde 1390, según Tramoyeres, autor del retablo de Sto. Tomás de la Catedral, seguramente con Nicolau, y de los de Sta. Agueda el 9-II-1399 y San Jaime, 24-IV-1399, de la catedral, ambos en colaboración con Nicolau (20). De esta colaboración saldría la cantidad de obras con la impronta Nicolau-Marzal tan difícil de deslindar a juicio de Saralegui, Post y nuestro, que se realizarían hasta la desaparición de Nicolau en 1408, puesto que Marzal muere pobre y atendido por el Ayuntamiento en 1410, habiendo sido uno de los pintores más brillantes de su época, como lo prueba el retablo de San Jorge del "Victoria and Albert" de Londres, estudiado por nosotros en 1984 (21). Incluso, del autor del retablo de Fray Bonifacio Ferrer, del Museo de Valencia, encargado por el hermano del insigne santo valenciano, para Portaceli, cuyo italianismo, mezclado con algún elemento local, subyuga a todo el que lo contempla, atribuido por nosotros al círculo de Starnina (22) o Lorenzo Mónaco, claro exponente temprano del estilo internacional, incorporado en Valencia por la escuela de miniaturistas.

Por otra parte, en la documentación aparecen los colaboradores de Nicolau, que posteriormente formarán la escuela que llevará su impronta y que monopolizará la pintura valenciana del primer tercio del siglo: Jaime Sareal, testigo de Nicolau, en 1402; Jaime Mateu, testigo de un recibo en 1402, Gonzalo Peris; Alcañiz, debe a Nicolau 15 florines

(18) Ibidem.

(19) Cerveró Gomis, AAV, 1972, p. 52.

(20) Sanchis Sivera, J. *La Catedral de Valencia*, Valencia: Imp. Vives Mora, 1909, p. 318 y 367.

"per prestech de soldada" el 2-IV-1408, "qui será afermat a pagar a la festa de Sent Johan de Juny provinient, sots pena del quart" ARV, Justicia de CCC sous (23).

Por último, el 23-XI-1408, "Jacme Matheu, pintor, hereu universal dels bens e drets que quondam foren den Pere Nicolau, pintor..." (ARV, Just. de CCC sous" (24)).

Anteriormente, el 28 de julio de 1408, ante Ramón Constantí justicia de Valencia, comparece Jaime Mateu, pintor y Gonzalo Pérez, pintor... Fallo nombrando a Jaime Mateu heredero universal de Pere Nicolau, por ser sobrino y haber aquel muerto sin testamento (25).

De esta manera se dirime, judicialmente, el pleito por la sucesión en el taller de Pedro Nicolau, llevado hasta esa fecha por Gonzalo Pérez. El morir sin testamento y repentinamente, debe significar que era aún joven, pues resulta extraño en un hombre tan acostumbrado a los documentos notariales.

#### ANALISIS ESTILISTICO

Del análisis documental, pasemos al estilístico de la obra conservada de Nicolau para comprobar si son paralelas dichas fuentes en aportación de datos.

Como restos de su obra documentada nos queda el retablo de Sarrión.

#### VIRGEN DE LOS ANGELES:

Fue Saralegui el primero en fijar el estilo de Nicolau, a partir del retablo de Sarrión. Post, atribuye con certeza la tabla central a Nicolau, y lamenta no poder contemplar el resto, para determinar la influencia germánica en él.

La tabla es de un gran dibujante, presenta el tema muy frecuente en la escuela valenciana de principios del XV de la Virgen entronizada y coronada, con el Niño en brazos, y como en la "Maiestas" de Simone Martini, coronados por un dosel sujeto por palos finos, y rodeados de ángeles: dos de ellos en primer plano, le ofrecen flores, el de la izquierda rosas y el de la derecha lirios.

Resalta Post (26) el finísimo trabajo del fondo dorado, burilado solamente en el borde, como es típico de la escuela valenciana de la época, lo mismo que los espléndidos brocados de oro del dosel y el borde del manto ondulante de la Virgen, cuyo plegado recuerda la escultura gótica del N. de Europa.

(21) Rodrigo Zanzosa, C. "Aspectos Históricos estilísticos e iconográficos del Retablo del Centenar de la Ploma" AAV, 1984, p. 24-28.

(22) Rodrigo Zanzosa, C. "En torno al Retablo de Fray Bonifacio Ferrer", AAV, 1985, p. 31-33.

(23) Cerveró Gomis, L. AAV, 1963, p. 137.

(24) Idem, p. 138.

(25) Id. Cerveró Gomis, L. AAV, 1971, p. 35.

(26) Post, Ch. R. op. cit.



Uno de los gestos que llaman más la atención de Post, es la cabeza del Niño, vuelta hacia su madre de modo insólito.

A nuestro juicio, el antecedente más inmediato de la Virgen de Sarrión es la de Jérica, pintada por Llorens Zaragoza en 1395-96, según hallazgos documentales de Pérez Martín: los dos ángeles del primer plano ofreciendo flores, el gesto "impertinente" del Niño, el diálogo Madre-Hijo reflejado en las manos; la amplitud y sinuosidad del manto, los ángeles músicos, reducidos a dos, y los adorantes. El pedestal o estrado sobre el que se sitúa el trono tiene una ampliación convexa en el centro mucho más reducido en Jérica, y que será típico de la escuela de Nicolau y aparece en Pentecostés de Sarrión y Bilbao, en las Madonas del Louvre, Gualino, Albentosa y Pego, de Antonio Peris esta última.

La composición iconográfica, que aparece en las capitulaciones de la época como: "Verge María ab angels en continença e gist de cantar e sonar", es un tema iconístico con muchos precedentes en Valencia, del que señaló Bertoux, (27) un antecedente en el Libro de Privilegios de Mallorca, iluminado en 1334 por Romeu Despoal.

Saralegui apunta la inspiración en algunas Letanías, Antífonas, Laudes y textos de Mariología Medieval, similares al "speculum Beatae Mariae Virgineae" (lect. III) que se suponía de San Buenaventura (28). Tema muy apropiado en retablos dedicados a los Siete Gozos de Ntra Sra. , como éste, devoción que data del siglo XIII y dio lugar por antitesis a los de los Siete Dolores en el siglo XIV, menos extendidos en la piedad y el arte levantinos.

La Virgen con los ángeles de Sarrión, ha sido considerada por muchos historiadores del arte como el punto de partida de un modelo iconográfico valenciano que gozó de gran predicamento en la época. En 1936, Lafuente Ferrari atribuye a Nicolau la Virgen de Sarrión y afirma ver en ella perfectamente definido el tipo de Madona valenciano, sentada en ligera cátedra gótica, inclinada acariciando al Niño y rodeada de ángeles músicos y cantores. También señala como antecedente a la Virgen de Jérica de Lorenzo Zaragoza (29).

Camón Aznar (30), adjudica a Nicolau la creación de un tipo de Virgen que ha de ser común a las escuelas aragonesa, catalana y valenciana: Virgen entronizada y rodeada de ángeles. La de Sarrión es de un lirismo excepcional, a juicio de Camón: "...hay veladuras de transparencias, éxtasis, ángeles de musical fluencia, de algo tan delicado... que no se ha interrumpido hasta el siglo XVI, de esa dulzura armoniosa típica de la Escuela Valenciana". Reconoce, además cierta semejanza iconológica con la Escuela de Colonia.

Lo mismo sucede con Gudiol, que detecta además en la Virgen de Sarrión, una dulzura y encanto singulares,

diferentes del hieratismo mallorquín y catalán de los Borrassa, Serra, Bassa, Mur, Destorrens (31).

Post (32) atribuye a Nicolau o a su círculo, por proximidad con el cartón de Sarrión, la Virgen de la Colección Gualino de Turín (1'37 x 1'10) y la del Louvre (1'70 x 0'92). La composición del Louvre es idéntica: la arquitectura del trono, la corona de la Virgen, la mano derecha, el dibujo de las flores, los plegados del manto y túnica; lo único que varía es la composición, de izquierda a derecha, y el número de ángeles, Sarrión ocho, en Louvre diez, en Gualino doce.

Otra tabla cercana a Sarrión y de la mano de Nicolau o de algún inmediato seguidor es la del retablo de Albentosa. La Madona tiene semejanzas en tipología y composición con las anteriores: debido a su tamaño, introduce dieciseis ángeles.

Hemos intentado realizar un estudio comparativo de las cuatro tablas: Sarrión, Louvre, Gualino y Albentosa, con el fin de ver su evolución e intentar fecharlas:

El Niño, es prácticamente el mismo tipo, con el gesto "impertinente" levantando la cara hacia su Madre, acentuado lo que aparecía en Sarrión, con antecedente en Jérica. La tipología de la Virgen es la misma pero con una evolución que va desde la de Sarrión, que parece una adolescente, hasta la de Albentosa, pasando por la del Louvre y Gualino. Concretando: si Sarrión está fechada en 1404, Louvre se podría fechar en 1406, Gualino en 1407 y Albentosa en 1408. En Sarrión se han conservado ciertos arcaísmos que nos llevan a la Virgen de Jérica de Llorens Zaragoza, en la que Post advirtió que era una de las numerosas obras de esta región entre Valencia y Aragón, ya no puramente valencianas sino que revelan una mezcla de trazos aragoneses (33).

#### RETABLO DE LOS SIETE GOZOS:

Las escenas del retablo son las siguientes, según los rezos de aquella época: Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción.

La distribución de las escenas en Sarrión tiene una lectura de izquierda a derecha, como en el de Bilbao, repartidas en las calles laterales. La Anunciación se desglosa en los dos pináculos, y la Coronación sobre la tabla central.

(27) Bertaux, en *Histoire de l'Art* de André Michel, Paris, Librairie Amand Colm, 1905, t. III, p. 761.

(28) Saralegui, L. "Para el estudio de algunas tablas valencianas", *AAV*, 1934, p. 16.

(29) Lafuente Ferrari, E. *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1936, p. 37.

(30) Camón Aznar, J. "Aportaciones esenciales de la pintura valenciana en el arte español" *AAV*, 1968, p. 8.

(31) Gudiol, J. *Ars Hispaniae*, p. 144.

(32) Post p. op. cit.



*El retablo de Sarrion. Museo de Bellas Artes de Valencia*

El estudio del retablo, custodiado afortunadamente en el Museo de Valencia, es mucho más directo y preciso por hacerlo del natural, con la apreciación de colorido, oros paleta, aureolas, brocados y demás detalles.

Desde luego, es un retablo que entra de lleno en el estilo Internacional, ya establecido en Valencia en esa época, pero con una calidad de obra maestra, como corresponde a la realizada por un pintor real.

Post (34) se lamentaba de no poder contemplar el resto del retablo de Sarrión para poder analizar la influencia germánica de Marzal en su estilo, puesto que sabía que en el tema de la Virgen con Angeles, tampoco aparecían rasgos teutónicos en las creaciones germanas, como puede comprobarse en la Virgen de los Angeles del retablo del Victoria and Albert de Londres: el único rasgo es el tipo germánico de la Virgen, y la falta de simetría en la agrupación de los ángeles, que contrasta con el amor a la simetría del arte español, respetado en Sarrión y sus derivadas, aunque no en el antecedente de Jérica.

Al estudiar el retablo de San Jorge de Londres (35) señalábamos la ambivalencia del estilo Internacional, con temas o personajes delicados, propios de la miniatura de la época: como San Jorge, la princesa, la Virgen, y otros temas o personajes tratados de manera realista, muy en consonancia con el arte español y con el germano: como en las escenas de martirio, cuyos verdugos caen dentro de lo grotesco que prelude al Bosco. En Sarrión esta ambivalencia está mucho más suavizada: se observan tipos delicados para la Virgen, Niño, ángeles y Santos de la predela, en general rubios, y con pelo rizado; y el tipo de Dios Padre y los Apóstoles, salvo San Juan, que se acercan más a la tipología de Marzal, lo que seguramente lleva a Pitarch a encontrar influencias marzalescas en las escenas de la Ascensión, Pentecostés y Dormición, aunque la composición de esas escenas sea claramente catalana (36).

Estudiaremos las tablas de Sarrión de izquierda a derecha, de arriba a abajo:

**NATIVIDAD:** Cerca de una gruta, con original techo de paja sostenido por un palo central que divide la escena en dos, los Padres arrodillados adorándole, con los pastores, según las "Meditationes Vitae Christi" del Seudo Buenaventura, difundida por Vorágine y el arte italiano (37). La Virgen no lleva su habitual manto azul, ni la cabeza cubierta. San José, con aureola poligonal, como personaje del Antiguo Testamento. Angel con cartela del saludo y escenas de género al fondo.

**EPIFANIA:** Escena típica del estilo Internacional por la riqueza de los trajes y túnica de brocado. Melchor, arrodillado, besando el pie al Niño que le responde tocándole la cabeza. El Niño lleva al cuello un amuleto de coral (que hemos localizado también en la Virgen de los Angeles de Nicolás Francés del Prado). San José aparece agachado en

la esquina derecha, cuya presencia, tomada de los Apócrifos, se omite en el único Evangelio canónico que relata el Misterio (38). Textos piadosos, como la "Vita Christi", del Cartoixá y Sor Isabel de Villena (cap. LXXII) también lo ausentan.

El rey arrodillado besando el pie, con la corona en la mano en señal de respeto sigue las "Meditaciones" franciscanas del Seudo-Buenaventura (cap. IX), divulgada por Vorágine, en señal de homenaje y pleitesía. La Virgen con toca blanca y manto negro con forro rojo, sostiene al Niño, desnudo en señal de pobreza, que contrasta con la esplendidez de los brocados de los Magos.

En la escena, aparecen tangencias con la Natividad: el pesebre, la choza, la mula y el buey. Elemental paisaje de naranjos en un monte y diminuto castillo Internacional, rosado, recortado contra el fondo dorado. No falta tampoco la nota de género, típica del estilo Internacional: tortuga en primer plano.

San José aparece en esta escena y en la anterior, como un santo viejo, siguiendo las Meditaciones franciscanas, que influyeron en la Vita Christi de Eximenis (39).

**RESURRECCION:** Sepulcro rosado cuadrangular, cerrado. Jesús, encima, de pie en el borde, como es habitual en el arte catalán, con aureola crucífera, mostrando las llagas y bendiciendo. Dos ángeles volando, a cada lado de El, uno porta el lábaro. Varios soldados guardianes tumbados alrededor del sepulcro con indumentaria de la época. Al fondo, naranjos y castillo rosado recortados sobre el fondo dorado. Gran expresionismo en los soldados, de tipo teutónico o caricaturesco, cercano a los verdugos de Marzal en el retablo de San Jorge, de Londres.

**ASCENSION:** Con doce apóstoles, aparecen los pies del Señor y la huella sobre la roca (que forma el eje central de la composición), según tradición piadosa de Monte Olivete, divulgada por los peregrinos de Tierra Santa, que traían polvo de sus huellas como reliquia, venerada por ejemplo en la Catedral de Valencia. Dos ángeles con cartelas onduladas, volando a los lados del Señor seis apóstoles a cada lado, agrupados mirando hacia arriba, con asombro; la Virgen y San Juan en primer plano. La composición es de claro origen catalán del círculo de los Serra. El expresionismo de los personajes no es exagerado.

(33) Post V. IV, *Adiciones*, p. 48-56.

(34) Post, Ch. R. op. cit. v. III.

(35) Rodrigo Zarzosa, C. AAV, 1984.

(36) Pitarch, A. op. cit. p. *Pintura Gótica Valenciana*, Resumen de Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 19.

(37) Vorágine, J. *Leyenda Dorada*, Madrid: Alianza Ed. 1987, p. 91.

(38) Cf. Saralegui, L. *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1954, p. 62.

(39) Cf. Saralegui Idem.

*PENTECOSTES*: Escena similar a la anterior, cuyo eje central está formado por la Virgen, sentada en un banco sobre cojín de brocado, la paloma del Espíritu Santo representada de manera frontal, en vez de caer en vuelo libre, más difícil de representar. Los doce apóstoles agrupados a los lados, en habitación sin techo. La Virgen está situada sobre un estrado típico de Nicolau, con semicírculo saliente en el centro. Composición de cartones catalanes, muy difundida en Valencia durante el primer tercio del siglo XV.

*DORMICION*: Escena representada de la forma usual en la época en el círculo catalán: lecho horizontal con colcha de brocado, delante dos figuras en escorzo y de espaldas, agachados en el suelo. Eje central formado por candelabro y Jesús en mandorla con dos querubines y aureola crucífera, recogiendo el alma de la Virgen, como de costumbre, representada con una pequeña figura femenina coronada. Tres figuras se agrupan al fondo y dos a la cabecera y los pies. Destaca S. Juan inclinado con gesto de dolor, y una mujer cubierta la cara con manto, figura frecuente en la Crucifixión. Esta representación tiene su antecedente en el arte bizantino, del que pasa a la miniatura carolingia, al románico y al arte gótico.

El esquema compositivo sufre variaciones. Hasta mediados del XV se conserva el primitivo, formado por línea horizontal del cuerpo de la Virgen y la línea vertical de Cristo con el alma. Varía la disposición de los Apóstoles desde los comienzos del gótico. En el arte bizantino, dos grupos de Apóstoles simétricos a cada lado. A la cabecera y los pies, S. Pedro y Pablo; S. Juan al lado. Con el arte gótico las formas compositivas son más libres y dinámicas. Los grupos pierden simetría para conseguir equilibrio: uno, dos o tres apóstoles en primer plano rezando o leyendo.

*CORONACION*: Probablemente ejecutada por el mismo Nicolau, es una tabla bellísima, de una factura perfecta, composición equilibrada pero estudiada, obra de un gran maestro, lo mismo que el dibujo, el colorido, las carnaciones, peleteado, alas de los ángeles... La Virgen, coronada por un ángel, está sentada al lado de su Hijo que la bendice, en un banco gótico. Cuatro ángeles al fondo sostienen un brocado, cuatro ángeles músicos, tocando, a los lados y cinco angelitos con cuatro alas rojas (querubines), forman alfombra similar a la del Retablo de San Jorge, de Londres.

La Coronación, es el último Gozo y por tanto ocupa a veces un lugar preferente, encima de la tabla central, como en este caso.

Su iconografía ha sufrido diversas variantes:

- Finales del XIII y XIV: María sentada, se inclina ante su Hijo que la corona (Estrasburgo).
- Angeles volando en la parte superior, llevan la corona (Notre Dame): Pego (Alicante) de Antonio Peris, 1400, de la escuela de Nicolau.

- María, ya coronada, es bendecida por su Hijo, sentada a su diestra; Sarrión.
- Siglo XV: María se arrodilla para recibir la corona.
- María es coronada por las tres personas de la Trinidad: tabla del Museo de Cleveland, atribuida a Nicolau.
- Italia une el esquema francés de los protagonistas sentados, con la forma de Virgen en Majestad, rodeada de ángeles y Santos.

*ANUNCIACION*: Separada en dos y colocada en los pináculos de las calles laterales como en el retablo de Fray Bonifacio Ferrer, aparece un ángel genuflexo, sin el cetro ni la vara, con gran filacteria con la salutación. La Virgen sedente en cojín en el suelo, como las Madonas de la Humildad, con el libro de rezo sobre el reclinatorio, con la profecía de Isaías como de costumbre.

La escena no sabemos si se sitúa en el exterior, como en los Apócrifos o en el interior o atrio; hay suelo de cerámica en las dos escenas y jarrón de azucenas. Seguramente será escena interior, según el Evangelio de San Lucas (cap. I-28) seguido por los libros piadosos y de sermones: "De Incarnatione Verbi sermo" predicado por San Vicente Ferrer, en 1413; la "Vita Christi" de Sor Isabel de Villena del convento de la Trinidad de Valencia (cap. XX), la de "la Verge" por Roiç de Corella (40).

*CRUCIFIXION*: Remata la calle central, como es frecuente en Valencia, Cristo en la Cruz entre la Virgen y San Juan, suelo de rocas rojas y fondo dorado.

*PREDELLA*: Con nueve escenas: En el centro la Trinidad, Dios Padre, sentado, con la Cruz delante y la paloma; a los lados San Juan Bautista y San Antonio, Stas. Catalina y Lucía, San Lorenzo y San Vicente y dos santos obispos. Todos ellos sentados en paisaje esquemático de naranjos y rocas, a la manera típica de Nicolau.

Los fondos dorados, burilados sólo en los bordes, en lugar de su totalidad, típica característica valenciana, no sobresalen como los de Rubielos o Albentosa. Se emplea el motivo de hoja de roble, típico de Nicolau en las aureolas, coronas, y gofrados, excepto en las de la Virgen de la Epifanía y de San Juan en la Dormición que tienen motivo ornamental de plumas.

Los brocados son también escasos. La escena más suntuosa es la Epifanía, con los ropajes de los reyes, uno de ellos de brocado y la túnica de la Virgen, las túnicas de dos ángeles y el dosel del fondo de la Coronación, la colcha y manto del apóstol al pie del lecho en Dormición y las túnicas de las santas y capas de S. Lorenzo y Vicente. En la tabla central, el techo o dosel, la túnica de la Virgen y el borde del manto son de brocado, realizado con gran maestría.

(40) Ibidem.



*ARQUITECTURA:* La arquitectura del retablo es muy sencilla, además, carece de guardapolvos y entrecalles. A pesar de ello tiene una delicadeza y encanto singular, por las triples columnillas que enmarcan las escenas, con un fino trabajo helicoidal, alternante, frecuente en la escuela de Nicolau: Rubielos, Albentosa, Bilbao y alguno en Mallorca de la escuela de Alcañiz.

Pavimentos de cerámica: escasean. Sólo aparecen en las dos escenas de la Anunciación y en Pentecostés que precisamente se desarrollan en interiores. Son de dibujo menudo geométrico y en la línea de Lorenzo Zaragoza y del retablo de San Jorge de Londres.

*ESTILO:* Advierte Post que el estilo de Nicolau es paralelo al estilo sienés del Trecento, incluyendo la influencia del estilo Internacional francés y la de Llorens Zaragoza. A pesar de ello, el estilo de Nicolau tiene una frescura de ejecución propia de un movimiento artístico recién surgido y unos elementos indígenas que lo caracterizan. Es el gran creador de la escuela valenciana-internacional.

Los ropajes están tratados en Nicolau, con amplias ondulaciones góticas, propias de la pintura valenciana de finales del XIV y principios del XV, y que están en la línea gótica del N. de Europa.

Una suave elegancia se desprende de la pintura de Nicolau, junto con una gran delicadeza y encanto típicamente valenciano, que distingue la pintura gótica de esta época.

El dibujo posee una gran firmeza y meticulosidad propia de un maestro, muy superior a la destreza normal en la época, acusando además la delicadeza de un miniaturista. En la paleta de Sarrión, predominan los rojos, ocre, verdes y negros, junto con los dorados de fondos y adornos. No es un colorista tan brillante como Marzal en el retablo de Londres.

Los fondos dorados, orlas, aureolas, brocados, contrastan y realzan el colorido, logrando gran suntuosidad decorativa.

Las carnaciones de la Virgen, Niño, Santas, tienen una gran delicadeza, así como las ligeras veladuras de blancos transparentes. Se observa gran unidad estilística en las escenas de los Siete Gozos, destacando en calidad la Coronación. La predella pudiera ser de mano de su escuela, con la aparición de tipos teutónicos: San Juan, por ejemplo.

*ATRIBUCIONES:* Tormo en 1923, le atribuye a Nicolau este retablo de Sarrión, el de la Santa Cruz del Museo de Valencia, el de la Virgen de la Leche de la capilla hecha por Juan de Sivera en Santo Domingo, también hoy en el Museo de Valencia y el retablo de Ollería con escudos de las Ordenes militares de Alfama y Montesa, refundidas en 1399, procedente de la vieja prioral del Castillo de Montesa. Tormo señala además los retablos de Rubielos y Albentosa como de la misma mano.

Saralegui en 1934, le atribuye: Sarrión, Albentosa, Pina, Bilbao, Predella de Santo Domingo del Museo de Valencia y la Verónica de la Virgen del mismo Museo y lo ratifica en 1954.

Post, 1930, le atribuye Sarrión, tablas de la Colección Gualino y del Louvre, retablo de Albentosa, Rubielos, Burgo de Osma, Pina, Virgen de Colección Bosch, Retablo de Puixmarines de la Catedral de Murcia. Tablas de San Gil y San Vicente, del Metropolitan y la Hispanic Society de N.Y. procedentes de S. Juan del Hospital.

Hériard Dubreuil, 1975, le atribuye Sarrión, Albentosa, Virgen de la Colección Bosch (Prado) retablo del Museo de Bilbao; y el de Rubielos lo atribuye a su sobrino Jaime Mateu.

Mayer, 1947, le adjudica el retablo de la Santa Cruz, siguiendo a Tormo.

Gudiol 1955, le atribuye Sarrión y comenta la unidad de las pinturas de Albentosa, Pina y Museo de Bilbao. En Albentosa aprecia un espíritu diferente que en Sarrión.

Pitarch, en 1980, acepta la atribución de Sarrión pero con reservas y encuentra problemas de cronología y estilo en las obras atribuidas a Nicolau por los críticos, las cuales fecharía él entre 1410-1440, posteriores por tanto a la muerte de Nicolau en 1408. En 1986, ratifica esta postura, como hemos visto anteriormente, siendo replicado por Ainaud Lasarte.

Por nuestra parte, le atribuimos, Sarrión; predella de Santo Domingo del Museo de Valencia, anterior a 1403, alrededor de 1400; Verónica de la Virgen, del Museo de Valencia; Retablo de Albentosa, 1408; Virgen de la col. Bosch, del Museo del Prado; Anunciación de la Virgen del Museo del Prado de la colección Bosch, anteriores a 1400 (del mismo estilo que la predella de Sto. Domingo); el retablo del Museo de Bilbao y el de Rubielos, a falta de confirmación con el estudio directo "in situ", aunque, en principio colocaríamos al de Bilbao en 1398 y al de Rubielos hacia 1408, con Albentosa, lo mismo que el de Burgo de Osma.

La atribución del retablo de la Santa Cruz del Museo de Valencia, no nos parece aceptable para Nicolau como hizo Tormo. Hay demasiados elementos germánicos al estilo de Marzal, y demasiado expresionismo en figuras y actitudes, contrarios al estilo más reposado de Nicolau.

El retablo de la Virgen de la Leche del Museo de Valencia, atribuido también por Tormo nos parece de su círculo, pero no de su mano o taller. Pudiera ser de Antonio Peris, según atribución de Hériard Dubreuil (41), autor del retablo de Pego, hacia 1400.

---

(41) Hériard Dubreuil, M. Le Gothique á Valence, *L'Oeil*, n.º 234-35 (enero-febr. 1975), p. 12-19.

Al retablo de los Puixmarines de la Catedral de Murcia, la encontramos mucho más afín con Marzal, tanto en composición, riqueza cromática, casi de miniaturista y una imaginación y creatividad fuera de toda influencia de los cartones tradicionales catalanes que aún utiliza Nicolau (42).

#### CONCLUSIONES:

Del análisis estilístico y documental de la obra de Pedro Nicolau, se deducen las siguientes conclusiones:

1.- La fecha de su nacimiento la colocaríamos hacia 1365, en 1395 contrata aprendices y en 1396, es considerado "maestro", su madurez artística la logra a partir de esta fecha, hasta que le sorprende una muerte repentina en 1408, con 43 años y en plenitud de facultades, como lo demuestran: Albentosa, Rubielos...

2.- Entre 1396 y 1408, Nicolau recibe encargos importantes de las instituciones civiles y religiosas más relevantes de la época: Casa Real, Ayuntamiento, Jurados de la Ciudad, Catedral, Orden de Predicadores, Orden de San Juan del Hospital..., lo que indica que era uno de los más destacados pintores de la Valencia en torno a 1400.

3.- Es coetáneo de un grupo de pintores sobresalientes, que influyeron en la formación de su estilo: influencia catalana de Francisco Serra II; de Llorens Zaragoza, la mezcla de estilo catalán-aragonés-italiano; influencia italiana de Gerardo Starnina, Lorenzo de Mónaco y Esteve Rovira de Chipre; influencia germánica e internacional de Marzal de Sax; influencia "internacional" de la escuela miniaturista del Ducado de Borgoña.

4.- Colabora con Marzal de Sax; Jaime Serra II; Jaime Saréal; Antonio Pérez; Gonzalo Pérez, su discípulo favorito; Miguel Alcañiz, en su última etapa; y Jaime Mateu su sobrino y heredero universal. Los dos primeros, influyeron en su estilo, sobre todo Marzal de Sax cuyas obras son difíciles de distinguir de las de Nicolau. Los restantes, fueron discípulos y continuadores de su escuela hasta la aparición de Jacomart y Reixach a mediados del siglo XV.

5.- Nicolau es el creador del tipo de Virgen entronizada, con el Niño en brazos, la Virgen de Sarrión deja perfectamente definido el tipo de Madona valenciano, sentada en ligera cátedra gótica, inclinada acariciando al Niño y rodeada de ángeles músicos y cantores, con gran delicadeza, encanto y suave elegancia.

6.- En el retablo de Sarrión, vemos también, completamente acabado el tipo de los Siete Gozos de la Virgen, que comenzara Nicolau con el de Bilbao, en 1395; Vall de Cristo, por encargo Real, en 1403; Alfafar y Sarrión, en 1404, y Albentosa, en 1408 y Burgo de Osma.

7.- El dibujo de Nicolau, posee una gran firmeza y meticulosidad, propia de un maestro, muy superior a la destreza normal de la época, acusando, además la delicadeza de un miniaturista.

8.- Nicolau es un buen colorista, no tan brillante como Marzal en el retablo de Londres. La perfección en el trabajo de los fondos dorados, orlas, aureolas y brocados, realzan el colorido, logrando gran suntuosidad decorativa, y prelu-diando a Jacomart. Pedro Nicolau es uno de los mejores pintores de la Valencia en torno al 1400, heredera de la corte esplendorosa de Juan I, gran humanista y refinado amante del arte, que supo rodearse de los mejores pintores, artistas y miniaturistas del momento.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

---

(42) Post, op. cit., v. IV, Adiciones, p. 570.

# DOS NUEVOS DOCUMENTOS REFERENTES AL MAESTRO RODRIGO DE OSONA Y LA CATALOGACION DE CINCO TABLAS DE PINTURA PRIMITIVA EN JIJONA

## 1. EL MAESTRO RODRIGO DE OSONA, VIVIO, POR LO MENOS, HASTA OCTUBRE DE 1495

Digamos sin más preámbulos que nuestra prospección, en el Archivo de Protocolos Notariales de Jijona, arrojó sus frutos alumbrando dos actas, hasta hoy, desconocidas, (1) que nos hablan, la primera, de una operación para obtener dinero, y poder pagar al Maestro Rodrigo la ejecución de una cruz de piedra y una pintura de la Virgen (2). La segunda, se trata de un época, de parte del propio Maestro, que certifica la recepción monetaria y cobro de la deuda, por las dos obras realizadas (3).

Estos documentos datan ["Jam dictis die et anno" (2), "Eisdem die et anno" (3)] del 19 de Octubre de 1495.

Si Chandler Rathfon Post fija como puede, en 1484, el límite de vida, y por tanto, la fecha término de posible atribución de obra pictórica al Maestro Rodrigo de Osona, después de nuestro descubrimiento debe anularse el dato o su validez, y quedar claro que, en 1495 el Maestro firmó un época en Jijona. Por tanto, vivía, y mientras no se demuestre lo contrario, es de suponer que pintaba, y según puede verse en estas actas, esculpía.

## 2. CONSECUENCIA: ¿TENIA RAZON EL DOCTOR MAYER, O LA TENIA D. ELIAS TORMO?

Veamos: Una de las muchas obras que D. Elías Tormo atribuyó al Maestro Rodrigo fue el retablo de "los Siete Dolores de la Virgen", que se llamaba del "Corazón de Jesús", en la Iglesia de San Pedro de Játiva (4).

Esta opinión había sido aceptada y publicada, por el Dr. Bertaux (5) en el tomo IV, volumen II, pag. 909, de la «Histoire de l'Art» dirigida por A. Michel; París, 1911.

Pero un buen día, apareció por las calles de Játiva un estudioso alemán, llevando bajo el brazo unos recortes de periódico de "Las Provincias", con artículos de D. Elías Tormo, referentes a dichas pinturas. Era el Dr. Augusto L. Mayer que, sin titubeos, dió al Sr. Tormo la noticia de su equivocación: "Aquellas pinturas eran más modernas, y no podían tener como autor al Maestro Rodrigo de Osona" (6).

Si resulta importante el hallazgo de dos documentos referentes al Maestro, para ir acreditando su obra y su biografía, creemos que, en esta ocasión, sirve también para reconocer la razón intuitiva de D. Elías Tormo, y recuperar el valor de su confirmación en París y sus opiniones. Puesto que él era proclive a otorgar la factura de muchas pinturas,

y hasta esculturas, al Maestro Rodrigo y su supuesta escuela de Játiva. Pero la incertidumbre, en referencia a los años de vida del Maestro, y la falta de documentación, le tenían a merced de opiniones extrañas, aunque fueran tan calificadas, como la del Dr. Mayer.

Ahora resulta que, a la vista de las actas encontradas, no se había medido bien, ni por cuenta de Post, ni por Mayer, el tramo final de la vida del Maestro Rodrigo. Por lo tanto, no se contaba con su inevitable evolución y la influencia de los aires del Renacimiento que, con sólo diez años más de vida documentados, un pintor maduro podía asumir, en las postrimerías de su existencia.

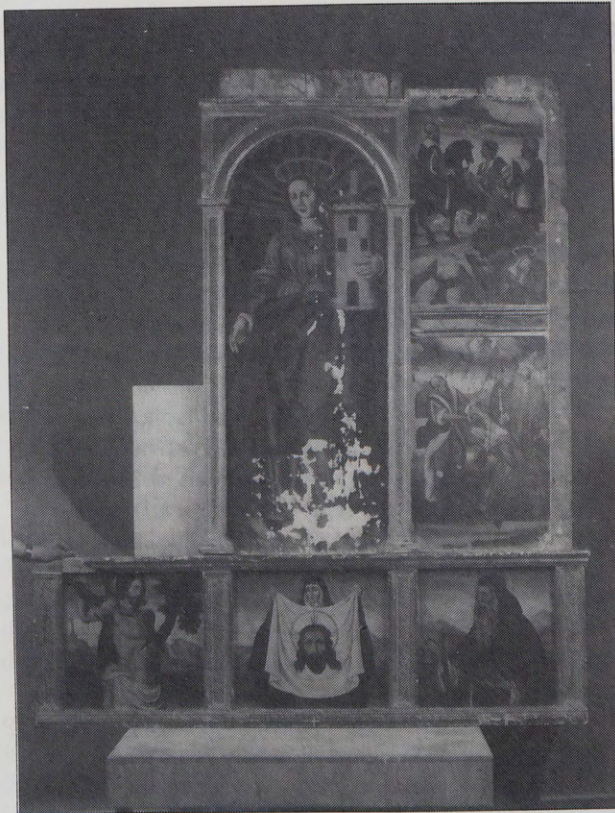
Lo cierto es que, los documentos de Jijona facultan a un replanteamiento de la cuestión, e incluso pueden reanudar la polémica. Aunque, con un poco de retraso, creemos que se le pueden dar un buen margen de confianza a D. Elías y sus intuiciones, puesto que Rodrigo de Osona pintó durante un lustro más de lo que Mayer y Post suponían. Y si pintó en Jijona, con mayor razón lo pudo hacer en Játiva, extremo que tanto interesaba a D. Elías, y por cuyo motivo suspiraba por el documento setabense que le diera la razón. Nosotros tuvimos fe suficiente para encontrarlo en Jijona; pero también se encontraría en Játiva, si de verdad se deseara buscarlo.

## 3.1. LOS PRIMITIVOS DE JIJONA COMO PRETEXTO.- REFLEXION PRELIMINAR

Estamos convencidos de que, el aprecio por el arte pictórico primitivo, exige, aparte una conveniente preparación humanística en general, una buena dosis de sensibilidad, interés y dedicación.

Tal vez por eso, de cada cien estudiosos de las Bellas Artes o de su Historia, es posible que tan solo uno, sienta la vibración intelectual y afectiva necesaria, como para prendarse del arte primitivo de la pintura, y por tanto, para interesarse profundamente por él..

- (1) Véase "Lo Retrobament", tesis doctoral del que suscribe, pgs. 363-387, Facultad de BB.AA., Universidad Politécnica de Valencia, Dic., 1986.
- (2) y (3) Véanse fot. de las actas notariales N.ºs. 34 y 35 de nuestra transcripción, Arch. de Prot. Not. de Jijona, Prot. N.º 2, Jaime Aracil, año 1495.
- (4) *Un Museo de Primitivos - Las Tablas de las Iglesias de Játiva*, pag., 44 ss., Elías Tormo, Madrid, 1912.
- (5) y (6) Obra anteriormente citada, págs., 154-155.



RETABLO DE STA. BARBARA. *Conjunto conservado. Jijona*

No aparecen, proporcionalmente al número de estudiantes de Bellas Artes y su Historia, personajes como Tormo, Tramoyeres, Bertaux, Saralegui, Post, etc.

Creemos que, por ello mismo, cada vez estamos más lejos de aquellas pinturas primitivas, y por ende, si sale a flote algún material que aquellas personas no llegaron a conocer, será más difícil estudiarlas en serio, y otorgarles filiación, si no la llevan documentada.

Existe la moda de la visita al anticuario. Incluso se piensa en una inversión, y en un coleccionismo más o menos fervoroso; pero no con un profundo conocimiento y estima, de lo que estas antigüedades significan.

No creo sea otra la explicación, de que unas tablas del siglo XV, puedan llegar al siglo XX, de trastero en trastero, sin ser catalogadas, conocidas y apreciadas, según debidamente merecen.

### 3.2.- EL RETABLO DE SANTA BARBARA

Venimos llamando retablo de Sta. Bárbara de Jijona, a tres tablas sueltas que resultan ser el resto de un expolio llevado a cabo, en la ermita de la Santa, allá por los años veinte.

Desde entonces, estas pinturas fueron peregrinas desafortunadas, expuestas a la voracidad de la polilla, de los

ratones y demás formas de abandono a que se presta la insensibilidad y dejadez humanas.

Hace, quizás, más de 25 años, llevábamos personalmente unas diapositivas a D. Leandro de Saralegui, con el propósito ilusionado de que nos sacará de dudas, respecto a la calidad y el autor de nuestras pinturas primitivas. Pero D. Leandro nos exigió fotografías en blanco y negro. Aquel gran "pesquisidor", como él gustaba llamarse, pasó a mejor vida, antes de que nosotros pudiéramos disponer de las fotografías. No pudimos contar con una opinión que, tal vez hoy, pudiéramos tener como definitiva.

Porque, a todo esto, D. Elías Tormo, tan interesado en todos nuestros valores, y tan sensibilizado por lo más bello de nuestro patrimonio; tan dado al reconocimiento de todos los rincones del Reino, tampoco llegó a conocer el retablo.



STA. BARBARA. *Tabla central del retablo, de su ermita. Jijona.*

Pudo conocerlo entero y en su sitio; pues según su guía *Levante*, estuvo en Jijona antes de 1923.

Por la razón que fuere, D. Elías Tormo subestimó las ermitas de Jijona. Un hombre que encomiaba y promovió la subida a las colinas de Játiva, no ya por las iglesias, sino por el solo hecho y placer de contemplar el paisaje, no quiso, no supo o no tuvo tiempo de pararse a contemplar lo que se divisa desde el Castellar de Santa Bárbara de Jijona, para ver si valía la pena, tanto como cualquiera de los paisajes que se contemplan desde San Félix de Játiva.

De haberlo podido estudiar mejor D. Elías, es posible que no fuéramos nosotros los que tuviéramos la oportunidad de estudiar los restos de este retablo, puesto que tampoco recordaba el Diccionario Estadístico de Pascual Madoz. Porque fue éste, sin embargo, casi cien años antes, durante la primera mitad del siglo XIX, el primero y el único que, en letras de molde, dejó escrito el nombre de la ermita de Santa Bárbara y su retablo, para decir de él: "...un solo altar a la Santa, al que guarnecen algunos hermosos retablos en madera, obra del célebre Juanes, según se cree" (7).

Hace unos años, a la vista de unas placas en color, dos personajes entendidos en la materia, cuyos nombres por muy conocidos debemos silenciar, dijeron: "Esto es juanesco, ¡Qué preciosidad!" Se referían a nuestras pinturas.

Son reacciones espontáneas que no deben cargarse de más valor del que dan unos índices de sensibilidad; de una conexión o sintonía, más o menos correcta, con la onda comunicativa de la pintura que, por dibujo y colorido, impresiona. No creemos, a pesar de todo y de la tradición recogida por Pascual Madoz, que, la morbidez y amaneramiento de lo juanesco, tenga mucho que ver con las características de nuestro retablo.

A propósito de mis supuestas "reacciones", me viene a la memoria un comentario que supongo de Antonio José Pitarch, en el Catálogo de la "Pintura Gótica en la Corona de Aragón" (8), cuando se refiere a Rodrigo de Osona, en su dibujo y colorido: "Por ello, las obras de Rodrigo de Osona padre, siempre resultan frescas, como recién acabadas de salir del taller". Estas cualidades del Maestro son las que, de alguna manera, hacen emparentar sus pinturas con lo "juanesco".

Sin pretensiones de afirmar que tenemos la razón en el bolsillo, vamos a manifestar nuestras razones y nuestra conclusión. A pesar de que, lo verdaderamente interesante, no es saber quién fue el autor de las pinturas, sino saber de su calidad, y según ella, conseguir que se las respete, que se las conozca, estudie y disfrute, como un bien del patrimonio común, sacándolas definitivamente de la incuria y los trasteros.



Escenas del martirio de Sta. Bárbara.

### 3.3.- DESCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Tal como vemos en las ilustraciones (9), de cinco partes que constituían el retablo, nos han llegado tres, después del expolio perpetrado en la ermita de Santa Bárbara, a principios de siglo.

Se trata, de una parte central dedicada a la imagen de la Santa; la calle derecha, desde el espectador, con dos escenas de la vida de Santa Bárbara, la predela, compuesta por tres cuadros en una sola pieza, representando, de izquierda a

- (7) *Diccionario Geográfico-Histórico*, Pascual Madoz, Tom. I, pág., 399, edición facsimil, Alfonso el Mg., Valencia, 1982.
- (8) Catálogo de la Exposición "Pintura Gótica en la Corona de Aragón" octubre-diciembre, 1980, pág., 138, Ed. Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- (9) Figura N.º 1, croquis a escala del retablo de Santa Bárbara.

derecha, a San Sebastián, copatrono de Jijona, la Verónica con la Santa Faz, de gran devoción en esta comarca alicantina, y San Antonio Abad, titular de una de las ermitas, con más devoción e historia, en la vida local jijonense. Hemos de suponer que los frutos del expolio fueron la espina, que tendría, según costumbre, la escena del Calvario, y la tabla de la calle izquierda, que la constituirían otras dos escenas de la Santa, tal como en la parte conservada. No sabemos si el retablo llevaba polseras, o más bien remates decorativos de la obra; pero nada nos queda, al respecto.

La arquitectura del retablo, está basada en la más rigurosa sencillez; pero de un estilo limpiamente renacentista.

No se aprecian, en la pintura, perspectivas arquitectónicas al uso del estilo de la época. Probablemente, el tema, totalmente rural en su concepción y en su propio emplazamiento, parece que no lo demandaba. Sin embargo, ni así, se libera el autor de establecer, donde puede y debe, el desarrollo de esa tercera dimensión; de forma tan original que el marco de la tabla con arco de medio punto que sirve de hornacina plana a la Santa, gracias a su ensamblaje perfecto con las líneas radiales de la concha, que llena el espacio del arco, y la cornisa circular de la mejor ejecución perspectiva, que nace y muere en las impostas de las jambas lignarias de la misma hornacina, hacen de ella un espacio cóncavo; de manera que la figura de Santa Bárbara se implanta en ella, como si de una escultura se tratara, instalada en su espacio real.

El pan de oro no está presente realzando las figuras, al estilo de los primitivos góticos más clásicos. No renuncia del todo, sin embargo, al dorado lineal de toda la estructura del retablo. Ocurre que el deterioro lo ha hecho desaparecer casi por completo; pero aún pueden verse sus reverberos, en bastantes de los perfiles que enmarcan las figuras. Por cierto que, entre esos perfiles dorados, los marcos se enriquecen en sus espacios planos, con pintura ornamental de vegetales esquematizados.

Hace acto de presencia la sensación de profundidad del paisaje. Las nubes bien dibujadas y redondeadas, dando al cielo el aspecto poético arrancado de la más auténtica realidad. La vegetación es elemental; está presente de manera monótona y convencional, en estos inicios aperturistas, pero presta al conjunto la variedad que reclama. Las montañas son riscos o peñascos, cumbres de suave finura, ensanchando, variando y alejando el paisaje de fondo.

El polvo de oro, solamente forma parte de la pintura, en misión de aureola, sobre la cabeza de los santos.

El San Sebastián de la predela, atado al árbol y aseado, presenta la desnudez anatómica y el dinamismo estático de una influencia renacentista. Envuelto en blanco lienzo desde la cresta ilíaca que cubre hasta el bajo vientre, presenta una anatomía no tan elemental, bien dibujada y conformada.

Las cabezas, tanto de San Sebastián, de la Verónica, la Santa Faz, y San Antón, son de un óvalo alargado, dibujo y modelado que podemos calificar de perfecto, y de expresión no exenta de dramatismo.

El trato de los ropajes en su plegado, según los casos, puede calificarse de magistral, situado entre lo más tradicional de nuestra pintura valenciana y las influencias italo-flamencas.

Sobre la predela, en la calle derecha conservada, dos escenas de la vida de la Santa, nos presentan, en la superior, a Santa Bárbara en oración, escondida tras unos riscos; mientras el pastor revela el escondite a los que la persiguen. Obsérvese la riqueza y profundidad del paisaje, estilo de verdadero y exquisito miniaturista. Con el poco espacio que le queda, después de encuadrar el corcel y los personajes, no renuncia a la colocación de los corderillos, apenas visibles, allá donde le es posible.

Llama la atención, de una manera especial, la actitud y la expresión piadosa de la Santa, la raíz más profunda de la tradición ascética y religiosa de los retablos valencianos.

La escena culminante, aparece en segundo lugar, cuando, capturada Santa Bárbara por su propio padre y acompañantes, es sometida al martirio.

El degüello de la Santa a manos de su padre, provoca la caída de fuego del cielo, que le abatirá junto a su hija, herido de muerte. El dramatismo de la secuencia previa a ese hecho, está insuperablemente contado. Aquella actitud, entre piadosa y sumisa de la Santa; la frialdad paterna, destocando, sin el menor atisbo de temblor o preocupación, la cabeza de su hija, para darle el golpe decisivo; la tensión de los presentes; el cielo arrojando fuego y piedra...

Todo el retablo debe observarse, con la detención y detalle que requeriría una obra miniaturizada. Pero estas secuencias de la vida de la Santa, en la calle derecha, deben verse con verdadera dedicación, para que sus delicados detalles lleguen a manifestárenos y a captarnos. Anotemos, de manera particular los ropajes, y prestemos mucha atención a ese azul del manto de Santa Bárbara, en su escondrijo de oración, y el mismo tono, en la capa del personaje coronado que presencia el martirio; porque es el "azul ligero" que, según Post, lleva el manto de la Señora, en la pintura del Maestro Rodrigo, en su retablo de la Resurrección y Pentecostés de Ibiza, y que, según el técnico americano, es difícil de tener en paralelo exactamente, en la pintura europea (10).

La Santa Bárbara del centro del retablo es, indudablemente, una obra maestra de ese período transicional que certifica la técnica y procedimientos pictóricos de toda la obra. Y aunque esta técnica y procedimientos pictóricos son comunes a todos los motivos que forman el conjunto, es en

(10) *A history of Spanish Painting*, Ch. R. Post, C. LXIX, pág., 190.

esa figura donde brilla, más que en ninguno de los espacios pintados, la influencia italiana prerrafaelesca; en dibujo y modelado de toda la figura; en tonos de color, y sobre todo, en las finas transparencias que combinan, de forma magistral, el temple y el óleo.

Nos resta decir que, en toda la obra, no hay una sola distracción, un solo descuido en el dibujo y acabado de las figuras. Fijémonos en cada una de las cabezas, desde la de la Santa, en su figura mayor, pasando por las medianas de la predela, hasta las miniaturizadas de la calle derecha, están cumplida y perfectamente construidas. Las actitudes corporales; las flexiones articulares; las manos de todos y cada uno de los personajes, no salemente se cargan de la expresión que les corresponde, sino que son perfectamente acabadas, hasta en sus más nimios detalles.

Traumatizan nuestra visión, los desconchados de la vestidura de Santa Bárbara, en sus partes bajas, y son el signo claro del poco esmero con que ha sido tratado el hermoso retablo.

Con motivo de un articulito que, sobre estas pinturas publicábamos, en tiempo de juventud, nuestro muy recordado y querido Jaime de Scals, que Dios le haya, nos honraba con sus parabienes, y añadía: "...no cabe duda, puedes estar seguro, es una hermosa obra de transición". Hoy vemos con claridad que, al margen de la intención de pintar con los resabios y herencias de los primitivos, el autor se escapa totalmente, entre lo más característico de nuestra pintura valenciana primitiva y las nuevas corrientes italo-flamencas y renacentistas.

## CONCLUSIONES

Estamos totalmente convencidos de que, si D. Elías Tormo hubiera tenido la posibilidad y también la paciencia de leer nuestra descripción del retablo de Santa Bárbara de Jijona, y asimismo hubiera recibido la noticia del descubrimiento, en aquella ciudad, de dos actas notariales referentes al Maestro Rodrigo de Osona, no hubiera dudado en atribuirle al Maestro dicha obra. Igualmente, hubiera supuesto, y muy bien, que si el Maestro pintó en Jijona, antes que eso, o a continuación, pintó también en Játiva, hecho que le ilusionaba poder demostrar. Y sabiendo que la fecha en Jijona fue Octubre de 1495, hubiera respirado hondo, y no hubiera tenido complejos, ante las opiniones de Mayer.

Así pues, apoyados en lo que Tormo y Post cuentan de las obras que atribuyen al Maestro Rodrigo, y ante lo que nosotros hemos descrito y vemos en este retablo de Jijona, hemos llegado a la conclusión de que su autor es el Maestro Rodrigo de Osona (11).

## 3.4.- EL RETABLO DE SAN PEDRO Y SAN JUAN

A las tres tablas, que acabamos de dar por catalogadas, y que nos quedan del retablo de Santa Bárbara de Jijona, hemos de añadir otras dos, referidas a San Pedro y San Juan, (12) y que pertenecieron a la Iglesia Vieja (tiempos de la Conquista), Santa María, de dicha ciudad.



SAN PEDRO. *Del Retablo de San Pedro y San Juan. Jijona*

A estas dos tablas, que se inscriben en el mismo marco histórico-artístico que las de Santa Bárbara, y que han sufrido las mismas penas de abandono y deterioro, las hemos llamado "Retablo de San Pedro y San Juan". Ello obedece, en primer lugar, a que las pinturas representan a estos santos apóstoles; y en segundo, a la circunstancia de haber hallado documentación de la existencia del altar y beneficio de "Sant Pere y Sant Johan", en la Iglesia Vieja (13). Es más:

(11) y (12) Véase la tesis doctoral del autor, ya citada.

(13) Arch. de Prot. Not. de Jijona, protocolo N.º 118, March Antoni Aracil, año 1600, acta 48 de nuestra transcripción.

Hemos arriesgado la idea de que, éste fue un retablo-alacena, puesto que, (según es sabido, por personas que conocieron estas dos tablas en su sitio original, cual estaban a principios de siglo, como el sacristán D. Vicente Pla, tío del que suscribe) estas dos pinturas, formaban parte o servían de puertas en una antigua alacena, existente en la sacristía Vieja de la Arciprestal. Demasiada pintura, para tan bajo menester o servicio, que denota otra procedencia y, en esta ocasión, un aprovechamiento subsidiario. Avanzado ya el siglo XVII, lo que fuera altar, en la Vieja Iglesia de Santa María, debió trasladarse, con otros muchos enseres del servicio litúrgico, a la nueva parroquia, hoy Arciprestal de la Asunción y San Bartolomé.

Por todo ello, en el croquis que dimensiona las dos pinturas sobre tabla, hemos sugerido lo del altar-alacena, en cuyo fondo, debería contemplarse la escena del Calvario, o cualquier otra de la vida de Cristo, como la Transfiguración, etc... (14).

Lo importante es que, dos pinturas más se suman a nuestro catálogo de primitivos, que no habían sido consideradas hasta hoy, y que muy deterioradas, carcomidas, roídas de ratones, sucias y ennegrecidas, han llegado, como por una cadena de milagros, hasta nosotros. Digámoslo con sordina, porque continúan muriendo de pena en los trasteros.

### 3.5 CARACTERISTICAS DE LAS TABLAS

El estado de abandono a que han llegado las pinturas, no favorece, en nada, cualquier labor de prospección técnica. Pero en medio de su deterioro y suciedad, puede verse un paralelismo, con las de Santa Bárbara, tanto en las formas, como en los procedimientos técnicos. Su tamaño, como puede ver el lector, en nuestro croquis de medidas, se acerca al natural. Son dos figuras de cuerpo entero que impresionan, por su esbeltez, y actitudes sensiblemente delicadas. Pero tan distintas entre sí que, mientras no se profundiza en su contemplación, nos parecen obras de distinta mano. Después caemos en la cuenta de que, son dos apóstoles que se enfrentan, en todo lo que externamente representan. Especialmente, la madurez robusta del pescador, cabeza de la Iglesia, frente a la juventud delicada del más joven y tierno de los elegidos de Cristo.

No podemos admirar y disfrutar, a gusto, la totalidad de cada obra, por el deterioro y la suciedad; pero hasta la cintura, las dos figuras, no sólo se pueden ver, sino que son admirables. La cabeza de San Pedro, nos parece obra de un maestro consolidado, maduro, que dibuja y pinta a la perfección; pero que además, sabe lo que pinta; cargando la cabeza del Santo Apóstol, de todo lo que el sentimiento y la razón puede concentrar, en la cabeza visible de Cristo sobre la tierra. Es la cabeza de Pedro, pero después de la venida del Espíritu Santo; con toda su humanidad confortada y repleta. Una lección magistral de sensibilidad, técnica pictórica y



SAN JUAN EVANGELISTA.  
Del retablo de San Pedro y San Juan. Jijona.

pedagogía religiosa. La expresión es delicadísima, y se comunica en la misma actitud de las manos, una de las cuales recoge la túnica, a nivel de la cintura, mientras la otra, muestra las llaves, símbolo del legado que le otorga el Divino Maestro.

Nos parece igualmente perfecto de proporciones, en la consideración general de la figura, pero además, en su actitud quieta, muestra el dinamismo de una persona llena de vida, dispuesta a la acción. Se adivinan sus pies, y el mejor elogio es decir de ellos que están sobre el suelo, y dan consistencia a la actitud de la persona que soportan. Es una obra del Renacimiento.

(14) Figura N.º 2, croquis a escala del retablo de San Pedro y S. Juan.



El fondo del cuadro, debió ser de una gradación de tonos brillantes y delicadísima. Hemos de lamentar, por enésima vez, no poderlo contemplar tal como fue, antes de tanta suciedad.

La cabeza de San Juan, quizás no tan perfectamente articulada, nos parece menos brillante, desde todos sus puntos de vista. La verdad es que, la madurez de la cabeza de Pedro, parece que está reforzada por la madurez de la mano del pintor. San Juan, en cambio, es joven, hasta el extremo de llevarnos a la duda de si es hombre o mujer.

La actitud es igualmente delicadísima, y no podemos señalar defectos, ni siquiera en la posición y dibujo de las manos. Una de ellas retiene el cáliz, y la otra, en tierna y hasta quizás amanerada actitud de bendecir.

Observamos puntos de contacto, entre los ropajes, color y formas de estas tablas, con las que vimos de Santa Bárbara, en la parte central de aquel retablo. El paisaje que se adivina, en la tabla de San Juan, es riquísimo, y de una gran profundidad y distinción de términos. De manera que, una estrecha porción del cuadro, a la derecha de la figura, parece que nos hace ver mucho más bosque, montaña y espacio, del que en realidad puede verse.

En una consideración general, estas dos figuras, por su tamaño, sus fondos paisajísticos y cielos nublados de gran perfección, nos dan la impresión de obras, que han dejado atrás los contextos pictóricos del retablo. Total similitud, en los medios técnicos; puesto que, el temple es lo que fundamenta la base del colorido, y sobre el que el óleo esmalta, enlucen y enriquece aquella materia colórica, produciendo una mixtura rara, que llega a marearnos, cuando la consideramos fuera del conjunto, aisladamente.

Si atendemos al dibujo y modelado de cabezas, manos y juego de ropajes, como si nos fijamos en los fondos, aprovechamos hasta el mínimo espacio, en cielos y paisajes, no encontramos más diferencia que, el tamaño de las figuras y una cierta opacidad en los colores, según zonas que, más bien creemos, propia de la suciedad y el deterioro, que resultado de mano y técnica distintas.

Entonces... ¿Se trata de otras dos obras del Maestro Rodrigo de Osona?

A D. Elías Tormo, no le cabría duda alguna.

Recuerdo que, en tiempos de juventud, mucho antes de que nuestros estudios más profundos y documentados, dieran oportunidad a nuestra tesis doctoral, nos dedicábamos a correr salas de museos, en busca de retablos y pinturas que se les apreciara un parentesco cercano a estas cinco tablas que acabamos de considerar. Dudábamos de nuestra agudeza, en la visión comparativa, porque ni en nuestro Museo de San Pío V, ni en el Arqueológico de Montjuich, en Barcelona; ni en el Prado, ni en el Lázaro Galdiano de Madrid, veíamos algo con verdaderas semejanzas con nuestras pinturas. Más tarde, y a la vista de las consideraciones de Post y D. Elías Tormo, nos dimos una explicación más clara: nada habíamos visto del círculo, o de los verdaderos entornos de Rodrigo de Osona.

Confesamos nuestros titubeos, hasta el extremo, no de pensar en Juan de Juanes, pero sí en Ribalta. Mas, serenamente visto, es imposible esa concesión, hacia uno u otro lado. Nuestras pinturas, son ya Renacimiento, pero más primitivo. Un primitivismo, en el que se conoce todo; se mixtifica todo, y en el que sólo dar un paso decidido, supone una época distinta. Es el umbral.

Nuestras tablas, no son pinturas limpiamente italianas. No son totalmente valencianas o flamencas. Tienen el valor del mestizaje; de la novedad más actual del momento, cargada de fuerza tradicional, mirando al futuro. Son hijas de una experiencia larga, no anclada en el pasado; de una pintura tradicional puesta al día, como le cupo, por su longevidad demostrada en nuestros documentos, al Maestro Rodrigo de Osona.

*JOSE HILARION VERDU CANDELA*

Fot. del acta Nº 34 - Protocolo N.º 2 - 1495, de Jaume de Aracil, notario, referente a operaciones financieras, para pagar al Maestro Rodrigo de Osona, por sus obras realizadas.

/Los ya dichos día y año en Sexona / (19 de Octubre de 1495) Melchior Bernabeu notario, Juan García y Bartolomé Cortés, jurados de la villa de Sexona, Conscientemente / en dicho nombre confesamos / haber recibido de vos Jacobo Soler hijo de Juan Soler agricultor vecino de la misma villa presente / en presencia del notario y de los testigos / contando realmente Ciento cincuenta y seis sueldos y tres denarios (dineros) de moneda reales de Valencia / los cuales tuvisteis (obtuvisteis) del Tesoro y recaudación de San Jorge / "desde siempre hasta hoy" y los mismos así retenidos, os los pedimos y recibimos con el fin de pagar al Maestro Rodrigo de Osona pintor, aquellas cincuenta libras de dicha moneda a él debidas por una pintura de la imagen de la Bienaventurada María / y de una cruz de piedra puesta ante la casa de San Sebastián / por tanto renunciamos / Y porque temíais y dudabais prestar y darnos dichos ciento cincuenta y seis sueldos y tres dineros / no fuera que el comendador de dicho santo un día os pidiera denuovo dicha cantidad / temiendo también por lo mismo en alguna censura de excomunión / y por alguien ser condenado a dicha excomunión / y queriendo nosotros libraros a vosotros y a los vuestros de tal peligro, por lo tanto, en dicho nombre os prometemos que si acaso por alguien / se hiciera contra vosotros o los vuestros cuestión pidiéndoos dicha cantidad, prometemos oponernos a aquella petición y guardaros a vosotros y vuestros bienes indemnes ante cualquier daño dado o inferido / y si por la razón predicha ocurriera que tuvierais que pagar algo, todo lo que sea / os prometemos pagar y restituir todo junto con todos los daños / Y también os prometemos exhiemros y preservaros de toda excomunión y de la absolución que hubiera a propias expensas de dicha Universidad / A de los cuales todos / Hagase ejecutoria largo modo Sobre los cuales / sea creído / por los cuales / obligamos los bienes de la Universidad / Hecho / TESTIGOS Bernardo Brotons y Domingo Brotons trabajadores hijos del que fue Domingo Brotons de Sexona.

*Nam die et anno Sexone*  
Melchior Bernabeu notarius Johannes Garcia et Bartholomeus Cortes jurati villae Sexonae. Cientes et dicto nomine confesamos / haber recibido de vos Jacobo Soler hijo de Juan Soler agricultor vecino de la misma villa presente / en presencia del notario y de los testigos / contando realmente Ciento cincuenta y seis sueldos y tres denarios (dineros) de moneda reales de Valencia / los cuales tuvisteis (obtuvisteis) del Tesoro y recaudación de San Jorge / "desde siempre hasta hoy" y los mismos así retenidos, os los pedimos y recibimos con el fin de pagar al Maestro Rodrigo de Osona pintor, aquellas cincuenta libras de dicha moneda a él debidas por una pintura de la imagen de la Bienaventurada María / y de una cruz de piedra puesta ante la casa de San Sebastián / por tanto renunciamos / Y porque temíais y dudabais prestar y darnos dichos ciento cincuenta y seis sueldos y tres dineros / no fuera que el comendador de dicho santo un día os pidiera denuovo dicha cantidad / temiendo también por lo mismo en alguna censura de excomunión / y por alguien ser condenado a dicha excomunión / y queriendo nosotros libraros a vosotros y a los vuestros de tal peligro, por lo tanto, en dicho nombre os prometemos que si acaso por alguien / se hiciera contra vosotros o los vuestros cuestión pidiéndoos dicha cantidad, prometemos oponernos a aquella petición y guardaros a vosotros y vuestros bienes indemnes ante cualquier daño dado o inferido / y si por la razón predicha ocurriera que tuvierais que pagar algo, todo lo que sea / os prometemos pagar y restituir todo junto con todos los daños / Y también os prometemos exhiemros y preservaros de toda excomunión y de la absolución que hubiera a propias expensas de dicha Universidad / A de los cuales todos / Hagase ejecutoria largo modo Sobre los cuales / sea creído / por los cuales / obligamos los bienes de la Universidad / Hecho / TESTIGOS Bernardo Brotons y Domingo Brotons trabajadores hijos del que fue Domingo Brotons de Sexona.



# LA VALENCIA DEL HUMANISMO EN LA OBRA DE ANTON VAN DEN WYNGAERDE

La reciente publicación de un espléndido libro sobre Ciudades Españolas del Siglo de Oro (1), en el que las referencias a la Valencia del siglo XVI son cuantiosas, nos ha movido a dedicarle un comentario por diversas razones: una porque como Richard L. KAGAN, promotor del libro que nos ocupa, dice, en su introducción al mismo, desde el catálogo que, en 1969, publicara HAVERKAMP-BEGEMAN en su "The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde":

"Se han reproducido por separado las vistas de Alcalá de Henares, Barcelona, Toledo y Zaragoza, pero las otras ciudades han seguido inéditas y, en su mayoría, desconocidas ("Ciudades", 13).

Es lógico que la aparición en dicho libro de una magnífica vista panorámica de la ciudad de Valencia, con comentario de Fernando MARIAS, nos va a permitir hacer un estudio de la misma desde nuestra propia óptica y al amparo de nuestras propias investigaciones.

Otra razón es la de que estando interesados en la problemática de la Valencia del Humanismo (2) nos parecen los dibujos de WYNGAERDE, capitales para quienes nos dedicamos a ese rico y complejo mundo del arte valenciano de los siglos XV y XVI considerando que son aquellos radicalmente necesarios para comprender una ciudad que nos hablaba, hasta ahora, solo desde los documentos que manejamos. Hemos pensado que era un deber difundir esas vistas de la Valencia del siglo XVI.

HAVERKAMP-BEGEMAN, fue, como se acaba de decir, el primero que sistemáticamente estudió, en su conjunto, la serie de vistas españolas del Siglo de Oro (3) y quien, en el libro que nos ocupa, reproduce y amplía dicho estudio (4).

El autor de las vistas de ciudades españolas del siglo XVI fue Antón van den WYNGAERDE, cuya biografía vamos a resumir. Nace, probablemente, en la ciudad de Amberes, no mucho más tarde de 1525:

"...Si es exacta la fecha de ca. 1544 que J.J. Beyerman ha asignado a la 'Vista de Dordrecht', que parece ser su primer dibujo fechable" (HAVERKAMP. 55).

Estuvo en Italia entre 1552-1553. En 1557 ya le encontramos al servicio de Felipe II. Al año siguiente visita los Países Bajos e Inglaterra de donde fue reclamado para que viniera a trabajar a España. A fines de 1561 parte de las Islas Británicas y ya le encontramos en la Península de 1562 fecha en la que realiza la vista del Palacio de Valsain.

VAN DEN WYNGAERDE, fue conocido en España como Antonio de las Viñas —así le llama en un documento

el propio Felipe II— o como Antonio de Bruselas. Fue nombrado pintor de cámara del rey quien, seguramente, esperaba mucho de las dotes de un artista al que se le consideraba uno de los mejores topógrafos de la época.

Las razones de la protección dada por Felipe II al pintor flamenco pudieron ser múltiples y entre ellas las de decorar los palacios reales, hacer un inventario de las principales villas y ciudades de España y, en cierto modo, también, enriquecer, gráficamente, parcelas del saber a las que el monarca era tan aficionado como la Astronomía, la Cosmografía, la Navegación, la Geografía y el mundo natural.

Se puede argumentar, igualmente, que Felipe II:

"...Pretendiera que los dibujos de Van den Wyngaerde glorificaran su monarquía ilustrando el número, tamaño y magnificencia de las ciudades españolas, y esto, sin duda, explica por qué quiso que estos dibujos se grabaran" (KAGAN, "Felipe II y los topógrafos", en "Ciudades", 41).

El rey, efectivamente, quiso que los dibujos de WYNGAERDE se pasaran a grabados y esto ocurrió poco tiempo después de que el dibujante flamenco falleciera en Madrid, en 1571. Pero no sabemos por qué motivo no se cumplió el deseo de Felipe II y a la muerte del rey los dibujos se dispersaron entre distintas colecciones de Praga, Viena, Londres y Oxford.

- (1) "Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Antón Van den Wyngaerde". Dirección de Richard L. KAGAN. Ediciones El Viso. Madrid, 1986.
- (2) ALDANA FERNANDEZ, S.: "La Casa de la Generalidad. Artesanos". Generalidad. Valencia, 1963. Nº 2. Págs. 21-24.  
.....: "De escultura renacentista. El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad". Valencia, 1965. Suplemento del diario "Levante". Nº 406. 28 de mayo.  
.....: "El Salón de Cortes del Palacio de la Generalidad". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1976. Págs. 3-13.  
.....: "La Lonja de Valencia". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1982. Págs. 3-19.  
.....: "Artistas y artesanos en la Lonja de Valencia" Universidad de Valencia. Cuadernos de Trabajo. Nº 2. 1982. Págs. 7-26.  
.....: "Un programa renacentista en la Capilla nueva de la Casa de la Generalidad valenciana". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1983. Págs. 8-12.  
.....: "Las gárgolas de la Lonja de Valencia". Archivo de Arte Valenciano. Valencia, 1984. Págs. 19-23.  
.....: "El programa iconográfico de la Capilla de la Lonja de Valencia". Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1985. Págs. 23-29.  
.....: "La formación de una conciencia humanista en la Valencia del siglo XVI". Universidad de Valencia. Cuadernos de Trabajo. Nº 4. 1985. Págs. 5-46.
- (3) HAVERKAMP-BEGEMAN, E.: "The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde". Master Drawings. Vol. III. Nº 4. 1969. Págs. 375-399.
- (4) "Las Vistas de España...", en "Ciudades", Págs. 55-57.

HAVERKAMP (5) clasifica los dibujos de WYNGAERDE en tres tipos:

“...Estudios de ciudades enteras o grandes secciones de ellas que por sí mismas pueden parecer completas; estudio de detalles de ciudades, desde grupos de edificios hasta construcciones aisladas; y bocetos del panorama general de ciudades enteras o partes de ellas en su entorno”

También el mismo autor distingue entre: estudios de ciudades enteras o grandes sectores de ciudades; estudios de detalles de ciudades y bocetos de localización.

Técnicamente las representaciones de ciudades están realizadas desde un hipotético punto de vista elevado que no llega a la llamada “Vista de pájaro” ni a otras similares. Emplea la tinta sepia para todos los trazos y acuarelas azules, rojas, verdes y aun ligeras aguadas azules en algunos puntos.

El tamaño de los dibujos es grande y por solo referirnos a lugares valencianos tendremos estas medidas: vistas de Murviedro (282 x 950 mm.); la Albufera y el Grao de Valencia (255 x 911 mm.); Valencia (425 x 1.412 mm.) y Xàtiva (282 x 1.047 mm.), además de los pequeños bocetos cuyo catálogo, referido sólo a la ciudad de Valencia, también incluimos.

Respecto a la presentación de los dibujos piensa HAVERKAMP que una vez acabados:

“...Se pensarán montar en lienzo y enmarcarse... si ésta era en efecto su finalidad, los bordes en línea negra que encuadran algunos de los dibujos acabados se entenderían como último toque para su exhibición” (HAVERKAMP, “Las vistas”, 63).

De los distintos itinerarios que WYNGAERDE realizó el que más nos interesa es el que KAGAN (“Ciudades”, 11) denomina: “A los territorios de la Corona de Aragón”, en el año 1563. Comenzó WYNGAERDE su viaje por el Reino de Aragón (Daroca, Zaragoza, Monzón); Cataluña (Lérida, Cervera, Montserrat, Barcelona, Tarragona, Tortosa); Reino de Valencia (Murviedro, Valencia, Albufera y Grao de Valencia, Xàtiva) y saliendo por Almansa y Chinchilla volvió, al parecer, a la Corte de Madrid de donde partiría un año después hacia Málaga.

Por razones de espacio vamos a analizar solamente la vista panorámica de la ciudad de Valencia y los dibujos complementarios que hizo con el mismo fin. De esta vista de Valencia, incluida en los llamados “Itinerarios de Antón van den Wyngaerde”, hace Fernando MARIAS (“Itinerarios”, II, 12, Valencia, 200-204) un ligero análisis, necesariamente limitado por las grandes dimensiones de la obra.

Si interesante es la vista de Valencia desde el punto de vista estético no lo es menos desde el artístico, histórico y aún urbanístico, especialmente cuando lo que sabíamos de Valencia, hasta la fecha, eran descripciones literarias o

grabados fragmentarios, anteriores al tan conocido plano del P. TOSCA, de 1704.

Los grabados en los que los distintos artistas representan a la ciudad de Valencia, casi siempre desde un punto de vista excesivamente bajo, casi a ras de tierra, realzan las murallas, especialmente las grandes puertas de acceso como la de “Els Serrans”. Asoma por encima de las murallas un abocetado caserío y, por supuesto, los campanarios y cúpulas de los templos de la ciudad.

Dado que la relación de estas vistas a nivel de tierra se haría interminable, vamos a citar un ejemplo, de este tipo, que hemos escogido precisamente entre 1563 y 1704.

Se trata de unos grabados incluidos en la obra de Marco Antonio ORTI, impresa en Valencia en 1640, para dar cuenta de las fiestas que la Ciudad organizó en el cuatrocientos aniversario de su conquista por el rey Jaime I (6). En ella aparecen, entre otros, dos grabados que hacen referencia, uno a la Ciudad y otro a la torre del “Micalet”. El primero corresponde a un jeroglífico que formaba parte, con otros diez y seis, de la decoración de un altar situado junto a la desaparecida casa de los Duques de Mandas, en la calle de las Avellanas, y representaba una ciudad amurallada, con altos templos y edificios, de la que emergen palmas y ramas de olivo. Acompañaban al jeroglífico una estrofa y su glosa:

ESTROFA: “Después que los puse en ella,  
gozo tal felicidad,  
que enemiga tempestad  
no ha de poder ofendella”

GLOSA: “Adviértese en éste Geroglífico, que después que el Rey don Jaime excluyó la seta de Mahoma de Valencia, y introduxo en ella la Fe Catholica, se deve confiar, que permanecerá en ella siempre”.

El segundo grabado, con jeroglífico incluido, estaba situado en el altar del entonces Colegio de San Pablo, de la Compañía de Jesús, situado cerca del Convento de San Agustín y, como todos los altares, ricamente adornado con cuadros, colgaduras y luces.

El grabado presentaba la torre del “Micalet” emergiendo del caserío valenciano. También se acompañaba de estrofa y glosa:

ESTROFA: “Tristes anuncios la ofrece  
en ella el metal herido,  
del esplendor que ha perdido”.

GLOSA: “Porque el sonido de las campanas antiguamente significaba eclipse de luna, se pinta en éste Geroglífico el campanario mayor, y eclipsada la Luna, en señal de las victorias del Rey”.

(5) “Las Vistas de España...”, en “Ciudades”, Pág. 55.

(6) ORTI, Marco Antonio: “Siglo Quarto de la Conquista de Valencia”. Valencia, 1640. 2.ª edición, facsímil. Biblioteca Valenciana. Valencia, 1985.

Si hemos dado esta pequeña muestra de “arquitectura efímera”, que eran los altares, y dentro de ella de un componente tan barroco como eran los jeroglíficos, a los que, en otras ocasiones, hemos dedicado algún trabajo, es para valorar, en sus justos términos, la obra de WYNGAERDE y la difusión que debe alcanzar si los comentarios que vamos a realizar logran acercar una visión de Valencia, absolutamente desconocida hasta la fecha, a todos los que se preocupan del arte valenciano, y que sobrepasa en interés a todo lo conocido de dicha época.

Hay que decir, no obstante, que la vista topográfica de Valencia que dibuja WYNGAERDE refleja con bastante exactitud la ciudad de 1563, pero nunca puede tomarse aquella como un documento fotográfico ni tampoco podemos montar, apoyándonos en ella, una historia del urbanismo valenciano en el siglo XVI —aunque quizá en otra ocasión y con otros elementos lo intentemos— porque pretendemos comentar lo que se ve, lo que vio WYNGAERDE y no lo que se construyó posteriormente lo cual, evidentemente, daría lugar a la redacción de un libro.

Llega a Valencia el dibujante flamenco en 1563 con el salvoconducto del rey para poder realizar su trabajo con entera libertad. Debió gozar de la compañía de persona de la ciudad que le ilustraría sobre los edificios principales existentes y de sus nombres valencianos que, por cierto, transcribe, en su vista panorámica y en los bocetos, con una mezcla curiosa de su idioma, del valenciano y, aún, de un raro italiano. Sin embargo, para las largas anotaciones que hace en sus dibujos emplea sólo su lengua materna.

Todos los dibujos de la ciudad de Valencia que poseemos, hechos por WYNGAERDE, son los siguientes: cinco bocetos y una gran vista panorámica.

Los bocetos son:

- 1B.- Perfil de la ciudad de Valencia desde el Grao a la torre de Santa Catalina.  
Se incluyen nombres de lugares y edificios que luego aparecerán en la gran vista como: “El Remedio”, “Puente del Reael”, “Carmino”, etc.  
Estudio de detalle. Estudio de localización. Londres. Victoria and Albert Museum. Inventory nº 8.455. Fol. 51. Pluma y tinta sepia (153 x 860 mm.).
- 2B.- Perfil de la ciudad de Valencia desde el Temple a la Lonja.  
Es, evidentemente, el más denso de nombres, empleando el autor italianismos como: “Palazzo do Vespo”, “San Giovan” junto a palabras que suenan a flamenco como “St. Steven” o “St. Cristoffes”.  
Estudio de localización. Estudio de detalle. Oxford. Ashmolean Museum. B. II. Fol. 443. Pluma y tinta sepia (133 x 851 mm.).

3B.- Perfil de la ciudad de Valencia desde el puente de la Trinidad hasta el convento del Carmen.

No incluye muchos nombres en este boceto aunque hay una inscripción lateral que, con ciertas dificultades de lectura podemos decir que comienza así: “Molvedro des locton morisca stade...”.

Estudio de localización. Estudio de detalle. Londres. Victoria and Albert Museum. Inventory nº 8.455. Fol. 22. Pluma y tinta sepia (456 x 616 mm.).

4B.- Perfil de la ciudad de Valencia hacia las torres de Quart.

Es, quizá, el más sencillo de todos y el que menos nombres consigna. Estudio de detalle. Londres. Victoria and Albert Museum. Inventory nº 8.455. Fol. 22. Pluma y tinta sepia.

5B.- Casa de campo cercana a la ciudad de Valencia, con jardín y otras dependencias.

Por la rareza del tema dentro del arte valenciano es uno de los bocetos más apasionantes. Se trata, dice, de la casa de campo de “D. Jerónimo Cananellos”.

Estudio de detalle. Londres. Victoria and Albert Museum. Inventory nº 8.455. Fol. 12. Pluma y tinta sepia.

#### *Vista panorámica*

1VP.- Valencia desde el Grao al Plá de Quart.

Viene a ser el compendio de todos los anteriores bocetos más otras muchas anotaciones que el autor realizó de las observaciones en directo de todo lo que pudo contemplar, lo cual parece evidente ya que consigna detalles que a la distancia desde la que se supone realizado son absolutamente inapreciables.

Dibujo final. Viena, 1. National-Bibliothek. Ms. Min. 41. Pluma, tinta sepia y aguadas de color. Firmado y fechado (Antº van den Wyngaerde f. 1563). Cuadrulado (425 x 1.412 mm.).

#### 1B.- PERFIL DE LA CIUDAD DE VALENCIA DESDE EL GRAO A LA TORRE DE SANTA CATALINA

La vista está tomada desde una altura hipotética situada en el primer tercio de la actual calle de Sagunto y salvo algunos monumentos adosados a la muralla casi se limita al perfil de ésta, al río y a cinco puentes.

Comenzando de izquierda a derecha encontramos al final de los meandros del río la palabra “Grau” (Grao) debajo de un perfil, muy abocetado, de casitas. A la orilla derecha del río, lejos todavía de la ciudad, aparece “Mot. Olivata” (Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Monteolivete) sobre un templo grande, al parecer, aunque realmente no lo era pues se trataba de una antigua ermita (7):

(7) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.: “Catálogo monumental de la Ciudad de Valencia”. Valencia, 1983.



VISTA DE VALENCIA. A. V. Wyngaerde

“...Donde sacerdotes de origen napolitano mantenían el culto del icono que todavía se conserva en la actualidad... posiblemente del siglo XIV y procedencia sienesa. Es uno de los mejores iconos conservados en Valencia de éste tipo, a pesar de estar excesivamente restaurado” (GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.: “Catálogo”. 1983. 325/326).

A esta ermita se refiere ESCAPLES (8) al describir los pretilos del río:

“...Los de la parte de la Ciudad, que principian desde la Cruz de Mislata hasta el puente del Mar, que se extenderá a más de media legua, se empezaron en el año 1398 y en el año 1729 a 8 de julio se prosiguió en labrar éste Paredón, con intención de continuarlo hasta pasada la ermita de nuestra Señora de Monte Olivete, que distará un quarto de legua, por precio de 34.990 libras” (ESCLAPES, Cap. II. 32).

BOIX (9) narra la piadosa leyenda de la aparición de la imagen que pone en duda “por falta de documentos, pues el archivo de la iglesia de Ruzafa se quemó en 1415”.

CRUILLES (10), con ligeras variantes, repite lo que ya dijera BOIX. WYNGAERDE dibuja tan solo tres estribos, parece que de piedra y sobre éstos las tablas del puente y, muy visible, el barandal de madera que destruyó la riada de 1517 (GARIN. “Catálogo”. 1983/90-91).

El dibujo presenta el puente del Mar tal y como se encontraba tras la décima avenida del Turia que TEIXIDOR (11) describe:

“Divendres a XVIII de març 1546 vingué lo Riu molt gros e inxitut de aygua, de ques llansà devès lo Monestir de la Verge Maria del Remei fora les murs de Valencia al Portal de la Mar; de que afondà tant, que arrancà los fonaments del dit Monestir, e derrocà la paret del Hort, y la Sagrestía de la Esglesia, y atronà y e descojuntà tot lo Dormidor dels Frases” (TEIXIDOR, 1/43).

La siguiente riada, la de 1577, se llevó por delante, entre otras cosas, el puente que dibujara nuestro artista.

Junto al puente del Mar aparece “El Remedio. Teateles” (Convento de Ntra. Sra. del Remedio). Tal y como se nos presenta se trata de un edificio religioso pequeño: iglesia y torre de un cuerpo con espadaña y dos edificios anexos.

La fundación de dicho convento, con esa denominación, se debió al mercader de Valencia Fernando de Aguilar que:

“...Dió una iglesia que poseía fuera de los muros de Valencia, cerca del camino del mar, dedicada a la Virgen del Remedio, para que los PP. Trinitarios fundassen Convento” (TEIXIDOR, II/65).

La autorización real para la fundación es de 7 de febrero de 1505 y en 1546 quedó casi arruinado, como acabamos de decir, por la causa citada, y en 1551 no estaba totalmente reparado. En efecto no hay tapia de cerramiento y quedan algunos árboles en pie, posiblemente del mismo huerto.

La muralla de la ciudad, con la “P. del Mar” (Porta de la Mar), un espacio triangular (actual plaza de Tetuán) y el río enmarcan al Convento de Predicadores. Se dibuja en el mismo, nítidamente, la cerca conventual y dos edificios, góticos, uno junto al río, de cuatro tramos entre contrafuertes, y otro una iglesia, de siete tramos entre contrafuertes y dos torres una de ellas con chapitel a cuatro vertientes. Hay una curiosa edificación, cuadrada, con torrecilla encima.

El “P. de Reael” (Puente del Real —Rahal—) con siete estribos de piedra, tablazón en el piso y barandilla de madera, es posterior al de 1528, hundido en parte por exceso de personas acumuladas en él, con motivo de la visita a Valencia del Emperador Carlos V (GARIN. “Catálogo”. 1983/92) y rápidamente reconstruido aunque todavía, como puede verse, de madera.

Se enfrentaba el puente a una robusta torre cuadrada — la primitiva torre del Rahal— adosada a un edificio, también cuadrado y de ciertas dimensiones.

A partir de dicha puerta y siguiendo cauce arriba del río hallamos el macizo “P. de la Trinidad” (Puente de la Trinidad), de piedra:

“...Es el más antiguo en su obra actual, recia y gótica, que conserva las características del estilo en la traza de sus arcos, en alguna trompa aneja” (GARIN. “Catálogo”. 1983/87).

Enfrente del puente la airosa Puerta de la Trinidad tras la que la muralla nos lleva hasta el “Portal dels Serrans”, no dibujado íntegramente. Antes de llegar al Portal nos muestra WYNGAERDE la pequeña iglesia de “Anna” (Beatas de la Tercera Orden de Ntra. Sra. del Carmen, luego Convento de Carmelitas).

(8) ESCLAPES DE GUILLO, P.: “Resumen historial de la fundación y antigüedad de la Ciudad de Valencia”. Valencia, 1805. Edición facsímil. Valencia, 1979.

(9) BOIX, V.: “Valencia histórica y topográfica”. Valencia, 1863. T. II. Págs. 41-43. 2.ª edición. Facsímil. Valencia, 1979.

(10) CRUILLES, Marqués de: “Guía urbana de Valencia antigua y moderna”. Valencia, 1876. T. I. Págs. 288-291. 2.ª edición, facsímil. Valencia, 1979.

(11) TEIXIDOR, Fr. J.: “Antigüedades de Valencia”. Valencia, 1985. T. I. Pág. 43. 2.ª edición, facsímil. Valencia, 1985.

El "Portal dels Serrans" se enlazaba con el puente del mismo nombre en cuyo extremo más alejado de la ciudad se encuentra la casa de "Don Betemjer" —parece—.

De nuevo en la otra orilla la muralla y sus siete torres —esbozado el "Carmino" (Convento del Carmen)— llegan al "Portal Nou" y Puente Nuevo.

El dibujante continúa trazando un poco más de muralla y ya, muy ligeramente, nos deja la imagen de una torre redonda, muy robusta (Torre de Santa Catalina) mirando hacia el "Plá de la Çaidia".

Hay que consignar que no nombra WYNGAERDE el río Turia como tal pues en su corriente pone la palabra "Water" y encima, en el talud del río la palabra "Groan".

## 2B.- PERFIL DE LA CIUDAD DE VALENCIA DESDE EL TEMPLE A LA LONJA

Así como el boceto nº 1 prefigura la gran vista de Valencia éste y los dos siguientes parecen tomas de posición de edificios para encajarlos —como así ocurrió— en otro posterior.

Han desaparecido las murallas, torres y puertas y se muestran edificios nuevos como: "El Temple de los Comendadores de Motesa", "S. Salvador", "S. Steven", "S. Catalina do Sena. Mozes", "Palazo do Vespo", "S. Cristoffes. Mozes", "S. Andrés", "Albofera", "Casa do Consieso", "S. Marten", "Deputados", "S. Vicent", "D<sup>o</sup> Lois Ferrares", "S. Bartolomé", "Casa do Duc do Vilearmoza", "Hospital", "S. Giov" y "La Loja". Naturalmente se dibuja la Seo completa aunque no ponga su nombre.

## 3B.- PERFIL DE LA CIUDAD DE VALENCIA DESDE EL PUENTE DE LA TRINIDAD HASTA EL CONVENTO DEL CARMEN

Es boceto en el que, por primera vez, nos aparece la orientación de la ciudad y un esbozo de la actual calle de Sagunto aunque el autor se centre, sobre todo, en el puente y "Torre dels Serrans".

A la izquierda de dicha torre dibuja el lienzo de muralla hasta alcanzar el puente de la Trinidad, viéndose el palacio del "Duc do Gandía", la casa de la "Incosición", "S. Lorenzi" y "El Huan", torre que, por la orientación, debe corresponder a la "Porta dels Juheus", aunque mantenemos ciertas reservas.

La "P. Saranes" (Porta dels Serrans) aparece casi completamente dibujada y aún con un detalle muy curioso: en el remate del cuerpo superior, que mira hacia la actual calle de Blanquerías, hay una flechita con la letra "A"; en lo alto del dibujo esa "A" es una nota de aviso que corresponde a la ampliación de una almena.

Tras el muro de Blanquerías se hallan: la casa de "Don Lois Ferreros", "S. Bertolomé" y "El Carmeno".

A este dibujo corresponde la inscripción sobre "Molvedro..." que citamos anteriormente.

## 4B.- PERFIL DE LA CIUDAD DE VALENCIA HACIA LAS TORRES DE QUART

Es, quizá, uno de los bocetos con menos datos pues sólo incluye dos letreros de identificación: "P. Novo" (Portal Nou) y "P. do Quart" (Portal de Quart), aunque se distinga alguna otra puerta, como la "Porta dels Tints", que, aquí, no nombra. Tampoco lo hace con el Puente Nuevo que, sin embargo, dibuja con bastante exactitud.

## 5B.- CASA DE CAMPO CERCANA A LA CIUDAD DE VALENCIA

Este boceto es, como hemos dicho, de un interés elevadísimo no solo por mostrarnos, con sumo detalle, una casa de campo o de recreo, privada, sino por el importante personaje de la Valencia del siglo XVI que fue su dueño.

Se trata de D. Jerónimo de Cabanilles noble valenciano que desempeñó un papel muy activo, tanto político como diplomático, durante el reinado de Carlos I de quien fue embajador en Francia, entre 1509-1511, y Gobernador de Valencia desde 1523 sucediendo a su hermano D. Luis, Señor de Benisanó, activo defensor de los derechos de la Monarquía frente a los Agermanados (12) con los que, a pesar de todo, fue tolerante una vez vencidos.

Al morir D. Luis juró el cargo de Gobernador D. Jerónimo entrando al servicio de D<sup>a</sup> Germana de Foix y del Duque de Calabria y heredando el Señorío de Benisanó.

Su política hacia los Agermanados fue más dura que la de su hermano logrando mantener el orden en los territorios bajo su mando. La fidelidad a la corte virreinal fue premiada nombrándole, en 1525, albacea testamentario de D. Juan, marqués de Brandemburgo, esposo de D<sup>a</sup> Germana de Foix y amigo personal de Carlos I que le nombró Capitán General de Valencia y Lugarteniente del Reino.

Durante un corto tiempo tuvo que dejar D. Jerónimo de Cabanilles la Gobernación de Valencia, sometido a un juicio de residencia, siendo sustituido por D. Melchor de Perellós.

Sirvió Cabanilles, también, a Felipe II y junto con otros caballeros valencianos le acompañó al viaje que realizara, en 1548, a tierras alemanas para ver al Emperador. Juan Cristóbal CALVETE DE ESTRELLA lo refiere en su famoso libro (13):

(12) GARCIA CARCEL, R.: "Las Germanías de Valencia". Ed. Península. Barcelona, 1981.

(13) CALVETE DE ESTRELLA, J. C.: "El felicísimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso Príncipe Don Phelippe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña". Martín Nucio. Amberes, 1552. Biblioteca Universitaria de Valencia. Sg. Z-1/50.



“Acabada la guerra de Alemania por el Emperador D. Carlos Quinto Máximo con tanta gloria e inmortal fama... adoleció en Augusta ciudad muy principal de Alemania, de una grave enfermedad y llegando la nueva d'ello a la villa de Moncón, donde el Sereníssimo Don Phelippe Príncipe de España su hijo tenía Cortes a los Estados de aquellos tres reynos de Aragón, Valencia y Cataluña... embió a Ruy Gómez de Silva... a visitarle y a congratularse con él de la victoria que Dios le avía dado.

...Muy grande fue la alegría que el Emperador recibió en ser visitado de parte del Príncipe su hijo... Era ya postero de octubre quando con gran celeridad... se començaron a embarcar cavallos, armas, cofres y recámara d'el Príncipe... Venían con don Luys Manrique, Conde de Castañeda, en la galera que le fue señalada don Carlos de Cardona, don Hernando de Aragón, don Gerónimo Cabanillas, don Pedro Quintana, don Francisco de Toledo...” (CALVETE, Libro 1º/1-7).

La casa de campo o de recreo de D. Jerónimo de Cabanilles estaba situada en la vía Sucronense —“carrera de Sant Vicent”, en la Crónica de Jaime I—, fuera del portal de S. Vicente y cerca del Monasterio de San Vicente de la Roqueta.

Puede apreciarse en la gran vista panorámica, por comparación con otros elementos, la gran extensión que ocupaba aunque no se distinguen bien muchos detalles que en el boceto sí se aprecian. Sabemos, también, sus dimensiones —un cuadrado de, aproximadamente, 209 m. de lado—.

Quizá esta casa de recreo fue refugio de los Cabanilles en todo tiempo y más aún en años de peste, como la de 1519, que hizo huir de la ciudad a todos los que pudieron hacerlo.

La superficie de la finca —más de cuarenta y tres mil metros cuadrados— incluía: la vivienda principal —de dos plantas—, un jardín con seis macizos de murta, caballerizas y picadero, paseador con laberinto vegetal, vivienda auxiliar, acequia propia y en uno de los macizos de murta un estanque que tenía en su centro una fuente o surtidor. Toda la finca se hallaba rodeada por una alta cerca.

Resulta extraordinariamente sugestiva la aparición súbita de un, hasta hoy, ignorado jardín renacentista que debemos añadir a otros más conocidos —el del Palacio Real— o desconocidos —como el de la Lonja, cuya evolución vamos estudiando—.

Llama la atención en el jardín de Cabanilles la existencia de un “laberinto” lo cual supone el uso y difusión de un concepto simbólico, de raíz mediterráneo-oriental, aplicada a formas vegetales con una gran libertad.

Para encontrar un jardín similar al de Cabanilles, también privado, tendríamos que hacer referencia al muy conocido “Huerto de Pontons”, canónigo de la Seo de Valencia, que, tan ajustadamente, describe ESCLAPES (14).

#### 1 VP.- VISTA PANORAMICA DE VALENCIA DESDE EL GRAO HASTA EL PLA DE QUART

El título que le hemos dado a esta gran vista de Valencia, compendio y resumen de todos los bocetos anteriores, es,

evidentemente, aproximativo, pues WYNGAERDE coloca su horizonte visual tan lejano que prácticamente alcanza un área mucho más amplia que la que podía suponerse por el título que antecede.

La descripción de esta gran vista la vamos a realizar de dos formas: por planos sucesivos y por áreas urbanas aunque siempre desde el lugar donde, hipotéticamente, se sitúa el dibujante.

En el cielo, a la izquierda hay un escudo con tres barras y corona; en el centro la palabra VALENCIAE —con el escudo de la Monarquía Hispánica partiéndola— y a su derecha el escudo, en losanje, de la ciudad de Valencia.

El plano más remoto lo constituye una línea de montañas que comienzan en el mar y acaban junto a la población de Manises.

La montaña más cercana al mar tiene encima el nombre “Degna” (Denia) y la situada a su derecha la palabra “Colliera” (Cullera).

En la llanura —siempre de izquierda a derecha— se sitúan los siguientes nombres: “La Boffera” (La Albufera), “S. Vincens” (S. Vicente de la Roqueta), “Paioport” (Paiporta), “Picania” (Picanya), “Torenta” (Torrent), “Alloquas” (Alaquas), “Gurevalla” (Chirivella), “Aldaia” (Aldaia), “Manizes” (Manises), “Mislata” (Mislata) y “Quart” (Quart).

Procura dar WYNGAERDE un pequeño perfil del caserío de todas estas poblaciones y en algunas, como en “El Grau” (Grao de Valencia), con un cierto detalle. Así en ésta puede verse una especie de fortificación:

“...En el lib. 7 cap. 1 dice el mismo ESCOLANO: ‘Hoy es una de las graciosas y fuertes poblaciones del Reyno, porque está cercada y defendida de un Baluarte muy espacioso y muy artillado, donde ay piezas que alcanzan una legua del mar’. Este Baluarte ya no existe, porque el que en el día sirve se fabricó en el año 1644” (TEIXIDOR. 1/207).

Evidentemente en el dibujo de nuestro artista la posible fortificación pudiera ser un baluarte anterior aunque por su forma más parece torre de defensa. Dice ESCOLANO (15):

“...La seguridad de la costa se ha reducido a las Torres que están edificadas en ella, con las guardas que vamos escribiendo; y las cinco compañías de Cavallos: de las cuales tiene la una su ordinario alojamiento en el Grao, con su Capitán de estandarte, que lo es D. Jayme de Vilanova” (ESCOLANO. Libro 7 Col. 272).

En tal caso los edificios más bajos, que están a su lado, pudieran ser las Atarazanas que, desde 1338, funcionaban en el Grao, por decisión de los Jurados de la Ciudad. Las

(14) ESCLAPES: “Resumen”. 1979/XVII.

(15) ESCOLANO, G.: “Década Primera de la Historia de Valencia”. En Valencia por Pedro Patricio Mey, 1611. Edición facsímil. Dpto. Historia Moderna. Univ. de Valencia. 1972.



ampliaciones de las mismas fueron constantes y una, muy importante, se realizó en 1500. Dado su volumen queda justificada su posible inclusión.

Se distingue, también, el embarcadero que funcionaba al menos desde 1483 explotado por Antoni Joan y sus descendientes, hasta el siglo XVI al menos:

“...Tiene este Pueblo del Grao, un muelle o puente de madera de seiscientos pasos de largo, para embarcar y desembarcar: que se conserva con mucho trabajo y gasto del común, por comerse los palos y estacas, en que se apoya, un invisible gusanillo que llaman Broma” (ESCOLANO. Libro 7 Col. 270).

Puede observarse que el puente de madera carece de defensa —piedra o tierra— contra los temporales de Levante como años más tarde se hizo y se registra en el grabado de Crisóstomo Martínez, hecho en 1686.

Acercándonos a la ciudad nos aparece “Mot. Oliveto”, ermita a la que ya nos hemos referido, y que en este gran dibujo nos aparece más definida puesto que podemos distinguir dos pequeñas edificaciones, con tejado a una vertiente y espadaña. Una de ellas, con la entrada a la ermita posiblemente hacia Poniente. El otro edificio pudiera ser la Hospedería:

“...Para hacer la quarentena los procedentes de puertos contagiados o lugares indiciados de epidemia, permaneciendo hasta el año de 1720” (ESCLAPES, XXIV)

De Monteolivete, por un camino que corre por enmedio de una frondosa arboleda, dejando a la derecha el Convento del Remedio y el Puente del Mar, entramos en la ciudad por la “P. do Mar” (Porta de la Mar). Era una sencilla puerta de ingreso, con arco de medio punto, traspuesta, la cual se encontraba en un pequeño espacio triangular. A la derecha de la puerta existía una torre redonda, quizá el primitivo baluarte:

“...En el de mil quinientos quarenta y tres abrieron fosso alrededor de la ciudad... y por el mismo tiempo levantaron el Baluarte de la puerta de la Mar” (ESCOLANO. Lib. 4 Col. 766).

En el vértice de dicha plaza triangular se encuentra una torre cuadrada, muy elevada y robusta, que WYNGAERDE no nombra pero que pudiera ser la “Torre del Esperó”:

“...Que menciona ESCOLANO, estaba fuera del portal del Mar, i porque a ella subían hombres y mujeres i corrían todo el muro azia el portal del Real, perturbando la quietud a los religiosos en sus celdas... se entregó al Convento la llave de dicha torre... en 12 de abril del año 1548” (TEIXIDOR, I/161).

Cerrando el espacio existe un edificio de dos plantas, no demasiado grande, que puede corresponder, como apunta TEIXIDOR, tomándolo de LLOP, con la antigua Aduana:

“...Entrando en la ciudad por el portal del Mar estaba a mano izquierda la Aduana enfrente de la Casa de las Armas, dicha aora Ciudadela, donde avía una donosa plazuela más larga que ancha, i en ella tenían casa los canónigos Zapata y Carroç” (TEIXIDOR, I/158).

La citada placita se abría hacia la gran plaza llamada de “Los Predicadores” (Plaza de Tetuán) por medio de:

“...Un Portalejo no mui alto, pero tan ancho que passavan sin dificultad galeras i coches... sobre este Portalejo a la parte interior de la Ciudad estava colocada la milagrosa antiquíssima Imagen de Buena Vía” (TEIXIDOR, I/157-158).

El Convento de la Orden de Predicadores, que antes daba nombre a la plaza, —por cierto llena de escombros— es una visión tres años posterior al comienzo del Refectorio del Convento —actual Salón del Trono de la Capitanía General de Valencia—. Nos muestra cómo se encontraba el Convento tras la última reforma —en 1382— con la gran iglesia gótica —desaparecida en el siglo XIX al convertir el Convento en cuartel—.

Puede verse, además, un edificio alargado, paralelo al río, que sin duda es el Aula Capitular y dependencias, junto a una nave posiblemente parte del crucero, donde más tarde se instalaría la capilla de San Luis Bertrán. También hay un extraño edificio cuadrado, con una especie de torre, que cabría asimilar a la Capilla de los Reyes de dicho Convento o quizá la torre del vecino Convento de Ntra. Sra. de Montesa o Temple.

Frente al Puente del Real se alza una torre cuadrada que tiene adosada otra semicircular. En esta última se encuentra escrita la palabra “Decit”.

Nos encontramos, posiblemente, con la llamada de Alibufat Muley:

“...Que es lo mismo que del rei Albuphat, por tener junto a él su Palacio que el rei Don Jaime dió a los Templarios. De este portal, llamado después del Temple, hizo mención el mismo rei en la donación de 11 de abril del año 1238” (TEIXIDOR, I/146).

WYNGAERDE llama a esta torre “Decit”, que puede entenderse como “Del Cid”, así también se ha conocido a la misma, haciendo extensivo el nombre del portal al conjunto (16). La torre cuadrada, que tiene la puerta abierta frente al puente, sería la que sustituyó en sus funciones a la que fue:

“...La torre más alta de la Ciudad, i donde enarbolaron el estandarte del Rey don Jaime en señal de aversele rendido” (TEIXIDOR, I/146).

Cobra así autenticidad el, tan denostado, dibujo de la “Torre de Ali-Bufat” hecho por el platero Antonio Suárez quien lo vio dos siglos después de WYNGAERDE y lo representó de idéntica forma.

Detrás de la Torre del Temple encontramos una iglesia gótica de cabecera plana y cinco tramos unida a un edificio, de aspecto más macizo, que tiene en su pared la inscripción: “Temple”.

(16) CARBONERES, M.: “Nomenclator de las puertas, calles y plazas de Valencia”. Valencia, 1873.



Siguiendo la muralla llegamos a la robusta Puerta de la Trinidad. Dos fuertes cubos e ingreso retranqueado, posiblemente barbacana adelantada, sobre la puerta. A su lado se ha perforado un lienzo de muralla para abrir tres hermosos ventanales y un pequeño portillo. Un cubo de la muralla ha sido cubierto con tejado a dos vertientes y se han abierto ventanales a la altura de los anteriores. Es edificación extraña como lo es el nombre con que el artista la distingue y que no acertamos a descifrar.

Tras cuatro lienzos de muralla y cuatro torres se llega a la “Porta dels Serrans”, sin foso. Después de ésta y de una pequeña torre se dibuja un pequeño portal:

“...Ultimamente cerca del de Serranos se abrió en el Nuevo Muro un Portalejo, que por seguir para la comodidad de los Curtidores se llamó dels Blanquers” (TEIXIDOR. I/143).

CARBONERES dice que fue abierto por la Sotsobrería de Murs i Valls, en 1400, llamándose indistintamente de Blanquerías, Roterós, Sagunto y San Antonio (Nomenclátor, 1).

Siguen seis lienzos de muralla y seis torres, cuadradas o semicirculares, hasta llegar al hermosísimo “Portal Nou”, llamado así porque fue el último que se hizo (TEIXIDOR. I/151).

CARBONERES (Nomenclátor, 5) llama a éste portal de S. José o de Campanar:

“...Según un libro titulado ‘Obres de Murs y Valls’ perteneciente a los años 1391-92, empezaron a fabricar dicha puerta y torres en el año 1390, cuya obra siguió por poco tiempo, pues al estar al nivel de la muralla suspendióse la fabricación, por lo que el vulgo dió en llamar a dichas torres ‘Les torres esmochades’, porque quedan muy bajas. Concluyó la obra de dicha puerta y torres en 24 de diciembre del año 1471”.

Un lienzo recto de muralla nos lleva a una torre cilíndrica, muy robusta, cuyo nombre no consigna WYNGAERDE y que se llamó de “Santa Catalina”. Fue comenzada en 1390 y cedida a la Generalidad para depósito de pólvora debido a que en esa zona la población era escasa. Tenía la torre imágenes, escudos y lápidas —que TEIXIDOR leyó— en su fachada y la guardaba un alcaide, llamado “polvoriste”, pagado por la Generalidad.

Si trazáramos una línea recta desde la Torre del Esperó a la de Santa Catalina, tomando como límite las murallas que acabamos de recorrer, incluiríamos en ese espacio una serie de edificios como: el palacio “Di Duc do Gandía”, “Incusisió”, “S. Lorenza”, la Seo, “P. do Consieso”, “Anna”, “Deputation”, “D. Fran. Ferrerat”, “S. Catalina”, “Carmini”, “S. Nicolau” y “Putería”.

La casa del Duque de Gandía es un robusto edificio que sobresale del resto de viviendas, destacando su planta alta con galería de arcos de medio punto entre intercolumnios bastante realizados. Construido a finales del siglo

XV, fue residencia de la familia Borja, Duques de Gandía, y en él residieron los Papas valencianos Calixto III y Alejandro VI.

A su lado la casa de la “Incusisió” (Inquisición) sede del Tribunal desde su reforma en 1525 ó 1526 (ESCOLANO. Lib. 5 Col. 1077) no parece distinguirse por ningún rasgo especial que la haga diferente de las casas que la rodean.

Con el Palacio de los Borjas y la iglesia de “S. Lorenza” (S. Lorenzo) se conformaba la plaza de San Lorenzo o de la Inquisición. En ella la iglesia de San Lorenzo, tal y como la dibuja WYNGAERDE, destaca por su robusto campanario románico-gótico, con un solo ventanal para campanas y remate almenado. Lo arcaico de su construcción coincide con la fecha de su erección, hacia 1239, sobre una antigua mequita y casas que pertenecían a “Mahomat Amançor” (17).

Llama, también, la atención la sencillez de la nave de la iglesia, con cabecera plana, adosada a uno de los lados de la torre, lo que, al menos en el dibujo, supone que el eje de la nave era perpendicular al actual y ocupaba menos espacio.

La Seo aparece con todo su esplendor gótico intacto. Se distinguen la girola, con grandes ventanales, el cimborrio, rematado, por cierto, con un cuerpo más reducido, también octogonal, y que se dice fue eliminado en la reforma de la Catedral de 1660-1661. Sin embargo SANCHIS SIVERA asegura que:

“...Sirve de remate al monumento un pequeño casilicio, dentro del cual se cierne el cimbalillo... el... actual fue fundido por Miguel Bielsa y se colocó en su sitio el 12 de septiembre de 1631” (18).

Por supuesto el remate que WYNGAERDE dibuja es mucho más rico que un simple soporte de campana de horas y es patente su goticismo.

Destacan en la nave del crucero —Puerta de los Apóstoles— el gran rosetón que, como aquella, se distinguen nítidamente. Lo mismo ocurre con el “Micalet” en cuya terraza un sencillo tejeroz, con una campana colgada del mismo, ofrece una estampa desconocida.

Literariamente sabíamos de la existencia de tejeroz y campana:

“...Por los años 1413, la ciudad se servía... de un reloj colocado en la última pieza de la Sala del Concejo... y habiendo observado los Jurados la gran elevación que tendría la torre mayor de la catedral... deliberaron hacer un nuevo reloj y campana para colocarlos en dicha torre... comprose el cobre necesario para hacer la campana... fue bendecida por el obispo auxiliar el día de San Miguel, poniéndosele este nombre, por cuyo motivo tal vez se

- (17) “Eclesie Sanctus Laurentius: domus Mahomat Amançor”. Registro 2085. CABANES PECOURT, M<sup>o</sup> D. y FERRER NAVARRO, R.: “Libre del Repartiment del Regne de Valencia”. III. Registro 7 del Archivo de la Corona de Aragón. Zaragoza, 1980. Pág. 148.
- (18) SANCHIS SIVERA, J.: “La Catedral de Valencia”. Valencia, 1909.

llama a la torre Micalet, palabra valenciana que significa Miguel... En 16 de febrero de 1519, a las nueve de la noche cayó un rayo en el remate que llamaban la 'gabia', el cual era de madera y se quemó todo" (SANCHIS SIVERA. Catedral. 111-115).

WYNGAERDE dibuja la "gabia", la campana y el reloj del "Micalet".

El "P. do Consieso" (Casa de la Ciutat) parece constar de un cuerpo central y dos torres de dos cuerpos cada una; el cuerpo superior es bastante esbelto.

Separa aquel edificio del de la "Deputació" (Casa de la Generalitat) un estrecho callejón, al que los documentos de ésta se refieren constantemente. La torre de la Generalidad no es muy elevada y la terraza se remata con almenas. El cuerpo central recuerda sensiblemente al actual.

Muy cercana a la Diputación se hallaba la casa de "D. Fran. Ferrerat", esquina a la calle de Serranos y plaza de Manises actuales. Edificio de grandes dimensiones, con porche alto, ventanas que recuerdan a la vecina Generalidad y alta torre de dos cuerpos. Si por la posición que ocupa se tratara del Palacio de la Baylía tendríamos la única versión gráfica del transformado o irreconocible edificio de la Valencia foral convertido en Palacio de Jáudenes.

Frente a la Baylía, en la acera opuesta de la citada calle de Serranos, se ve dibujada una iglesia con torre cuadrada y pequeña nave adosada que suponemos puede ser San Bartolomé, aunque WYNGAERDE no lo mencione.

Un poco más distante hay un hermoso templo gótico de cuatro cuerpos y girola poligonal. Se eleva, grandioso, sobre el caserío circundante: es el de Santa Catalina. Torre cuadrada, como la de todos los templos o parroquias primitivas creadas a raíz de la Reconquista, de rasgados ventanales y perfilados contrafuertes. Visión absolutamente distinta de la barroquizada que hoy contemplamos.

Junto a las murallas vemos el viejo convento del "Carmini" (Convento del Carmen) en el que pueden distinguirse: una iglesia gótica de seis tramos, espadaña, y amplios, rasgados, ventanales entre contrafuertes y un edificio, posiblemente exagonal, adjunto a dicha iglesia:

"Fundado dicho convento en la época de Pedro III bajo la advocación de la Transfiguración del Señor, conserva restos de la primitiva iglesia con los arcos diafragmáticos que sustentan la cubierta a doble vertiente... El edificio primitivo se terminó hacia 1283, a excepción de la primitiva iglesia, que lo fue en 1343, siendo posiblemente posterior, e incluso del siglo XV, el claustro" (GARIN. Catálogo 207).

Todos los monarcas, desde Pedro III a Martín el Humano, en 1409, como dice CABANES (19), engrandecieron el monasterio que fue adquiriendo huertos cercanos hasta alcanzar el río. Se sabe que constaba de :

"...La claustra ab les capelles e altres patis que son detras, ço es, reclaustra, ort, fossar, refetor, rebost e cuyna" (CABANES. Monasterios I/142).



VISTA DE VALENCIA. A. V. Wyngaerde

Un poco más a la derecha del Carmen, siguiendo una línea que, más o menos, arranca en el Portal Nou vemos una pequeña iglesia, también de una nave y campanario románico-gótico que es la de "S. Nicolau" (San Nicolás), embebida en las casitas circundantes.

Dibuja WYNGAERDE el ábside y espadaña de otra iglesia, hoy desaparecida, que se llamó de Santa Cruz:

"De esta Casa Hospitalaria de Sta. María de Roncesvalles vinieron sirviendo al ejército christiano en la conquista de Valencia algunos religiosos, i en remuneración a sus servicios se les dió la iglesia de Santa Cruz de Roterós" (TEIXIDOR. I/374).

La importancia de este temprano, y creemos que único, testimonio gráfico es, como puede suponerse, altísima.

Finalmente WYNGAERDE nos muestra "El Partit", mancebía o "Putería", como él la denomina. Se observa el muro, ciertamente no demasiado alto, que circundaba el lugar; las largas filas de casitas, todas externamente iguales; la puerta de entrada y hasta, parece, un portillo, junto a la torre de Santa Catalina, que, en un tiempo, estuvo abierto para permitir la entrada de gentes procedentes de la vecina huerta de Campanar. Dicho portillo fue cerrado más tarde porque las personas no querían atravesar dicho barrio.

Viendo el dibujo cobra vida la descripción que del mismo hiciera Antonio de LALAING, compañero y amigo de Felipe el Hermoso, cuando vino de Flandes, en 1501, y, en su viaje, visitó Valencia. Los datos de LALAING, más otros recogidos en diversas fuentes, sirven a CRUILLES (Guía II/239-253) para darnos una descripción muy pormenorizada de dicho lugar.

Volviendo a la "Porta de la Mar", recorriendo ahora la muralla en el sentido de las agujas del reloj, hallamos una nueva torre y una nueva puerta: la de "Judeos" (Porta dels Juheus):

(19) CABANES PECOURT, M<sup>o</sup> D.: "Los monasterios valencianos. Su economía en el siglo XV". Valencia, 1974.

“Para la mayor conveniencia del pueblo se abrieron en el muro varios portales, a saber, el de los Judíos, llamado así por estar muy cerca del Cementerio de los judíos, en el cual se fundó después el Convento de Santa Catalina de Sena” (TEIXIDOR I/142).

Puerta de los Juheus —similar en su arquitectura a la de la Trinidad— parecida, también, a la “P. de Rosaffri” (Porta de Russafa), muy cercana. La Porta de Russafa tiene un cuerpo central mucho más amplio que las anteriores. Por dicha puerta, a través de campos cultivados y frondosas arboledas, se llegaba al poblado de Russafa, que WYNGAERDE dibuja aunque no nombra.

En dicho poblado puede distinguirse un edificio, con torre, que por su envergadura destaca sobre todos los demás. Se halla rodeado de vegetación (20). Edificio y pequeñas casas corresponden al poblado de Russafa:

“La fundación de la Rusafa de Valencia se debe al príncipe Abd Allah al-Balansi, hijo de Abderramán I, que había gozado con su padre del agrado y de las innovaciones de la residencia cordobesa y de la procedencia de desarrollar la vida fuera de la ciudad. Abd Allah se insurreccionó durante los emiratos de su hermano Hisam I, de su sobrino Al-Hakam I y aún de su sobrino nieto Abd al-Rahman II, muriendo en 823... Al Hakam le exigió que no saliera en lo sucesivo de la ciudad donde venía viviendo... A poco más de un kilómetro al sudeste de la muralla construyó su ‘munya’, con el mismo nombre de la cordobesa. No han quedado referencias de la misma... Sin embargo el parque de Rusafa se mantuvo y fue motivo de inspiración poética” (VIDAL 1980/9).

El espacio comprendido entre la Porta de la Mar, la Porta de Russafa y la Seo se distingue por contener algunos monumentos interesantes y singulares.

Por una calle recta, situada casi frente a la puerta de entrada al Convento de Santo Domingo alcanzamos una plaza, tan grande como la de Predicadores en donde WYNGAERDE sitúa la palabra “Vispo”.

Parece querer indicar que allí se encontraba el Palacio Arzobispal cosa harto imposible pues:

“El Obispo y Cabildo habían tenido mucho interés desde los días de la Reconquista en poseer todos los alrededores de la Catedral. Don Jaime había dado a Juan de las Cellas unas casas frente a Santa María: ‘domos de Raiz Albiçaltan et sunt de porta ferriça’ y su dueño en los idus de mayo de 1242, las cambia por otras posesiones al Obispo” (TEIXIDOR I/199).

Sin embargo puede observarse en el boceto n.º 2 que sitúa al “Palazo do Vespo” correctamente, es decir muy cerca de la Seo.

Comete WYNGAERDE un nuevo error, esta vez también en el mentado boceto 2, al situar las iglesias de “S. Steven” y “S. Salvador”, con sus originales campanarios románico-góticos desplazados de su verdadero lugar. A S. Esteban lo coloca más cerca de la Seo y al Salvador más alejado lo cual no se debe a un efecto de perspectiva pues se da el caso de que la torre que llama de S. Esteban la remata con la conocida espadaña —todavía en su lugar, como ocurre con la obra externa— de la otra iglesia.

Perfectamente situadas, en terrenos de la Judería, se hallan el “Convento de Monjas Canongesas de San Cristóbal” (TEIXIDOR II/153) —fundado, según dicho autor, en lo que fue Sinagoga Mayor de los judíos— y el Convento de Santa Catalina de Sena. La iglesia de este último Convento, cuando la vio y dibujó WYNGAERDE, estaba prácticamente recién inaugurada:

“La iglesia que ai en el día se comenzó en el año 1525 i se concluyó en el de 1543, pues en 4 de Febrero la consagró el Obispo de Fez” (TEIXIDOR II/200).

Derruido, en 1970 el Convento, se trasladó la iglesia a la barriada “Dels Orriols”, cercana al antiguo Monasterio de San Miguel de los Reyes. Reconstruida por el arquitecto Alejandro Ferrant se ha puesto bajo la advocación de Ntra. Sra. del Sagrado Corazón, si bien se ha perdido el precioso claustro del Convento.

La Puerta de Russafa y la de S. Vicente —ésta de un solo cuerpo, muy robusta— son vértices de un extenso rectángulo, densamente edificado y en el que pueden contemplarse, además de la Seo, Diputación y otros monumentos ya citados, iglesias tan cualificadas como la de San Martín. Es una enorme mole gótica de cinco naves, girola poligonal y soberbio rosetón. Debía estar el templo recién ampliado pues, como dice TEIXIDOR (I/313):

“...Según consta de la memoria que en su Dietario escribió el notario Soria en dicho año: ‘Dimarts a XXVIII de juny 1547 posaren la primer pedra en lo cap del Altar de S. Martí... e vengueren totes les Creus de les Parroquies... Any 1564 se acabá dita obra’.

La iglesia carece, como es lógico, de campanario, aunque puede observarse un pequeño cubo, de poca altura, adosado a la pared que mira hacia la Seo, quizá podría ser el inicio de la futura torre la cual sabemos se levantó entre 1621-1627.

Un poco más a la izquierda de la iglesia de S. Martín se alza el cúbico campanario —con ventanas de medio punto, geminadas— de San Andrés y aún más lejos una extraña torre, no demasiado elevada, que se remata con una semiesfera. Por su situación parece pertenecer a la zona de la Morería, comprendida entre la Xarea y la Boatella.

No podemos afirmar, a la ligera, que, después de tanto tiempo transcurrido pudieran ser los restos de una pequeña mezquita musulmana que por carecer de excesiva importancia no fue cristianizada. No hay que descartarlo totalmente cuando otros restos musulmanes, si bien civiles, como las murallas, se han conservado aunque, ciertamente, muy mutiladas.

(20) VIDAL BELTRAN, E.: “Ruzafa: del siglo VIII al XX”. Universidad de Valencia, 1980. Cuadernos de Trabajo. Nº 1. Págs. 5-44.

Cerca ya de la muralla nos aparecen el Convento de Teatinos y el grandioso de “S. Franc.” (San Francisco), convento famoso no solo por la extensión que alcanzó desde la primera época de su fundación sino porque:

“...Los religiosos declararon que este espacio les resultaba insuficiente y lograron que se les hiciera una segunda donación, por lo que recibieron un terreno sito delante del mismo convento para que les sirviera de plaza y cementerio” (CABANES Monasterios I/103).

En el dibujo nos aparece el templo con dos torres, una de ellas tiene aguda cubierta a cuatro vertientes. La nave es de cinco tramos con cabecera poligonal y pueden observarse un sinnúmero de dependencias y, por supuesto, el amplio terreno delantero cercado por un segundo ingreso al primitivo muro conventual.

De la Puerta de los Serranos se dibuja una calle recta que, al menos en el plano, lleva hasta la Puerta de San Vicente y que puede coincidir con el antiguo muro romano de defensa de la ciudad frente a las avenidas del río y que arrancaba de dicha Puerta de Serranos (21).

Pasada la Puerta de San Vicente se distingue, ya en la huerta, la torre del viejo Convento de San Vicente de la Roqueta, núcleo del barrio de Rayosa o Lugar de San Vicente, habitado por mozárabes valencianos. La iglesia, que todavía subsiste, debe ser la fundada por el rey Jaime I, que la dotó de monasterio y hospital.

Siguiendo la muralla y hasta llegar a las Torres y Portal de Quart, nos aparecen nuevas torres y puertas: “Setzeclaus o Coixo”, “Innocents o Torrent”, “Quart” y “Tints o Corona”, finalizando en la ya conocida de Santa Catalina. Todas están perfectamente dibujadas y definidas aunque no todas tengan nombre en el plano.

El área urbana comprendida entre Santa Catalina, Torres de Quart y Puerta de S. Vicente también es muy rica en edificios. Vemos, por ejemplo, la iglesia gótica del Convento de San Agustín, el Hospital General, perfectamente resaltado su crucero y linterna —casi en una vista anticipada de su actual imagen tras la demolición del viejo recinto hospitalario—.

Al lado del Hospital dibuja WYNGAERDE un templo con alta torre perteneciente al convento de la Encarnación, fundado en 1502, entonces en pleno auge. En la actualidad se halla en el mismo lugar pero totalmente desfigurado.

En el centro de ese gran espacio se halla la plaza del Mercado —con su horca central— y el viejo Convento de Magdalenas del que:

“...Sin que pueda reputarse arrojado, podré decir que al Rei Jaime persuadieron la fundación del Convento de Santa María de Valencia el Venerable Padre Fr. Miguel de Fabra i demás Confundadores de Predicadores de la misma Ciudad” (TEIXIDOR II/125).

A su lado “La Lotzia” (Lonja), edificio que de no conocer bien nos resultaría absolutamente irreal, pues su Sala de Contratación aparece sobreelevada, repleta de ventanales y con torre y Pabellón del Consulado igualmente fantásticos.

Lo mismo ocurre con “S. Joan” (San Juan del Mercado) de amplísimos ventanales e irregular situación; por supuesto sin torre que es substituída por una espadaña doble.

De nuevo en el río Turia, pasados los puentes, nos encontramos con “El Reael” (Palacio del Real o Rahal —campamento—) tal y como se hallaba en el siglo XVI, con sus cuatro torres, espaciosos huertos, la acequia —y el molino— que los cruzaba, etc. Las cercas del Palacio llegaban hasta el Monasterio de la “Trynidid” (La Trinidad).

La calle de Morvedre (actual Sagunto) tiene en el extremo izquierdo de la vista que comentamos un edificio de tres plantas, que WYNGAERDE denomina “Hospital de San Antonio”:

“Es certísimo que ya estaba fundado el Hospital i Casa de San Antonio Abad en el año 1340, pues en éste se fundó allí la Cofradía del mismo Santo” (TEIXIDOR II/322).

Al final de dicha calle, ya junto al Puente dels Serrans, dibuja nuestro artista un hermoso palacio, con dos torres y cuerpo central, en el que se destaca el piso superior o logia, con sus simétricas ventanitas, y que llama de “Do. Betemjer”.

No es posible asociar dicho edificio con el texto que ESCOLANO (Décadas. Lib. 1º Col. 1047) nos ofrece al hablar de los hospitales valencianos:

“Había otro que por el que le mandó labrar se llamó de Enclapés en la calle de Murviedro, donde agora vemos un hermoso Palacio”

El propio TEIXIDOR (II/288) alaba la riqueza de dicho Hospital:

“La fábrica de este Hospital se hizo tan magnífica, que no repararon en albergarse i dormir una noche en sus quartos el Rei don Juan i su mujer Doña Violante”

TOSCA dibuja ese palacio, en 1704, y coincide en su estructura externa con el de WYNGAERDE. Sin embargo la situación real del Hospital de En Clapers impide identificarlo con el del dibujo, como han puesto en

(21) ESTEVE FORRIOL, J.: “Valencia, fundación romana”. Universidad de Valencia. 1978. Pág. 190.

evidencia los trabajos de RODRIGO PERTEGAS (22) y RUBIO VELA (23):

“...A la izquierda de la calle (de Sagunto) y en el mismo lugar en que actualmente hay unos talleres de fundición de hierro, que tienen su entrada por la calle del Duque” (RODRIGO PERTEGAS “La Urbe” 307).

Dicho Hospital estaba situado en la acera contraria al de S. Antonio, ya identificado. En el dibujo de WYNGAERDE hay un conjunto de casas, cerca del río, que podrían ser restos del citado Hospital de En Clapers pues en su estructura recuerdan la composición de aquél, con sus pabellones, iglesia, huertos y terrazas.

Continuando río arriba nos aparece la bella estampa del Convento de la Çaidía. Es, quizá por estar aislado, uno de los dibujos más primorosos. Vemos la nave gótica, con sus rasgadas vidrieras, los severos contrafuertes, la artística espadaña y la serie de edificaciones conventuales, secundarias, pero llenas de carácter, que recogían los muros del Monasterio de Bernardas, favorecido desde sus comienzos por todos los monarcas y especialmente por su fundadora D.<sup>a</sup> Teresa Gil de Vidaurre. El convento desde 1278 estuvo en dicho lugar hasta época bien reciente.

Cruzando el río por el Puente Nuevo y bordeando, exteriormente, la torre de Sta. Catalina se contempla el viejo “Camí de Quart”, su barriada y la modestísima iglesia de San Sebastián.

El aún más modesto Convento del “Sochós” (Convento del Socorro), fundado por Fr. Juan Exarch hacia 1500, confunde su silueta con la de las numerosísimas alquerías que WYNGAERDE dibuja y que dan testimonio de la ocupación del campo valenciano.

Su gran plano, firmado y fechado en la pared de un “molín”, situado sobre la acequia (“water”) que iba hacia el Palacio Real, tiene otros elementos de interés como árboles (que llama “oranzas”), figuras humanas (tejedores de cáñamo, soldados, arrieros, campesinos trabajando los campos, bailarines que con sus brazos alzados parecen interpretar una jota, frailes, jinetes) y también animales (caballos, toros junto al río, ovejas).

La riqueza del plano, en todos los órdenes, es evidente y posee tal clase de ingenua belleza que, contemplado detenidamente, fascina y resulta difícil sustraerse a su evocador encanto.

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

- 
- (22) RODRIGO PERTEGAS, J.: “La urbe valenciana en el siglo XIV”. III Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Valencia, 1923. I. Págs. 278-374.
- (23) RUBIO VELA, A.: “Una fundación burguesa en la Valencia medieval: el Hospital de En Clapers (1311)”. Universidad de Granada. *Dynamis*. Vol. 1. 1981. Págs. 17-49.
- .....: “Un hospital medieval según su fundador: el testamento de Bernat den Clapers”. Universidad de Granada. *Dynamis*. Vol. 3. 1983. Págs. 373-387.
- .....: “Pobreza, enfermedad y asistencia hospitalaria en la Valencia del siglo XIV”. Institución Alfons el Magnánim. Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1984.

# TRADICION ICONISTICA MARIANA EN LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA LA VIRGEN DE LA SAPIENCIA

“Omnis sapientia a Domino Deo est”. Así reza con rotundos y solemnes caracteres esta cita del Eclesiástico (1,1) que orna el dintel de la antigua capilla universitaria de Valencia. Digno prólogo del recinto sacro en cuyo retablo barroquizante Nuestra Señora de la Sapiencia preside, desde el origen de esta institución, las arduas tareas académicas del humano, y aun divino, saber.

Corrían por aquel entonces los últimos años del gran Siglo de Oro valenciano, cuando el 23 de enero de 1501 la bula de Alejandro VI erigía la Universidad, que Fernando el Católico, por privilegio real de 16 de febrero de 1502 confirmaba, culminando así un largo proceso en el que la Ciudad había desempeñado principalísimo papel. El 13 de octubre inmediato trompetas y timbales anunciaron con solemne aire de fiesta la inauguración de la Universidad valentina.

Desde tan remotos tiempos una mujer ocuparía con propiedad la más alta cátedra: la sede de la Sabiduría. Tan alto patronazgo mariano se vio correspondido con fervor, y no disimulado orgullo, por la propia Universidad que fue la primera, entre las españolas, que se obligó con juramento a defender el privilegio de la Inmaculada Concepción en 1497, precediéndole tan sólo las de París, Colonia y Maguncia. Por ello cuando en 1661 Alejandro VII expidió el decreto a favor del misterio de la Purísima Concepción de la Virgen, la Universidad lo celebró con solemnísimos festejos, sumándose al gozo general (1).

Muchos Colegios Mayores surgieron bajo advocación y títulos marianos, llamándose de la Presentación el erigido en 1550 por Santo Tomás de Villanueva, de la Asunción o de “Na Monforta” el fundado en 1554 por Angela Almenar, viuda de Bartolomé Monfort, abogado de los Tribunales de Valencia, y de la Purificación el vinculado al Beneficiado de la Colegiata de Alicante, Pedro Rodríguez de la Vega, que en 1572 cedió el honor de la fundación a los magníficos jurados de Valencia, de donde le vino la denominación de “colegio de la Ciudad”.

En 1831 se fusionaron los tres colegios de la Asunción, Purificación y los Santos Reyes, bajo el nombre de “Colegio reunido de Nuestra Señora y de los Santos Reyes”, que dejó de existir tras la exclaustación (2).

El fenómeno devocional mariano no fue un hecho insólito y aislado en la Valencia del quinientos; ya desde los siglos bajomedievales se había ido acrecentando el fervor a la Señora, gracias, sobre todo, a las Ordenes monásticas y mendicantes que difundieron su culto por Occidente. En el



arte las Vírgenes asomaban al tímpano de las catedrales y los himnos litúrgicos del XIV la cantaban con los más líricos nombres... el drama sacro ponía en escena el gran misterio de su Asunción, haciendo empinada piroeta de ingeniosos artilugios.

No es extraño que en tal clima se imprimieran en Valencia, en 1474, “Les trobes en lahors de la Verge Maria”, joya de la Biblioteca Universitaria de esta ciudad y único ejemplar que se conoce en todo el mundo. Considerado quizá como el primer libro impreso en España, recopila las composiciones de un certamen poético en loor de Nuestra

(1) Juan Bautista de Valda, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, por el Supremo Decreto de N. SS. Pontífice Alejandro VII*, Valencia, 1663.

(2) V. Cárcel, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, 1986, t. I, págs. 248 a 252 y 263; L. Robles, *La Universidad de Valencia*, Valencia, 1977, pág. 14.



Señora, con estrofas de alto valor literario. Sendos incunables de escritores valencianos se hallan también en esta biblioteca, fechados en 1493 y 1494 en Valencia, bajo los títulos de “Oració a la S. Verge María” de Johan Roic de Corella y “Vida de la Verge María”, único ejemplar conocido de Miquel Pérez. En el mismo centro se custodia un códice miniado, letra del siglo XV, procedente de San Miguel de los Reyes, bajo el título de: “De laudibus Beatae Mariae Virginis”, de San Alberto Magno.

La vinculación de la Universidad de Valencia a Nuestra Señora bajo el título de la Sapiencia, data de la época de su fundación, como consta en las “Memorias históricas de la fundación y progressos de la insigne Universidad de Valencia”, escritas por el que fue su Rector D. Francisco Ortí y Figuerola, y publicadas en 1730. Asimismo las “Constituciones del Estudi General de Valencia” del año 1611, nuevamente impresas en 1655, son elocuente testimonio de la perfecta conjunción de los trabajos académicos con los actos celebrados en la capilla.

No fue éste caso único, ya que la Universidad de Roma recibió desde su origen este mismo título de Virgen de la Sapiencia, cuya capilla lo ostenta actualmente.

Dos noticias curiosas, referidas respectivamente en 1792 y 1867, nos hablan de un oratorio público erigido en honor de la Santísima Virgen de la Sabiduría y San Nicolás Obispo (3) y de la imagen de “María Santísima de Belén o Sapientia, venerada en el coro de las religiosas de la Trinidad, a cuyo monasterio la legó su fundadora la Reina Doña María” (4). Prueba todo ello, en especial este último e importante dato, la existencia de una corriente devocional que suscitó idénticas advocaciones.

Apenas concluida la tabla de la Virgen de la Sapiencia, que presidiría secularmente la capilla de la Universidad de Valencia, Mosén Luis Navarro instituyó en 1516 un beneficio a fin de fomentar la piedad estudiantil, celebrándose tres misas semanales en días no festivos, finalidad notablemente alterada con posterioridad. Fue también en este siglo XVI cuando se decidió celebrar doce comuniones al año, una cada mes, en dicha capilla, lo cual se hizo con gran ceremonial y celo (5).

Pocos lustros habían transcurrido desde que Damián Forment concluyera las esculturas del magno retablo eucarístico del convento de la Puridad, cuando el pintor Nicolás Falcó I, vinculado a los artífices de aquél, daba los últimos retoques a la tabla de la Virgen de la Sapiencia. Otros tres largos lustros harían falta para que Vicente Maçip realizara su Inmaculada, hoy en el Banco Urquijo de Madrid, completando así la trilogía de las obras que marcaron tres hitos importantes en la iconística mariana del primer tercio del siglo XVI. Las fechas inicial y final de este proceso fueron 1500 y 1535; en el centro un año clave: 1515, en el que los Jurados de la Ciudad de Valencia encargaban, por cuarenta

ducados de oro, la pintura del retablo de la capilla de la Universidad a Nicolás Falcó I. La reforma de finales del siglo XVII sólo conservaría la tabla de la Virgen.

Se trata de una bella imagen de María, sedente, que lleva en su regazo al Niño bendiciendo y figuras angélicas en su entorno. Estilísticamente se mueve entre el recuerdo goticista y un hálito del primer renacimiento, donde es patente la huella de Pablo de San Leocadio. Hay un ritmo ternario en la composición y un canto a la divina Sabiduría, materializado en las filacterias que serpentean suavemente por el cuadro.

Este auténtico elogio de la Sabiduría se completa con las modernas pinturas murales del presbiterio, realizadas por José Bellver Delmás, entre las que no falta la efigie de Luis Vives con su libro “Introductio ad sapientiam” y otra serie de cartelas con citas de la Escritura, así como una clara alusión al voto concepcionista de la Universidad, en el que tuvo una decisiva intervención Ludovico Crespí, efigiado, junto a otros personajes, en torno a la Inmaculada envuelta en su mandorla mística (6).

Cabría hablar, al contemplar este conjunto, de un claro programa iconológico en el que se armonizan perfectamente las distintas concepciones de la sabiduría: Cristo personificación de la Divina Sabiduría encarnada, María su trono, San Nicolás de Bari, teólogo, representaría la Sabiduría teológica y Juan Luis Vives la Sabiduría metafísica. En un sentido jerárquico, las ciencias particulares ocuparían un puesto supeditado a la Sabiduría, aquí personificadas por San Lucas, médico, o el naturalista Cavanilles, entre otros.

No fue un hecho casual que en esta universidad mariana por excelencia, descollara desde sus orígenes el gran humanista valenciano, y europeo, Juan Luis Vives, que unió a su sabiduría platonizante, de corte netamente renacentista, reflejada en la mencionada “Introductio ad sapientiam”, un acendrado espíritu cristiano plasmado en varios opúsculos ascéticos sobre Jesucristo, los salmos penitenciales, la oración dominical y la Virgen, cuyos loores cantó en la “Virginis Dei parentis ovatio”.

(3) Manuel Martín y Picó, *Oración que con motivo de la solemne bendición del oratorio público erigido en honor de la S.S. Virgen de la Sabiduría y San Nicolás Obispo...* Valencia, Benito Monfort, 1792.

(4) José Zapater y Ugeda, *Historia de la imagen, cofradía y capilla de Nuestra Señora de los Inocentes y Desamparados...* Librería de la Viuda de Mariana e Hijo, Valencia, 1867. (El autor, al hablar de “María Santísima de Belén o Sapientia”, cita textualmente al Dr. Sales).

(5) Mercedes Vico Monteoliva, *La Universidad de Valencia en el siglo XVI*, Valencia (s.a.), págs. 17, 31 y 32.

(6) Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco, *La Universidad Literaria de Valencia y sus obras de arte*, Valencia, 1982, págs. 41, 44, 48 y 50; Carlos Soler D’Hyver, “La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966, págs. 87-93; Luis Tramoyeres Blasco, “El pintor Nicolás Falcó”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1918, págs. 18-22.

Si la Virgen de la Sapiencia guió los primeros pasos de la naciente Universidad valentina, la modernidad redujo a una simple figura alegórica la Sabiduría, bajo la efigie marmórea de una mujer sedente, en plenitud. Así la concibió el escultor Salvador Octavio Vicent Cortina en la fuente monumental de la nueva fachada de la Universidad. A sus lados labró, en bronce, las estatuas de los Reyes Católicos, de Alejandro VI y del rector Vicente Blasco, cuyos nombres respectivos figuran en el común entablamiento, donde las siglas S.P.Q. VALENTINUS son una clara alusión al papel que la Ciudad desempeñó en la fundación de su académica institución (7).

El evidente clasicismo que respira el blanco mármol de la fontana y la central ubicación de la alegórica Sabiduría, bajo triangular frontón, evoca inevitablemente la remota antigüedad greco-latina que hizo de Palas Atenea, o Minerva, la personificación divina del saber. En ella vieron los antiguos la prudencia en los pensamientos, o razón, al decir de San Agustín, y la sabiduría, según Fulgencio o Martianus Capella (8). De ahí que el libro fuera atributo común de Minerva, de la Sabiduría y de la Prudencia, por encarnar la diosa estas virtudes (9).

Palomino ve en Palas, o Minerva, la representación del valor y el ingenio, por haber inventado las artes y las ciencias (10); en su idea de la pintura del cuerpo de la iglesia de San Juan del Mercado, que ejecutó el autor en 1700, describe a la divina Sabiduría como una hermosa matrona con una llama sobre la cabeza, un escudo en la diestra, con el Espíritu Santo difundiendo rayos, y el libro cerrado de los siete sellos en la siniestra (11). Otras variantes iconológicas de la Sabiduría divina la muestran como una matrona sedente, en cuyo pecho luce el sol, rodeada de las virtudes, o en pie sobre una piedra cuadrada, armada de coraza, escudo con la figura del Espíritu Santo y casco con un gallo por cimera, teniendo el libro de los siete sellos con el Cordero Místico en la izquierda (12).

Ejemplos curiosos de esta iconografía sapiencial son dos grabados de Vicente Capilla, con Minerva como diosa de la Sabiduría, cuyo escudo ostenta las armas de Valencia, indicio del patronazgo de los ciudadanos sobre la Universidad, y que probablemente ilustraron actos literarios o celebraciones académicas de este centro del saber (13).

Más singular todavía es la portada de la obra de fray Antonio de Santa María, titulada "Patrocinio de Nuestra Señora en España", que se publicó en Madrid, en 1666, cuyo grabado muestra a Minerva portando en su diestra un estandarte con la Inmaculada Concepción, sobre un fondo de combates navales y terrestres (14), en una armónica conjunción de la cultura clásica con los valores de la fe, lejos, por otra parte, de cualquier fácil sincretismo.

Si diversa es la iconografía alegórica de la Sabiduría, en su doble vertiente divina y humana, no le va a la zaga la que

gira en torno a la Virgen de la Sapiencia. Trono de Salomón y sede de la Sabiduría fue llamada María, por ser ella el asiento del Verbo encarnado, de la Sabiduría eterna de Dios (15). Ya desde los siglos V y VI los mosaicos y frescos bizantinos mostraban en toda su grandeza a la "Teotocos" como la "Sedes Sapientiae", dotada de hierática majestad, que influyó luego en el arte románico y gótico (16), viniendo a llamarse más tarde "Maestá" (17). Esta Virgen Majestad, sedente, tenía un antiquísimo precedente en la escena de la Adoración de los Reyes, del siglo IV, manteniendo una actitud rigurosamente frontal, con el Niño sobre sus rodillas y expresión grave y solemne. Mas, traspasando el umbral renacentista, la Madre se humaniza y se dulcifican los gestos, cual la Virgen de la Sapiencia de la Universidad valentina, que responde también a la variante iconográfica de la "Regina Angelorum" o "Angelokistos" bizantina, por estar entronizada, entre angeles.

En esta tipología hay que situar la monumental Virgen sedente de la Seo de Valencia, en alabastro policromado y dorado, que realizó hacia 1465 el gran orfebre y escultor Jaime Castellnou. Conocida también como "Verge de la Cadira", es una Virgen Majestad, "Teotocos" y "Sedes Sapientiae", de bella traza, aún goticista por el frontalismo de la Virgen y del Niño, pero de perfiles renacentistas en los bien modelados rostros y en el bello trono ornado de piñas, cabezas y finos relieves platerescos. El Niño bendice y la Señora enarbola con delicadeza una primorosa vara de azucenas.

La propia Universidad valentina contó con otra iconografía distinta de la Virgen de la Sapiencia, que prevaleció en su escudo hasta nuestros días, mostrando el modelo de la "Virgen Guía", u "Odigitria" bizantina, "Teotocos" y Virgen Majestad asimismo, cuya nota característica fue, en Occidente, la de mostrar por lo común en su brazo izquierdo al Niño bendiciendo y permanecer de pie. Esta ha sido la tipología más prodigada de las Vírgenes góticas y de las

(7) Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco, ob. cit., pág. 88.

(8) Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane. 1450-1600*, Genève, 1958, columna 271.

(9) *Ibidem*, columna 251.

(10) Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, pág. 673.

(11) *Ibidem*, pág. 716.

(12) José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, 1984, pág. 296.

(13) Margarita Lloréns, "Aportación a la obra del grabador Vicente Capilla", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1981, pág. 86.

(14) Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981, t. III, pág. 260.

(15) Alonso de Villegas, *Flos sanctorum*, 1582. (Reimpreso en Barcelona por Thomas Piferrer, en 1775, pág. 18).

(16) Ernest Ros, *Iconografía mariana bizantino-rusa*, Barcelona, 1984, pág. 17.

(17) Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2, París, 1957, págs. 93-94.

posteriores en ellas inspiradas. Su remoto origen deriva de un icono, atribuido a San Lucas, que se veneraba en una iglesia de Constantinopla, el cual dio origen a la “Virgen Odigitria”, que alcanzó extraordinaria popularidad en todo el Imperio bizantino y su ámbito.

La realidad dejó paso al simbolismo en un interesante grabado de Lucchesini, inserto en un no menos y curiosísimo raro libro, titulado “Letanía Lauretana de la Virgen Santísima”, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn, predicador de Fridberg, y tradujo un devoto, publicándose en Valencia en 1768 (18). La lámina representa a María con el Niño, rodeados de la Santísima Trinidad, patriarcas, profetas, confesores, mártires, apóstoles... y los títulos litánicos alusivos a la Señora. En lugar preeminente destaca el de “Sedes Sapientiae”, expresado mediante un trono que sostiene un libro abierto, un espejo y una serpiente, claros símbolos de la sabiduría, del conocimiento y la verdad y de la ciencia y prudencia respectivamente.

Importante es la iconografía de la Virgen de la Sapiencia en documentos de la Universidad valenciana. Por su belleza hay que destacar el precioso códice manuscrito en latín, letra procesal de finales del siglo XVI (1585), cuya portada constituye una exquisita obra de arte. En ella aparece Nuestra Señora de la Sabiduría con el Niño y San Juan llevando una filacteria con estos caracteres: “INITIUM SAPIENTIAE”. Se trata de la Bula expedida por el papa Sixto V por la cual se reorganizaba la Universidad valentina, tras la supresión de la famosa “pabordía de febrero”, instituyendo 18 prebendas que suponían la enseñanza de Teología, Leyes y Cánones en las aulas universitarias (19).

La presencia de María en las distintas constituciones del “Alma Mater” valentina se pone de evidencia no sólo en la invocación inicial junto a la Trinidad Santa, sino en los grabados que, con diversa calidad artística, las ilustran.

Las “Constitucions del Estudi General de Valencia”, que imprimió Felip Mey en esta ciudad en 1611, muestran una deliciosa Madona de pie sobre la media luna, en amorosa contemplación del Hijo, y llevando en su diestra una gran vara florida, atributo de profundo sentido teológico, que persistiría en la Virgen de la Sapiencia del escudo universitario. A ambos lados el escudo denominado de tarja, con el casco, corona y cimera de dragón alado, y el de las cuatros barras en losange, coronado.

Las Constituciones de 1642 ofrecen una tipología distinta de la Virgen que, en pie sobre la media luna, nos muestra al Hijo, que bendice, recordando a la “Odigitria”

bizantina. Esta misma efigie se repetiría, invariablemente, en las ediciones de 1652, 1655 y 1660, más no así los escudos, que alternaron su disposición y forma. En posteriores ediciones de los años 1673, 1674 y 1675 no aparece la imagen de la Virgen.

Caso excepcional lo constituye la edición castellana de las Constituciones, ya que, al parecer, hasta entonces todas lo fueron en valenciano (20). Sorprende la extraordinaria calidad del grabado realizado por Tomás Planes para ilustrar el frontispicio de estas “Constituciones de la Insigne Universidad Literaria de la Ciudad de Valencia hechas por el Claustro Mayor de aquélla en el año 1733”, que salieron a la luz en la ciudad del Turia en la imprenta de Antonio Bordazar de Artazu. Centra la composición la imagen sedente de Nuestra Señora de la Sapiencia, con el Niño en su regazo y un libro abierto, sostenido por su diestra, en el que se leen estas palabras: “Initium sapientiae timor Domini”. Las nubes, que sirven de peana a la Virgen, se ciernen sobre una panorámica de la ciudad de Valencia amurallada. El anagrama de María remata un frontón rococó, completándose el conjunto con las armas de Alejandro VI, Fernando el Católico, Sixto V y Urbano VIII, personajes todos ellos de principal relevancia en el nacimiento y auge de la Universidad valentina, así como con el escudo de la ciudad y las figuras genuflexas de San Pedro Pascual, el gran defensor del privilegio inmaculista de Nuestra Señora, y San Vicente Ferrer, el apóstol apocalíptico de Europa (21).

En los grabados de las Constituciones en valenciano aludidas, y en otras publicaciones y diplomas, habría que buscar el antecedente del escudo de la Universidad, que, a partir de 1771, ostentó como figura central a la Virgen de la Sapiencia rodeada de los escudos de los fundadores: el papa Alejandro VI, el rey Fernando el Católico y la ciudad de Valencia, enmarcado todo ello en un círculo con la leyenda alusiva.

Esta singular Virgen de la Sapiencia, inspirada en la “Odigitria” bizantina, ofrece una nota peculiar, que ya vimos en la deliciosa de las Constituciones del año 1611: la vara o ramo florido que la Señora lleva en su diestra. María muestra al Hijo, que bendice, eliminando toda relación de ternura entre ambos; la media luna ha desaparecido, prevaleciendo el aspecto icónico y solemne, no exento de elegancia; tan sólo dos sencillas coronas nimbaban sus cabezas.

Es precisamente esta vara florida lo que atrae poderosamente nuestra atención. Desde la simbología tipológica la maternidad virginal de María se podría representar por la

(18) Referencia en *Loores a la Santísima Virgen María*, folleto publicado por la Hermandad de la Purísima Concepción del Ilustre Colegio de Abogados de Valencia, Año XX, nº 142, 8 febrero de 1966.

(19) Santiago Bru i Vidal y Miquel Angel Catalá Gorgues, “L’arxiu i museu històric de la ciutat de València”, monografies *Cimal*, nº 8, València, 1986, págs. 61-62.

(20) José Ribelles Comín, *Bibliografía de la Lengua Valenciana*, t. III, siglos XVII y XVIII, Madrid, 1943, págs. 45 y ss.

(21) *Colección de grabados del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*, Valencia, 1983, pág. 26.

rama florida de Aarón, que, depositada en el Arca de la Alianza, sin el concurso de la humedad de la tierra, produjo flores y frutos (22). Pero cabría también relacionar esta "virga" o ramo florido, después convertido en ramillete de flores, con el privilegio de su Inmaculada Concepción.

Aplicando el simbolismo tipológico a la profecía de Isaías: "Egreditur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet", María es la vara de la raíz de Jesé y la flor es Cristo. La iconografía del árbol de Jesé, padre de David, se convierte así en la forma primitiva de expresar la Concepción Purísima de María, aunque el sentido explícito propio del vaticinio es claramente mesiánico; sólo implícitamente está contenido el significado de la Madre del Mesías, de María (23).

Conrado de Sajonia en "O felix silva" del "Speculum B. Mariae Virginis" estableció esta analogía que recuerda el profético texto de Isaías: "Dichoso el bosque que produce la vara (María) de esta flor (Jesús)".

Evidente paralelismo con esta Virgen de la Sapiencia del escudo universitario de Valencia ofrece la puerta de los apóstoles de la catedral valentina, cuya Virgen, que antiguamente se hallaba en el parteluz y no en el tímpano como en la actualidad, significaba el tallo, y el rosetón, con la estrella de David, a Cristo (24).

La misma literatura profana se hizo eco del privilegio de María en obras como la mundialmente famosa del "Spill", "Libre de les dones" o "Libre de concells" de Jaime Roig, célebre médico de la Reina Doña María, esposa de Alfonso V el Magnánimo, cuyo objetivo iba dirigido a "aumentar la devoción a la Puritat y Concepción de la Sacratísima Verge María".

El primer editor de este libro en 1531 lo ornó con una viñeta de la Inmaculada tomada del "Conceptu Virginali", impreso por Juan Viñau en Valencia en 1518, iconografía que se cree inventó en el siglo XV la abadesa del monasterio de la Trinidad Isabel de Villena (25) y que, efectivamente, apareció en la primera edición de su "Vita Christi", de 1497; entre los atributos que rodean a la Virgen, representada de pie y juntando devotamente las manos, se halla el ramo florido con la leyenda "Virga Jesse floruit", que se repetiría también en posteriores ediciones del "Spill".

Este ramo o "virga" guarda un estrecho parecido con el que sostiene la Virgen del escudo de la Universidad. Mas no puede deducirse que la iconografía de éste se refiera a la Concepción Inmaculada de la Virgen, aunque la sponga, sino que exalta más bien su divina maternidad. En el seno purísimo de la doncella de Nazaret halló su asiento la Sabiduría de Dios encarnada, haciendo de María la auténtica "Sedes Sapientiae".

Pese a la importancia prioritaria del dogma de la maternidad divina de María, las tesis a favor y en contra de su Inmaculada Concepción, provocaron serias contiendas en

las que se vio implicada toda la cristiandad. No permaneció ajena el "Alma Mater" valentina, como tampoco la Ciudad, cuya solicitud inmaculista reflejó Espinosa en bellos lienzos de diversa factura, dos de los cuales se conservan en la Universidad: el de mayor formato, de ritmo vertical y sereno, preside el Paraninfo; el menor, que podría reputarse como una de las mejores pinturas del maestro de Cocentaina, muestra una bellísima Inmaculada con ángeles (26), ya lejana del modelo que consagró Joan de Joanes, y más próxima, en cuanto a su calidad humana, a la sin par de Monterrey, del genial Ribera.

La investigación del modelo iconográfico que se plasmó definitivamente en el escudo de la Universidad de Valencia, nos depara muchos y agradables hallazgos. Las huellas más antiguas, supuestas las raíces bizantinas, se hallan en las Vírgenes góticas valencianas relacionadas con el arte francés, del que son bellos ejemplos dos imágenes de la catedral de Notre-Dame de París, esculpidas en piedra; una, del siglo XIII, en el parteluz de la portada izquierda, y otra del XIV, llamada "Notre-Dame de París", con curvatura ya "manierista"; ambas están de pie, llevando al Niño en su brazo izquierdo y el ramo florido, o "virga", en su diestra; la puerta de los apóstoles de la Seo de Valencia con su Virgen, hoy en el tímpano, muestra la ascendencia francesa, así como la llamada del "Milagro", del Hospital de sacerdotes pobres y hoy en el Museo Diocesano, que puede considerarse como la obra más antigua del estilo internacional en Valencia, alrededor de 1394, en relación con la escultura borgoñona y con un expresivo realismo idealizado. Es, de hecho, esta imagen una Virgen del Rosario, que luce, a modo de pétreo collar, sobre su túnica, llevando en su mano un cuajado ramo de rosas.

Casi un siglo más tarde, en 1488, Fra Francesc Domech firmaba un curiosísimo grabado en cobre, con todo el programa iconológico del rosario y una deliciosa Virgen, portadora del Niño y ramillete floral, envuelta en mandorla de estilizadas rosas. Ya de impronta renacentista, con una disposición más similar a la del escudo universitario, figura una noble talla bajo esta misma advocación en el Museo de Valencia, vinculada a la escuela de Damián Forment.

Aunque desfigurada por las restauraciones y aditamentos posteriores, la imagen de la Virgen de los Desamparados es una bella talla de comienzos del siglo XV, con el mismo atributo floral. En el libro de "Claveriats" de la Cofradía de

(22) Reau, ob. cit. II, 2, págs. 85-86.

(23) Gabriel M.<sup>o</sup> Roschini, *La Madre de Dios según la fe y la Teología*, Madrid, 1955, págs. 248-250.

(24) Juan Angel Oñate, "La puerta de los apóstoles de la catedral de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1975, págs. 35-36.

(25) José Ribelles Comín, ob. cit. tomo II, siglo XVI, Madrid, 1929, págs. 546 y ss.

(26) Felipe M.<sup>o</sup> Garín Ortiz de Taranco, ob. cit. pág. 65.

“Santa María dels Innocents”, del año 1425, ya se mencionaba una imagen de la Virgen que llevaba “un brot de flor de llir e una creu de fust”; es la rica vara de azucenas que muestra la Señora como expresión del ramo florido, mil veces repetido por su simbólico significado, que, en nuestros días, Enrique Giner ha evocado, de nuevo, en la Virgen que preside el tríptico de la capilla del Hospital Clínico de Valencia.

Los lamentables hechos ocurridos en 1812, cuando el gobierno mandó incautar y fundir el maravilloso retablo de plata de la catedral de Valencia, labrado por los famosos orfebres Francisco Cetina, Jaime Castellnou, Bárnabo de Pisa y otros, entre 1470 y 1507, privaron a la posteridad de una de las obras de arte de más alto interés para la iconografía mariana. Tan sólo un dibujo, reproducido hasta nuestros días, permite calibrar su valía y su influjo, si constatamos que, a pesar de las deficiencias de la copia, la imagen de la Virgen, único resto del primer retablo (1370-1415) que destruyó un incendio en 1469, luego restaurado, es posiblemente la más próxima a la del escudo de la Universidad, aunque prescindiendo de la regia corona y del radiante nimbo.

Cierta similitud se observa también entre este dibujo y dos auténticas joyas de la orfebrería valenciana, que se

conservan en el museo de la catedral de Valencia y en el de Segorbe, respectivamente. Se trata de dos imágenes de la Virgen con el Niño y el ramo florido, de comienzos del siglo XV la primera, atribuída al platero valenciano Bartolomé Croylles, y de 1618 la segunda, firmada por Eloy Camanyes, que, como es lógico, emparentan con la universitaria de la Sapiencia, en particular la última de ellas.

Incontable es, por estas tierras, el número de imágenes de la “Mare de Déu” que preludian la tipología de la Virgen de la Sapiencia en su escudo. Desde la del Rebollet de Oliva, o de Gracia en Gandía y Enova, del Oretó en Alcudia de Carlet y del Castillo en Cullera y Corbera de Alcira, o de la Fuente en Villalonga y la antigua, desaparecida, de la Seo de Xàtiva a tantas otras que la devoción mariana hizo surgir más tarde, hay un camino de estrellas que alumbró el humano saber, sin que ni el mismo “Siglo de las luces” sospechara que su resplandor pudiera oscurecer la humana mente, antes bien la dotaba de más lúcido entender. No en vano, con antelación de siglos, alguien había dicho: “Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris...” (Joan. 8, 12).

*ASUNCION ALEJOS MORAN*

# SOBRE UNA ESCULTURA VALENCIANA DEL SIGLO XVI: EL CRISTO DEL PRIVILEGIO DE GASPAR GINER. 1586

Esta imagen del crucificado, recientemente descubierta y restaurada, fue esculpida en 1586 por el imaginero Gaspar Giner. La estatua presenta la figura de Jesucristo muerto. Su cuerpo, ya extinguida la vida, cuelga de tres clavos, con los pies cruzados, los párpados cerrados y la boca entreabierta. Mide 148 cms. de altura por 125 de envergadura.

El tratamiento de la anatomía es escrupuloso en aras de una verosimilitud que reclama la piedad de la época, pero no cae en ningún momento en un excesivo realismo, fiel al ideal manierista de suavidad y delicadeza lineal. Ya ha expirado, pero tiene una blandura que evoca la vida latente. Las manos, desproporcionadamente pequeñas, las piernas y el torso presentan un canon alargado que acentúa la elegancia de las formas. La cabeza, delicadamente inclinada sobre el hombro derecho, nos muestra un perfil abatido, que realza el sentido del sacrificio y el papel de víctima de Cristo. Las rodillas juntas y levemente inclinadas al lado confieren al cuerpo pendiente una delicada ondulación.

El artista ha moderado en esta figura impresionante la efusión sangrienta, realzando por contra la elegancia clásica del cuerpo, con un recuerdo de la estatuaria clásica y de los modelos italianos manieristas, que en esta fecha resultan anticuados. El paño suprafemoral, ricamente plegado y graciosamente recogido en la parte derecha, se retrae para que destaque la anatomía de la figura. El cabello, apenas pormenorizado entona con el tratamiento tan tosco de la corona de espinas. Es en suma una figura de gran calidad estética y constituye una valiosa muestra de la escasa estatuaria valenciana de la época.

Es consideración muy extendida entre los especialistas en historia del arte, el pesimismo que deriva de la contemplación de este período del arte escultórico en Valencia, ante la escasez de muestras conservadas sobre las que realizar su estudio. Así Juan José Martín González, en su reciente obra de conjunto sobre la escultura barroca española, comenta que si *escasos precedentes contaba la escultura valenciana del siglo XVI. En el siglo XVII se mantiene el nivel en un tono modesto* (1). También Alfonso E. Pérez Sánchez indica refiriéndose a este tema que *Mientras la pintura renacentista valenciana ocupa un lugar de primerísimo orden en todo el concierto peninsular, la escultura del siglo XVI apenas puede presentar unas pocas buenas piezas aisladas* y, hablando de la época que nos ocupa, *en el último tercio de siglo, la ausencia de escultores en Valencia debía*



*ser casi total* (2). Felipe Garín abundando en estas consideraciones afirma que *no parece el oficio escultórico predilecto de los valencianos, ni de quienes en esta tierra promueven, encargan y fomentan la producción artística* (3).

Desde luego no es un escultor valenciano Gaspar Giner, sino mallorquín y su obra debió ser importante en la Valencia del último tercio del siglo XVI a juzgar por la documentación que se ha conservado. De este Giner hay noticia de que talló un crucifijo, que se conoció con el nombre de St<sup>o</sup>. Cristo del Privilegio para los frailes del Real Monasterio de St<sup>o</sup>. Domingo de Valencia en el año 1586,

(1) J. J. MARTIN GONZALEZ. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid 1983, p. 337.

(2) A. E., PEREZ SANCHEZ et. alt. *Valencia*, Madrid 1985, pp. 251 y 255.

(3) F. M. GARIN *Historia del Arte de Valencia*, Valencia 1978, p. 246.

siendo prior fray Vicente Justiniano Antist, por un coste global de 50 libras (4).

También habla de él Orellana asegurando su origen mallorquín, su trabajo “famoso” en Valencia y refiriéndose expresamente a esta estatua de los dominicos (5); noticias todas recogidas por Ceán en su diccionario, en 1800, con indicación de haberlas tomado del texto manuscrito de Orellana (6).

Todavía hasta esta fecha se conoce solamente el apellido de este escultor y su procedencia pero no su nombre de pila. Será en 1889 cuando el conde de la Viñaza en sus “adicciones” al diccionario de Ceán aportará nuevos datos tomados del Archivo del valenciano Colegio del Corpus Christi. Allí denomina al escultor Francisco Giner y le adjudica otra escultura, un Cristo yacente, ejecutada para dicho Colegio (7). Poco después J. Ruiz de Lihori corregirá estos datos al transcribir exactamente las noticias sobre su obra conservada en él: *Giner (Gaspar). Trabajó este escultor para el Colegio del Corpus Christi, como lo atestigua, entre otros documentos el siguiente asiento del libro de pagos de su archivo: Recibe Gaspar Giner escultor valentino, trescientos reales a buena cuenta de un Nuestro Señor difunto que se ha hecho para ponerlo en la camilla del monumento el día de Jueves y Viernes Santo... completándose hasta las 70 libras; precio total de dicha escultura. 11 Febrero 1608* (8).

(4) Siendo prior el P.M.R. Vicente Justiniano Antist mandó labrar el devotísimo Crucifijo que al presente se venera en esta capilla, que labró N. Giner, célebre escultor mallorquín, y se le dieron estrenas 50 Ls. Consta en el libro mayor, el gasto de 26 de Octubre 1586: “Item para olanda para el Crucifijo, siete reales y más al maestro por estrenas ciento y cincuenta reales, que es todo 15 Ls II”. Y en gasto de 23 de Noviembre del mismo año “Item a maestro Giner a cumplimiento de sus estrenas por el Crucifijo, 48 Ls 9£10”. Colocose entonces este Santo Crucifijo en la capilla de S. Pedro Martyr, según consta en gasto de 28 de Octubre 1586: “Item asentar el Crucifijo en la capilla de S. Pedro Martyr, diez reales” y allí mismo, añadido, se lee: “el qual es el que está en el altar del Privilegio”. J. TEIXIDOR *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores*. Valencia 1949-1952 (1975) I p. 92.

(5) Sabese haber recibido Valencia en la centuria de 1500 un Escultor natural de Mallorca de apellido Giner y que fue famoso en su Profesión, circunstancia que nos basta para reproducirlo en nuestra memoria. En el convento de Stº. Domingo existe un Santo Cristo llamado del Privilegio, que está en la capilla de enfrente al púlpito, cuya imagen en el año 1586 executo dicho Giner y lo costeó el Venerable Maestro fr. Vicente Justiniano Antist, M.A., ORELLANA *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia 1967, p. 568.

(6) J. A. CEAN BERMUDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, II p. 227.

(7) Giner (Francisco) escultor mallorquín establecido en Valencia. Por los años de 1588, a petición del beato D. Juan de Ribera, ejecutó la imagen de Nuestro Señor difunto, para el monumento de Semana Santa, que se levantaba en la Capilla de la Concepción del Colegio del Corpus Christi, en la ciudad del Turia, Pagaronsele por su obra 70 libras. Arch. de dho. Coleg. Conde de la VINAZA, *Adicciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid 1889-1894, II, p. 227.

Con el nombre de Gaspar Giner ha pasado finalmente a la historiografía moderna, que recoge exclusivamente sus obras documentadas para el Colegio del Corpus Christi (9). En efecto, la talla del crucificado realizada para el convento de los dominicos debió ser muy del agrado del Patriarca Juan de Ribera, fundador de dicho Colegio, pues visitando el monasterio de Stº. Domingo en 1587 quiso conceder 40 días de indulgencia a quienes rezasen delante de esta imagen (10). Este aprecio debió motivar el encargo en 1590

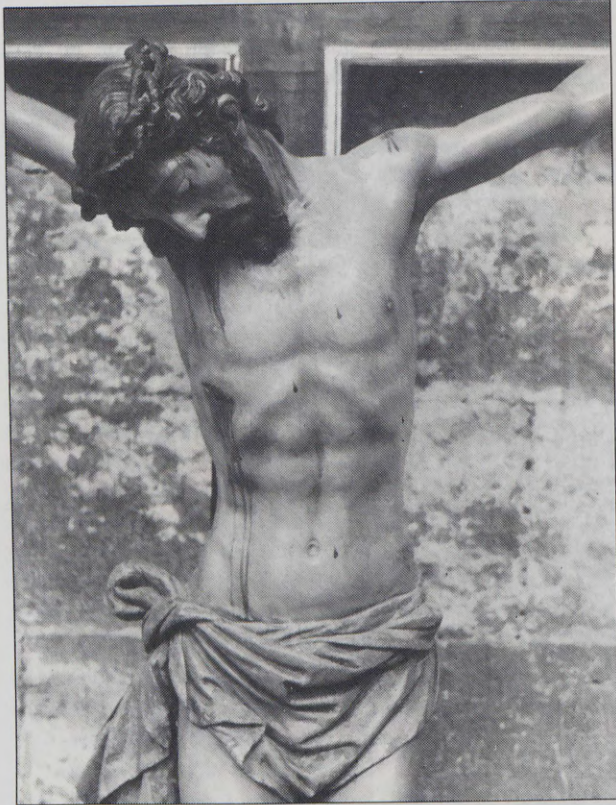


(8) Barón de ALCAHALI, *Diccionario de artistas valencianos*. Valencia 1897, p. 337.

(9) A. E. PEREZ SANCHEZ, *cit.*, p. 286.

(10) En la entrada de dicha capilla, a una y otra parte, ay escrito este letrero: “Las indulgencias del Cristo del Privilegio son las siguientes: Primero la Santidad del Papa Gregorio XIII, a petición del noble Don Martin Pons de Castellví, Regente del Consejo supremo de su Majestad, concedió que fuesse altar privilegiado y que todos los que celebrassen missa, en dicho altar, de cualquier invocación y devoción que la celebren, saquen alma del purgatorio. Fue concedida la gracia en Roma a 20 de Febrero, 1576. Y el Breve está en el archivo de este Convento. Item, concedió el señor Patriarca Don Juan de Ribera, siendo arzobispo de Valencia 40 días de indulgencia a todos los que rezasen con devoción delante de dicha imagen. Finalmente el Rmo. P.M. Fr. Sixto Fabro de Luca, general que fue de la Orden de Predicadores, visitando el Convento de esta ciudad el año 1587, concedió 40 días de indulgencia a los que rezasen delante de dicha santa imagen, teniendo para esto el Rmo. P. General autoridad apostolica del Papa Sixto V, que entonces governava la Iglesia”. Asta aquí el letrero. J. TEIXIDOR, *cit.* I, p. 45.

de un crucifijo de gran tamaño para el aula del Colegio del Corpus Christi, que en opinión de A. E. Pérez Sánchez, es seguramente el que hace unos años fue cedido en depósito a la parroquia de Chelva y del ya citado Cristo yacente de la capilla de la Concepción, terminado en 1608 (11).



Respecto a los avatares de la imagen hay que decir que ésta fue vendida por los dominicos a Juana del Millá para que la instalase en su capilla gentilicia de las Santas Catalinas en la iglesia del Monasterio (12). Allí fue colocada, flanqueada por sendas pinturas de St<sup>a</sup>. Catalina de Alejandría y St<sup>a</sup>. Catalina de Sena, siendo objeto de gran devoción y acumulándose en su altar numerosos exvotos de cera y de plata, así como cuadritos en que se reproducía su imagen (13). En 1661 Basilio de Castellví, gobernador de Valencia y heredero de los derechos de esta capilla, mandó construir un nuevo retablo, que costó 120 libras (14). En 1730 se reformó este retablo y se retiraron los lienzos con la efigie de las santas colocándose en su lugar en el nicho a los pies del crucifijo una estatua de S. Vicente Ferrer en madera dorada.

Allí permaneció el crucifijo a pesar de los trastornos de las guerras napoleónicas hasta la Exclaustración decretada en 1835, como fruto de la política de desamortización eclesiástica de la época, que fue llevada a cabo en Valencia de conformidad con la orden emitida el 25 de Agosto de dicho año por el conde de Almodóvar, entonces Capitán

General de Valencia (15). En el verano de 1843, a propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de S. Carlos, se promovió la reapertura al culto público de una parte de la iglesia de St<sup>o</sup>. Domingo, constituida por las históricas capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes, con el objeto de dedicar esta última a Panteón provincial de personas ilustres. Con motivo de esta reapertura, que tuvo lugar el 15 de Abril de 1844, se reclamaron del Museo Provincial las pinturas y objetos artísticos que, procedentes de ellas, habían sido extraídos de allí en el momento de la Exclaustración (16). Entre los objetos que se obtuvieron para decorar de nuevo las capillas se encontraba, en razón de la devoción popular de que gozaba, la imagen del Cristo del Privilegio.

Esta estatua fue colocada entonces en uno de los arcosolios laterales de la Capilla de los Reyes, donde aún alcanzaron a verla, pero ya sin reconocerla Elías Tormo en 1923 y Carlos Sarthou 20 años después (17). Su rastro se pierde en años sucesivos en el gran descalabro sufrido por el mobiliario litúrgico de estas capillas en la trágica riada del Turia en octubre de 1957. La imagen entonces sufrió los efectos del agua y del barro estropeándose seriamente su policromía, por lo que tuvo que ser reparada, y lo fue de una manera tan desacertada, que juzgándose inadecuada para el culto, fue retirada a un trastero y estuvo en trance de perderse.

Cumple pues ahora la satisfacción de dar a conocer el hallazgo y restauración de una imagen sagrada, famosa en la piedad valenciana de otros tiempos, que se daba por perdida y que se constituye en una muestra excelente de la escultura valenciana del siglo XVI, en tan escasa medida conversada.

DANIEL BENITO GOERLICH

- (11) Otra obra asimilable al estilo de Gaspar Giner es el Cristo yacente de la parroquia de Sollana, destruido en 1936, pero cuya cabeza en parte se conserva, y que tradicionalmente venía siendo atribuido al taller de Gregorio Hernandez. MARTÍN GONZALEZ, *cit.*, p. 337, GARIN, *cit.*, p. 247, A. IGUAL UBEDA *Cristos yacentes en las iglesias valencianas*, Valencia, 1964; Sin embargo, como ya ha sido señalado por Pérez Sánchez, la dureza de su labra permitiría enlazarlo más bien con la obra de Giner en el Colegio del Corpus Christi. Por otro lado es evidente la relación del tipo físico de su rostro con el Cristo del Privilegio.
- (12) J. TEIXIDOR, *cit.*, I, p. 92.
- (13) FRANCISCO SALA *Historia de la fundación y cosas memorables del Real Convento de Predicadores de Valencia*. Manuscrito copiado en 1719 por Fray José Miguel de un original de h. 1600. Biblioteca Universitaria de Valencia, manuscritos núms. 162 y 163, II cap. 117, pp. 531-532.
- (14) J. TEIXIDOR, *cit.*, I, p. 93.
- (15) V. GASCON PELEGRI *El Real Monasterio de St<sup>o</sup>. Domingo, capitán general de Valencia*, Valencia 1975, p. 262.
- (16) V. BOIX *Memoria histórica de la apertura de las capillas de S. Vicente Ferrer y de los Reyes en el extinguido convento de St<sup>o</sup>. Domingo de Valencia*, Valencia, 1844, p. 18.
- (17) *En la colateral, un Crucifijo, imagen también interesante del S. XVI*, E. TORMO *Guía de Levante* Madrid 1923, p. 131; C. SARTHOU *Monasterios Valencianos*, Valencia 1943, p. 38.



# UN RETABLO PARA EL ALTAR MAYOR DEL MONASTERIO DE VALLDIGNA (1519)

A principios del siglo XVI la Comunidad cisterciense establecida en el Monasterio de Valldigna había encargado la construcción de un retablo para el altar mayor de su iglesia. Sería un retablo del tipo que predominó en el estilo gótico, con la mayor parte de sus espacios ocupados por pinturas enmarcadas por fina arquitectura ojival.

Para la pintura de dichos cuadros se había firmado un contrato entre el Prior de la Comunidad, el P. Fray Guillermo Paguera, y el Maestro Francisco Johan, pintor de la Ciudad de Valencia, según constaba por acta del notario Joan del Port del 24 de mayo de 1512.

Pero aconteció que antes de realizar su obra, a dicho artista le sobrevino la muerte, por lo cual hubo que buscarle un sustituto. También a este otro pintor, cuyo nombre ignoramos, le vino inopinadamente el fin de sus días, y el retablo, que al parecer estaba ya acabado de labrar y colocado en el presbiterio, quedaba todavía sin su decoración y sus pinturas.

Pasados unos años, el Prior, que era ya entonces el P. Fray Gaspar Bellver, encontró otro artista capaz de llevar a cabo dignamente a término la labor comenzada, y el día 17 de julio de 1519, llamaba con la campana a todos los monjes a la Sala Capitular, y en presencia del mismo notario de antes, el honorable y discreto Joan del Port, formalizaba con este nuevo artista otro contrato, parecido al anterior, cuyo texto, felizmente, nos ha llegado.

El trabajo del pintor iba a ser largo ya que el retablo era monumental, y había que empezar dándole varias manos de yeso fino como preparación, pintarlo luego delicadamente y dorar con oro de la mejor calidad muchos de sus detalles.

La Comunidad quiere una labor muy concienzuda y de alto nivel artístico. Por tanto el pintor tendrá que fijar su residencia para unos años, cuatro probablemente, en el mismo Monasterio trayendo a su familia. Para ellos y el oficial u oficiales que sin falta tendrán que ayudarle en el trabajo, la Comunidad les proporcionará habitación y comida.

El presupuesto de la obra a realizar son mil ducados de oro a pagar en varios plazos que se especifican en el contrato, y si una vez terminada su labor, resultara que el maestro ha sufrido pérdida en vez de obtener ganancia, el Convento añadirá cincuenta libras moneda de Valencia a la cantidad prefijada.

Aquel contrato decía así: (*Traducido del latín*)

“En el nombre de Dios y de la inmaculada Virgen María. Amén. Sepan todos que Nos, Fray Gaspar Bellver, profesor de Sagradas Letras, Prior del Convento y Monasterio de la Virgen María de Valldigna; Fray Juan Colom, Fray Juan Marroquí, Fray Damián Odena, Fray Narciso Gasc, Fray Juan Bonança, Fray Baltasar Balaguer, Fray Antonio Quilis, Fray Benito Rueda, Fray Juan de Bolla, Fray Pedro Gurra, Fray Esteban Rodríguez, Fray Juan de Piedra, Fray Jerónimo Talavera, Fray Bernardo de Alaquo, Fray Juan Arac, Fray Pedro Bergara, Fray Juan Colomer y Fray Cosme del Puerto, todos monjes de dicho Convento de la Virgen María de Valldigna, convocados a son de campana en el presente Capítulo según es costumbre en semejantes cosas y afirmando que somos la mayor y más representativa parte del dicho Convento, de una parte; y el maestro Miguel Estevan, pintor, de otra, atendiendo y considerando que en tiempos pasados se convino y pactó entre el Reverendísimo Guillermo Paguera, entonces prior del presente Convento y Monasterio, de una parte, y Francisco Johan, pintor de Valencia, de otra, sobre la pintura del retablo del altar mayor de dicho Monasterio, por los cuales fue pactado y convenido entre ellos según consta por instrumento recibido por el notario infrascrito el día veinticuatro de mayo del año MDxij; y porque el dicho Francisco Johan fue sorprendido por la muerte, también se pactó entre nosotros por una parte y el honorable ( ) quondam, pintor, de otra sobre dicha pintura en estos o parecidos capítulos.

Y porque el dicho ( ) quondam, pintor, igualmente falleció, ahora nosotros venimos y convenimos al contrato que sigue, es decir que vos, el dicho Miguel Estevan, vengáis obligado a pintar y dorar el dicho retablo y hacer todo lo necesario en él hasta la completa perfección según los capítulos infraescritos en la forma y modo contenidos en ellos, cuyo tenor es el siguiente:

“Capítols fets, ferms, pactats y concordats per e entre los Rms. prior y monges del Convent e Monasteri de la Gloriosa Verge Maria de Valldigna, de una part, e mestre Miguel Esteban, pintor, de la part altra sobre lo pintar y daurar lo retaule que está fet de fusta en lo altar major del dit Monasteri de Valldigna, lo qual lo dit mestre Miquel Estevan ha de pintar, daurar y asentar a totes ses despeses, los quals son del tenor segunt:

j- Primerament es estat pactat, concordat e finat entre les dites parts que lo dit Mestre Miquel Esteban ha de fer en la pessa més principal del dit retaule, hon està la Verge Maria





Aspecto actual del Monasterio de Sta. María de Valldigna

aseguda ab son fill en los brassos, la pastera, e la imatge ha de esser molt ben daurada de or fi de ducats, y la cadira per lo semblant, y après han de esser tocats de colors en certs losha, de ques faça tan be y estigua tan ben esmeltat com fer se puixa, de manera que paregüa al ull.

ij- Item es estat pactat, concordat e avengut que lo dit mestre Miquel Estevan ha de fer en la punta, ço es damunt la imatge principal hon està la assumció de la Verge Maria ab los dotze apòstols en torn, que la dita Mare de Deu e tots los apòstols sien ben daurats del mateix or fi dessus dit, y los mantos axí de la Verge Maria com dels apòstols y altres parts hon mester sia, tocats de diverses colors o esmalts lo millor que fer se puixa.

iiij- Item es pactat y avengut que lo dit mestre ha de fer e pintar en les tres pessas o campers del sobredit retaule, de la part dreta, los tres goigs de la Mare de Deu, e los tres dits goigs o figures de aquells e altres coses necessaries als misteris de cascú de aquells ha de fer e pintar al oli be e singularment y de les millors colors que trobar se puixen e segons aquell millor sapia e puixa fer e pintar.

iiij- Item es pactat que lo dit mestre ha de fer e pintar en les altres pessas e campers de la part esquerra altres tres goigs de la mare de Deu, fets e pintats de la manera dessus dita.

v- Item es pactat e avengut que lo dit mestre a de fer e pintar dos pessas quey ha en lo banch del sobredit retaule a la part dreta, dos Istories de la passió de nostre Senyor, de la millor manera que fer puixa y de les millors colors que trobarse poran, les quals han de esser acabades al oli ab totes les coses pertanyents a les ystories, segons les dessus més proximament dites.

vj- Item es pactat que en los portals dels costats del banc han de esser pintades dos figures; ço es, en lo portal de la part dreta, lo gloriós Sent Pere, e en lo portal de la part esquerra, la figura del benaventurat Sent Pau, del or y colors dessus dites.

vij- Item es pactat y concordat qu'elo dit mestre ha de fer o pintar en les altres dos pessas de la part esquerra altres dos ystories de la passió ab les circumstancies dessus dites e necessaries.

viii- Item es pactat que lo dit mestre ha de fer e pintar les polseres del dit retaule, daurar aquelles en los lochs necessaris, ço es en cada casa ha de esser pintada una ymatge segons lo dit Reverent prior li nomenará, les quals polseres se han fet y se han de fer y pintar molt be y de bones colors fines com ferse puixa y pertanga fer.

ix- Item es concordat que lo dit mestre ha de daurar lo sacrari o tabernacle que está en lo mig del banch, de la más bella dauradura que ferse puixa, axí de fòra com dins, e han de esser pintats àngels que tinguen lo martiri de la passió de nostre Senyor toto daurat e pintat lo millor ques faça ni ferse puixa en retaules.

x- Item es concordat que lo dit mestre ha de daurar totes les imatges que estan de vulto en los pilars principals del sobredit retaule de la más bella dauradura que en la present Ciutat se faça y torbe, aximatex los dos àngels de los polseres, tocant a cascún de aquells en los llochs que pertany de colors necessaries e molt fines, pintar en los escuts daurant les armes del Exm. y Rm. Senyor Archebisbe de Çaragoça y València, patriarcha de Hierusalem e abat de Valldigna.

xj- Item es pactat, concordat e avengut que lo dit mestre ha de daurar los pillars principals del dit retaule e la tuba principal que està damunt la ymatge de nostra Senyora y la tuba de damunt la assumció y les sis tubes de les pessas dels goigs y les quatre tubes de banc y altres si ni a, de la millor dauradura quey faça ni fer se puixa en toto lo present regne ni en tota Espanya.

xij- Item es pactat que lo dit mestre Miquel Estevan ha de encarnar totes les ymatges que son en lo retaule, les cares y mans molt be com fer se puixa de les ymatges de vulto.

xiiij- Item es pactat que lo dit mestre ha de fer tota la obra de talla menuda e grossa, e tota quanta dauradura se ha de fer en dit retaule ha de dexar neta de guix sens embassament de guix, sinó molt net y desembarasat de cosa alguna.

xv- Item es pactat y concordat que lo dit mestre ha de donar totes les coses dessus especificades e altres necessaries

al dit retaule tot de or fi de ducats, e no de argent colrat en neguna part de tot lo dessus dit ni en cosa alguna ques mostre ni que nos mostre.

xv- Item es pactat que lo dit mestre ha de fer y promet fer y pintar lo sobredit retaule ab la millor pintura ques puixa ni sapia y de les millors colors que trobar se puixen, y han de esser pintades e obrades e fetes al oli.

xvj- Item es concordat que lo dit mestre ha de molt ben calafatar les fustes de les peses del dit retaule y encanemarles axi de la cara como del envers, y enguixarles molt fort del envers per a sempre, y també les ymatges de vult en los lochs hon mester serà y tota la obra de talla e toto quant en lo dit retaule sia mester a profit del dit retaule.

xvij- Item es convengut que lo dit mestre obre, pinte y acabe ab tot efecto lo dit retaule dins temps de quatre anys del dia que comensarà en avant comptadors continuamente, e si era cas que sens urgent necessitat lo dit mestre Miquel Estevan dexava de pintar o acabar lo dit retaule, qu een tal cas lo dit Reverent Prior lo puixa fer, pintar e acabar a qui ben vist li serà y elegerà, tot a despesa del dit mestre Miquel Estevan.

xviii- Item per com que mentre durarà lo pintar del dit retaule fins aquell sia acabat lo dit Reverent prior y convnt donaran al dit mestre e familia de aquell y a qui li ajudara a pintar e fer lo retaule la despesa de mengar, llit e posada.

xix- Item es pactat e concordat que lo dit reverent prior e convent donaran e paguaran al dit mestre Miquel Estevan per lo pintar, daurar e totes les altres coses necessaries del dit retaule mil ducats de or en or y de pes en aquesta manera, ço es, al principi com ocomençarà de enguixar y posar mà en la obra, cinquanta lliures, e de aqui enavant pintant y paguant de manera que dins los quatre anys y acabat de pintar y obrar lo dit retaule, lo dit mestre sia acabat de pagar dels dits mil ducats.

xx- Item es pactat que si lo dit mestre feia la obra tan esmerada e ab tanta perfección que evidentment coneguessen que aquell perdés en lo pintar, daurar y obrar del dit retaule, que lo dit prior y convent li affigen y donen més avant dels dits mil ducats, cinquanta lliures, y tot açò que sia a coneguda del Reverent prior.

Los cuales capítulos oídos por las dos partes, alabamos, aprobamos y afirmamos todas las cosas en ellos concordantes y pactadas, y cada una de ellas, y prometemos una parte a la otra y mutuamente mantener y observar cada una bajo pena de doscientos florines, por los cuales nosotros, el prior y el Monasterio y Convento, todos los bienes del Monasterio, y yo, el dicho Miguel Estevan, todos mis bienes muebles e inmuebles.

Hecho en el Capítulo del Monasterio de la Virgen María de Valldigna el día diecisiete de julio del año de la natividad del Señor mil quinientos diecinueve.

Fueron testigos Jaime Ferrer y Nicolás Mallorquí, moradores de dicho Monasterio.

(*Archivo del Patriarca de Valencia - Protocolos de Joan del Port, año 1519*).

JOSE NICOLAU BAUZA

## NOTAS.—

En un principio la pintura se aplicaba en los retablos directamente sobre las tablas una vez preparadas con varias manos de yeso, pero la experiencia demostró que aquéllas podían agrietarse o separarse entre sí, por lo cual se adoptó el sistema de recubrir dichas tablas con cañamazo y sobre él aplicar luego los colores.

Aquel retablo encargado con tanta ilusión por la comunidad cisterciense, que anhelaba fuera una obra imperecedera, debió durar tan sólo algo más de un siglo, porque un temblor de tierra derribó en 1644 el templo, el cual tuvo que ser edificado de nuevo a partir de 1648. Esta iglesia, la tercera que se construyó en el mismo emplazamiento, tenía como principal adorno otro retablo, de estilo churrigüesco, que describe D. Teodoro Llorente Olivares. Si algo aprovechable había quedado del anterior gótico, fue completamente desechado como tantas otras maravillas que el cambio de gusto arrinconó o destruyó para siempre.

## Vocabulario

**Banc:** era el cuerpo inferior de un retablo gótico. En castellano *bancal*.

**Polsera:** eran unas tablas corridas que adornaban el retablo en su parte superior y a ambos lados, teóricamente para preservarlo del polvo. En castellano, *guardapolvo*.

**Tuba:** era un pequeño baldaquín colocado sobre estatuas o cuadros en el mismo retablo.

Foto por cortesía del Marqués del Valle del Turia.

# LAS ILUSTRACIONES CONTENIDAS EN LOS LIBROS VALENCIANOS DEL S. XVI, CONSERVADOS EN LOS FONDOS DE LA BIBLIOTECA NICOLAU PRIMITIU



LA CIUDAD DE VALENCIA \*

El libro fue uno de los principales motores de la expansión del mundo de la cultura que caracteriza al Renacimiento. Las ilustraciones que acompañan a estos libros participaron del mismo fenómeno, y podríamos considerar que fueron un factor determinante en la difusión de los ideales estéticos que tanto peso específico alcanzaron en ese nuevo modo de entender el mundo.

La pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura e incluso el grabado renacentistas han sido ya objeto de numerosos y acertados estudios. Sin embargo, el mundo de la ilustración de los libros, a nuestro juicio, no ha sido analizado suficientemente, sobre todo si lo comparamos con el importante papel que acabamos de describir.

A pesar de la existencia de notables estudios monográficos, se echa en falta un análisis metódico exhaustivo sobre la ilustración del libro antiguo impreso en Valencia.

Nuestra ciudad era en esta época el principal centro comercial de la Corona de Aragón y mantenía intensas relaciones mercantiles con Cerdeña, Nápoles, Sicilia, Aragón y Castilla. En estas circunstancias no es de extrañar que a través de los numerosos contactos con mercaderes alemanes e italianos llegasen a esta ciudad en fecha muy temprana, atraídos por su carácter cosmopolita, los impresores que se dispersaron por toda Europa a partir del saqueo de la ciudad de Maguncia efectuado por las tropas del conde de Nassau en 1462.

La pujanza económica, la abundante población, y el interés despertado por las letras, las artes y las ciencias a raíz de los ideales renacentistas, hicieron que los maestros impresores obtuviesen una excepcional acogida en nuestra ciudad. No pasaron más de 15 años desde el saqueo de Maguncia hasta la aparición de libros impresos en Valencia. La

producción valenciana de libros impresos en el siglo XV es superior a la de cualquier otra ciudad de España.

El contacto con las corrientes tecnológicas y estéticas relacionadas con la producción del libro en el resto de Europa no se reducen al momento inicial de la entrada en nuestro territorio de los artífices extranjeros. Las relaciones se mantuvieron a través de los propios impresores, libreros y comerciantes, de tal modo que puede seguirse durante los siglos XV y XVI la serie de referencias, influencias, e incluso la adquisición directa de letrerías, cenefas e ilustraciones en una amplia área geográfica.

La fuente principal de los documentos empleados en nuestro estudio, está constituido por los fondos bibliográficos conservados en la Biblioteca Nicolau Primitiu (1). Para comprobar la validez de la B.N.P., como muestra representativa de la producción valenciana del S. XVI, hemos realizado una comparación de sus fondos con los contenidos en otras bibliotecas de esta ciudad, como son: la Biblioteca Municipal Central, la Biblioteca de la Universidad Literaria y la Biblioteca Serrano Morales.

El cuerpo central de nuestro trabajo está constituido por la enumeración, descripción y análisis de 321 imágenes repartidas entre 126 libros, y utilizaremos algunas de ellas como ejemplificación de los resultados, que son, en ocasiones, una corroboración de la opinión generalizada sobre la situación de la imprenta en Valencia, y en otras, son reveladoras de una realidad poco conocida anteriormente, sobre todo, en lo que hace referencia al campo de la imagen impresa como ilustración del libro antiguo.

En aras de la claridad expositiva, los resultados pueden dividirse en dos grandes grupos: los relativos a los impresores y los libros, y los relativos a las imágenes que éstos contienen.

(1) Para la investigación de la producción bibliográfica valenciana, nos hemos apoyado, además, en diferentes catálogos y estudios realizados por bibliófilos, libreros y eruditos, entre los que destacan, por su calidad, interés y amplitud:

- *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia, desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, de Jose Enrique Serrano y Morales.
- *Manual del librero Hispano-Americano*, de Antonio Palau y Dulcet.
- *Manual gráfico descriptivo del bibliófilo Hispano-Americano 1475-1850, y Escudos y Marcas de impresores y Libreros en España durante los siglos XV a XIX*, de los que es autor Francisco Vindel.

(\*) Xilografía contenida en el folio LIII del libro *1ª Parte... Crónica general de España*, impreso por Joan de Mey en 1546.

En relación a los primeros hay que señalar que la incorporación de impresores extranjeros a la industria valenciana del libro, comenzó con la introducción de la imprenta y continuó a lo largo de todo el siglo XVI.

Fueron artesanos extranjeros, fundamentalmente alemanes los que introdujeron en Valencia el arte de imprimir libros con caracteres móviles, y trajeron consigo desde sus países de origen tanto los conocimientos como buena parte del material necesario para el desarrollo de su labor, especialmente las matrices donde se fundían los tipos.

Con el paso del tiempo es cada vez mayor la proporción de los impresores que proceden de otras ciudades españolas e incluso de los nacidos en Valencia.

Una característica de los artesanos de la imprenta del siglo XVI, es su gran movilidad geográfica, pues aparte de que algunos de ellos procedían de Alemania, Francia y Países Bajos, era relativamente frecuente que trasladasen sus imprentas por las distintas ciudades de España, y se dan casos en los que después de abandonar Valencia regresasen de nuevo a esta ciudad tras varios años de ausencia. Así ocurrió con Leonardo Hutz, Ioan de Mey Flandro y Felipe Mey.

En las bibliotecas consultadas han aparecido libros impresos en Valencia a nombre de 22 impresores distintos, además de la Compañía de los Libreros y la Imprenta Junto al Molino de Rovella, que por diferente causa tienen un carácter colectivo.

La influencia de todos estos impresores no fue similar; el mundo de la imprenta en Valencia estuvo dominado inicialmente por Joan Joffre (1498-1530), por Francisco Díaz Romano en la década de los 30, y por la familia Mey a partir de esa fecha, aunque también es destacable en este mismo período la actuación de Ioan Navarro y sus herederos (1532-1597), y la de Alvaro Franco, sólo o en asociación con otros impresores, en la última década del siglo.

Sin lugar a dudas, el eje principal de la producción de libros está constituido por la familia Mey.

El flamenco Ioan de Mey Flandro se estableció en Valencia alrededor de 1535 y destacó rápidamente entre sus contemporáneos, hasta el punto de que los Jurados de Valencia le concedieron subvenciones para que mantuviese sus prensas en esta ciudad, pese a lo cual imprimió durante un reducido período de tiempo en Murcia y Alcalá de Henares, regresando posteriormente a Valencia, donde se avendó definitivamente.

Ioan de Mey se casó con Jerónima Gales y de ella tuvo dos hijos que también se dedicarían a la imprenta: Felipe y Pedro Patricio Mey. A la muerte de Ioan de Mey, ocurrida en 1555 o principios del año siguiente, Jerónima Gales pasó a regentar su imprenta, de la que salieron libros a nombre de Viuda de Ioan de Mey, aunque seguimos encontrando libros impresos a nombre de su marido hasta 1568, probablemente

a causa de la existencia de contratos anteriores que así lo exigiesen.

La misma Jerónima Gales se casó de nuevo en 1558 con Pedro Huete, quien por entonces trabajaba en la imprenta familiar, que durante algunos años más siguió produciendo libros a nombre de Ioan de Mey y de su Viuda, tal y como acabamos de referir.

Fallecido entre 1580 y 1581, Pedro Huete, su viuda, que ya lo fue de Ioan de Mey, pasa a imprimir libros con el nombre de Viuda de Pedro Huete, entre 1581 y 1586.

Si a todo ello añadimos la producción de Felipe y Pedro Patricio Mey, nos encontramos con que en la B.N.P. aparecen 79 obras pertenecientes a esta amplia familia de impresores, cuyo auténtico eje está constituido por Jerónima Gales. Tal producción representa el 63% de los fondos conservados en dicha biblioteca.

Le siguen en importancia Joan Joffre, Ioan Navarro y los herederos de este último, que al coincidir en el tiempo con la familia Mey, debieron constituir su principal competencia.

A mayor distancia, pero aún con una producción notable, quedarían Francisco Díaz Romano, Jorge Costilla, Didaci de Gumiel, Antonius Sanahuja, Alvaro Franco, Gabriel Ribas y Diego de la Torre. Del resto de los impresores se puede afirmar que, o bien tuvieron una dedicación esporádica a la imprenta, o bien residieron en Valencia durante un breve período de tiempo.

Para tratar el tema de la producción bibliográfica valenciana, hemos realizado una clasificación temática que nos puede proporcionar una idea bastante aproximada sobre la situación cultural en esa época, sobre sus inquietudes teóricas e incluso sobre la importancia relativa que las distintas instituciones alcanzaban dentro de la sociedad.

De este modo podemos apreciar que la mayor parte de libros publicados, se relacionan con la temática religiosa o eclesiástica. En la biblioteca estudiada hemos encontrado un total de 55 obras de estas características, de las cuales 5 se dedican a la hagiografía y 11 a legislación eclesiástica.

La seguirán en importancia por el número de títulos conservados, los dedicados a difundir los temas legislativos civiles, con 21 impresos, aunque hay que considerar que en muchos casos se trata de folletos de escasa extensión.

Al conocimiento del lenguaje, tanto castellano como latino, se dedican 16 obras, constituyendo con ello el bloque siguiente en importancia, en el que destaca como autor de los textos Lorenzo Palmireno, de cuya pluma salieron la mitad de las obras reseñadas.

Con 12 publicaciones aparece el bloque dedicado a la difusión de temas históricos y al relato de la crónicas contemporáneas.

## DIBUJOS

En la imagen de una lámina se vé representada la portada del libro *1.ª Parte... Crónica General de España*, impresa por Ioan de Mey en 1546. El mismo Ioan de Mey utiliza 5 años después la xilografía de la parte inferior para el Folio 8 de la *2.ª Parte... Crónica General de España*. Se trata del asalto a la Puerta de la Boatella por parte de las tropas de Jaime I, identificadas por la presencia de banderas cuatribarradas. Aparecen anacronismos en la identificación de la ciudad de Valencia, como es la presencia del Miguelete, que evidentemente fue construido con posterioridad al asalto.

Dedicadas al conocimiento y difusión de las ciencias y la tecnología encontramos 9 obras, a las que habría que añadir otras 5 que se ocupan específicamente de la medicina.

Si la producción de libros estuvo dominada por los temas religiosos y eclesiásticos, y por los relacionados con el poder civil, en el mundo de la ilustración, este fenómeno se agudiza, ya que de las 321 imágenes estudiadas, 112 son de tema religioso y 66 son sellos y emblemas de órdenes religiosas y escudos de armas. Es decir, mas de la mitad de la producción de imágenes se relacionan con la Iglesia y el Poder Civil.

Entre la producción religiosa nos encontramos con 96 escenas bíblicas, fundamentalmente relacionadas con la vida y pasión de Jesús, y con 23 imágenes de santos y vírgenes.

Los escudos de armas pertenecen generalmente a las casas reales, siendo destacable que se alternan los correspondientes a la Corona de Aragón con los de la Casa de Austria. También nos encontramos en menor medida con escudos de Papas, Obispos, Arzobispos y personajes nobiliarios, a los que se dedicaba la obra, o bajo cuya protección estaba realizada.

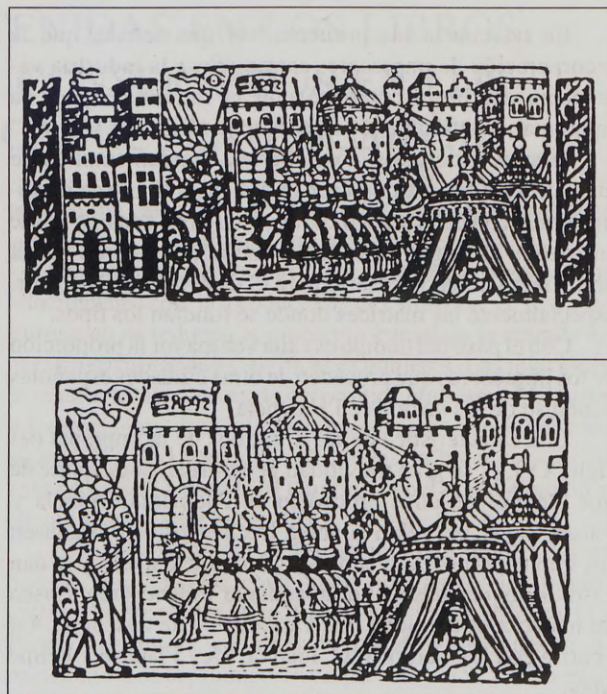
Siguiendo el orden que supone el número de imágenes recogidas, nos encontramos con las marcas y escudos de impresores y libreros, aunque hay que señalar que éste es el grupo en el que se produce una mayor repetición en el uso del mismo taco xilográfico.

Otro grupo importante por su número está formado por las letras capitales, y por las cenefas y adornos tipográficos.

A continuación figuran los paisajes urbanos, de los que hemos contabilizado un total de 54 ilustraciones. En este grupo está incluido el libro impreso por Jorge Costilla en 1510 "*Suma... Crónicas del Mundo...*", en el que aparecen 48 representaciones de ciudades distintas, todas ellas realizadas a partir de 12 tacos xilográficos relativamente grandes y 3 de menores dimensiones, dispuestos solos o en diferentes combinaciones.

## DIBUJOS

La lámina 2 que representa a la ciudad de Troya está confeccionada añadiendo una pequeña xilografía y dos



cenefas al taco xilográfico empleado para representar a Benevento (lám. 3).

## DIBUJOS

Otro grupo numeroso está formado por esquemas didácticos, de los que hemos reproducido y analizado 19. Se trata por lo general de imágenes que cumplen una función básicamente aclaratoria del texto al que acompañan. Tal es el caso de los innumerables gráficos que aparecen en los márgenes de la obra de Thomas Bradwardine "*...Arithmetica et geometria...*", impreso por Joan Joffre en 1503, o en el de la lámina que corresponde a la obra de Pedro Roíz *Libro de relojes solares*, impreso por Pedro Huete en 1575.

El siguiente grupo lo constituyen las portadas arquitectónicas de las que hemos contabilizado un total de 11. Es evidente el elevado interés estético y la gran importancia que estas imágenes representaron de cara a la introducción de las formas renacentistas en el campo de la ilustración valenciana.

La inclusión de retratos en los libros supuso una novedad en el siglo XVI. En ocasiones se trata de ilustraciones del texto pero lo más frecuente es que el retrato pertenezca al autor o traductor de la obra. Hemos encontrado y reproducido 10 de estas imágenes, una de las cuales es ésta, lámina en la que vemos representado el retrato de Francisco Garrido de Villena, traductor de la obra de Mateo M.<sup>a</sup> Boiardo *Orlando Enamorado*, impreso por Ioan de Mey en 1555.



## DIBUJOS

La familia Mey-Huete, con una actividad muy dilatada en el tiempo y una producción muy intensa, pudo acumular en su imprenta una gran cantidad de material gráfico, que en parte procedía de compras realizadas en otras imprentas y letrerías, y en parte procedían de la labor de los talladores que trabajaban, en su casa. Por ello, y mediante la reutilización del mismo material para la confección de diversos libros, consiguieron colocarse muy por delante del resto de sus contemporáneos en la ilustración de sus publicaciones.

En el ejemplo de la lámina 4, vemos la portada arquitectónica que Francisco Díaz Romano imprimió en 1538, para el libro *1.ª Parte de la Historia de Valencia*. Y la reutilización que Ioan de Mey hace 13 años más tarde para la portada de la *2.ª Parte... Crónica General de España*, en el que se ha sustituido el anagrama por el escudo de Valencia. Sin embargo las dos columnas laterales contienen pequeños detalles que demuestran que no se trata de los mismos tacos xilográficos que utilizó Francisco Díaz Romano.

Una de las características que diferencia a la imprenta valenciana de las del resto de las ciudades españolas, consiste en que la propiedad sobre el material gráfico y tipográfico pertenecía con frecuencia, no a los impresores, sino a los comerciantes o libreros, de modo que aquéllos regentaban la imprenta durante un determinado período de

tiempo y utilizaban el material que en ella se encontraba. Es el caso de la Imprenta Junto al Molino de Rovella, que estuvo ocupada sucesivamente por los impresores: Joan Joffre, Francisco Díaz Romano, Ioan Navarro, Herederos de Ioan Navarro, y Chrisostomo Garriz, y utilizaron no sólo sus prensas sino también sus letrerías, cenefas e imágenes.

## DIBUJOS

En otro ejemplo nos encontramos con el escudo de Joan Joffre así como sus iniciales en la portada arquitectónica que aparece impresa por Joffre en 1525 en el libro *Divi... Episcopi Meditationes*, y que Francisco Díaz Romano reutiliza en 1533 (lám. 12), en el libro *Hores de la Setmana Sancta*, conservando, además, el escudo e iniciales de Joffre. La presencia de la marca de Joffre podría inducir a error sobre la autoría de la impresión del libro, a no ser porque el nombre de Díaz Romano aparece en el colofón de la obra, y porque el fallecimiento de Joffre se data en 1530.

La gran versatilidad que este sistema proporcionó a la imprenta valenciana crea dificultades a los investigadores en su intento por atribuir la autoría de determinadas obras en las que no aparecen los datos precisos para su clasificación, pero dotó de una gran vitalidad a la industria del libro en Valencia, y dio origen a libros profusamente ilustrados, que empleaban para ello material gráfico de muy diversa procedencia.

En el análisis de cada una de las imágenes, hemos señalado el número de veces que un taco xilográfico aparece impreso en distintos libros, y por el mismo o diferentes impresores, así como la hipótesis de que algunas de ellas sean reutilizaciones. Cuando no hemos encontrado los libros anteriores en que pudiesen figurar, nos hemos basado para realizar tal afirmación en el alto grado de desgaste de los tacos xilográficos que las imágenes manifiestan, y en el arcaísmo de su diseño y talla en relación con el resto de la producción del momento.

No podemos dejar de señalar aquí, que si bien los impresores que ejercieron la titularidad de las imprentas son bien conocidos, a pesar de que ocasionalmente no figure su nombre en algunas portadas o colofones, los maestros talladores que se encargaron de la ejecución material de las imágenes, no han dejado constancia de su intervención en ellas, por lo que aun conociendo su existencia, no podemos atribuirles su autoría sobre la producción estudiada.

## DIBUJOS

Es destacable en este sentido, la imagen de San Cosme y San Damián (lámina 5), contenida en el libro "*Cirvgia...*", impreso en 1596 por Pedro Patricio Mey. Los santos representados son una copia exacta, aunque invertida, de los que aparecen en las tablas laterales del retablo de Santa Bárbara y San Antón, pintado por Joan de Joanes y conservado en la



Iglesia Arciprestal de la Asunción de Onda (Castellón). Este hecho y la gran calidad del dibujo y la talla nos han inducido a atribuir dicha xilografía a Joan de Joanes o a su escuela, a pesar de que en el grabado no aparece ninguna marca que atestigüe su autoría. Otro dato que puede reforzar esta hipótesis, es la existencia del dibujo del Rey D. Jaime que Juan de Juanes realizó y que conservó D. Vicente Castañeda y Alcover, y que encontramos impreso en el libro *La Historia del Rey D. Jaime*, impreso por la Viuda de Pedro Huete en 1584.

De la coincidencia en el tiempo entre la llegada de la imprenta a Valencia y la introducción de las corrientes Renacentistas, podría deducirse una íntima relación entre ambos fenómenos culturales. Pero en lo que respecta a las imágenes contenidas en los libros impresos, tal afirmación se ve matizada muy notablemente. Es cierto que determinados elementos, tales como las letras capitales, las cenefas, las portadas arquitectónicas y algunas imágenes, revelan su origen renacentista desde los primeros años de la introducción de la imprenta; sin embargo hay otras, como las imágenes piadosas y las representaciones de ciudades, que mantendrán rasgos claramente medievales durante todo el siglo XVI.

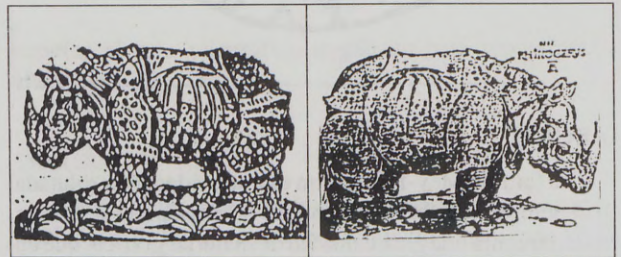
Las influencias medievales de la mayoría de las imágenes religiosas y de las representaciones de paisajes urbanos, se manifiestan en el hieratismo y falta de proporción de las figuras, en la tosquedad del dibujo y de la talla,

en la ausencia o primitivismo de la representación del volumen, y en la representación del espacio, que o bien carece de perspectiva o bien emplea técnicas persépticas intuitivas que carecen de punto de fuga.

Por el contrario, las letras, las cenefas y las portadas arquitectónicas, toman como modelo, desde un principio, las producciones alemanas, flamencas, francesas e italianas del momento, y son por tanto, claramente renacentistas.

## DIBUJOS

En una lámina, vemos representada la portada que Ioan de Mey imprimió en 1547 para el libro *Prima Primi Canonis*. Esta portada es una copia del grabado realizado por Hans Holbein el Joven, para el impresor Johann Froben, que la utilizó para el libro de Erasmo de Rotterdam *Divi Hilarii Pictaurum Episcopi*, impreso en Basilea en 1523. Al igual que en el libro valenciano, la imagen no guarda relación con el texto, por lo que cabe suponer que se realizaban diseños de encargo, que más tarde los impresores usarían indiscriminadamente, utilizándolos como ornamento y no como ilustración del texto.



## DIBUJOS

De clara influencia europea es también esta imagen (lám. 6) que encontramos en el libro *Aristotelis Meteorologicorum*, impreso por Antonius Sanahuja en 1555. También utilizó este mismo taco xilográfico Pedro Huete, que lo imprimió en 1569 en el libro *Vocabulario del Humanista*.

El rinoceronte era un animal desconocido en la Europa de la época y se le relacionaba con el mítico unicornio, de modo que el grabador no ha tomado como modelo el animal real, sino el grabado realizado por Alberto Durero en 1515 (lámina 7).

La relación entre el grabado utilizado por los impresores Sanahuja y Huete, con el realizado por Durero resulta evidente al comparar las características gráficas de ambas imágenes; la aquí estudiada está invertida con respecto a la de Durero, y esto se debe a que la talla fue realizada siguiendo la estampa original, de modo que quedó impresa en sentido inverso.



## DIBUJOS

Es probable que el grupo de imágenes en que más claramente se ponen de manifiesto el carácter renacentista y las influencias europeas sea el de las portadas y cenefas, como ocurre en esta imagen (lám. 19) en la que aparece representada una composición de cenefas, impresa en 1515 por Didaci de Gumiel, para el libro *Aureum... Historia regis Jacobi*.

La cenefa inferior contiene una decoración simétrica con respecto a un eje central, en el que se encuentra un espacio reservado para un escudo, circundado por una corona de laurel flanqueada por dos putti que sostienen sendos cuernos de la abundancia por cuya boca brotan flores y frutos, mientras que su otro extremo se metamorfosea en volutas vegetales y girasoles.

Las dos cenefas laterales son diferentes entre sí, aunque ambas presentan una decoración en candelabro. De ellas, la de la derecha, está formada por la cuádruple repetición de un motivo en el que aparecen jarrones con delfines, aves y hojas. Mientras que el candelabro de la izquierda está formado todo él, por la repetición de motivos vegetales, en los que aparecen hojas, flores, frutos y cuernos de la abundancia, repetidos también 4 veces.

La cenefa superior, es también simétrica con respecto a un eje vertical, donde se encuentra un medallón con el anagrama de Jesús, dos putti, uno a cada lado, sostienen este medallón. La cenefa se completa con parejas de delfines entrelazados por las colas, sobre los que revolotea una cabecilla alada. De las bocas de aquéllos surgen vástagos vegetales que parecen sostener unos jarrones, de los que brotan flores o frutos en racimo.

Todos los elementos que aparecen en ellas, forman parte del lenguaje de los grutescos renacentistas, tanto aisladamente como en su agrupación para formar cenefas. Similares elementos decorativos, los encontramos en las imprentas venecianas de finales del siglo XV, como la de Lazarus Soardi... (Venecia 1499), y comienzos del siglo XVI, como la de Gregorius de Rusconibus en Venecia 1506.

La coincidencia en el tiempo, el ímpetu innovador de la industria y el origen de sus artesanos justifica sobradamente el carácter renacentista de las imágenes que podemos considerar influidas por el nuevo estilo. Por el contrario, el medievalismo de otras muchas, y en especial la presencia de numerosas imágenes religiosas con características góticas en libros de tan tardía impresión como *Consuelo de affligidos...* impreso por Ioan Navarro en 1578; *Tractado... vida de Christo* impreso por Pedro Huete en 1580; *Tractado del Seraphico...*, impreso por la Compañía de los Libreros en 1588; y *Svbida del Monte Sion* impreso por Felipe Mey en 1590, necesita de una explicación más detallada.

En primer lugar podemos considerar como una justificación a este fenómeno, el prestigio y la devoción populares por las imágenes religiosas medievales, que se mantenían en los retablos de las iglesias, y que se difundieron ampliamente por medio de estampas sueltas. Sin embargo, el hecho de que el mismo fenómeno no se produjese en el campo de la pintura, arroja ciertas dudas sobre este razonamiento, que por otra parte, se ve avalado por la recuperación para la imprenta de las letterías góticas, a partir de un dominio inicial de la más moderna letra romana. Es de señalar que incluso en Italia, la letra romana se utilizaba en los escritos de tipo humanístico, mientras que la gótica se acabó imponiendo en el resto de los libros, especialmente religiosos y legislativos.

Otro motivo que puede apoyar el empleo de las imágenes religiosas medievales durante el siglo XVI, puede estar precisamente en la reutilización de tacos xilográficos, ya existentes, para la ejecución de nuevos libros. La familia Mey-Huete, Ioan Navarro, y la Compañía de los Libreros, se caracterizan precisamente por la posesión de grandes fondos de materiales de imprenta, lo que, como ya hemos señalado anteriormente, facilitó su labor como ilustradores a base de la agrupación en un mismo libro de imágenes procedentes de diversas colecciones.

## DIBUJOS

En otra lámina vemos a Jesús arrodillado en el suelo, con su mano derecha apoyada en una piedra mientras vuelve su rostro hacia las mujeres. Un soldado, de espaldas, tira de Jesús mediante una cuerda atada a la cintura de éste.

## DIBUJOS

Hemos localizado dos imágenes similares, aunque de mucha mejor ejecución: se trata de la tallada por Alberto Durero o alguno de sus discípulos para la Pasión Albertina, alrededor del año 1500. Y para la Gran Pasión, realizada por Alberto Durero en las mismas fechas. En ambas, aparecen similares elementos que en la valenciana: puertas de la ciudad con torres a la izquierda de la imagen, paisaje montañoso al fondo, soldados y jinetes, piadosas mujeres en el ángulo inferior izquierdo, y soldado de espaldas en el ángulo inferior derecho que va tirando de Jesús con una cuerda atada a la cintura de éste.

En las tres imágenes, Jesús que ocupa la posición central de la composición, está arrodillado, con la cruz sobre sus hombros y la cabeza vuelta hacia las mujeres.

La gran diferencia entre el grabado impreso en Valencia en 1588 y los ejecutados hacia 1500 por Durero, radica por una parte, en el mayor dominio de las técnicas xilográficas por parte de éste, cuyas tallas no solo proporcionan un mayor claroscuro, sino que además, modelan las formas

siguiendo su estructura. Por otra parte, el grabador alemán manifiesta un mayor dominio del espacio sobre el que se sitúa la escena. Y por último, la gran complejidad y detalle del grabado de la Gran Pasión, que indudablemente sirvió de modelo, han sido muy simplificados para la ejecución de esta pequeña xilografía impresa por la Compañía de los Libreros.

A pesar de que la imagen que estamos comentando desmerece si la comparamos con las de Durero, supone un gran avance con respecto a las que por las mismas fechas eran estampadas en Valencia.

La totalidad de las imágenes que aparecen impresas en los libros estudiados son xilografías a fibra, es decir, están talladas sobre tablas de madera cortadas siguiendo el sentido longitudinal del árbol. Es sorprendente que la imprenta valenciana se mantuviese fiel a este procedimiento, cuando ya en Valencia era conocida la técnica calcográfica o grabado en metal en las estampas sueltas, como es el caso de la

Mare de Deu del Roser ejecutada por Francisco Domenech en 1488, que está considerada como la primera estampa calcográfica española.

El mantenimiento de la técnica xilográfica en la imprenta valenciana se debe, sin duda, a la mayor facilidad que presenta la estampación conjunta de xilografía y tipografía, pues ambas son técnicas en relieve que requieren una menor presión en las prensas, así como una menor calidad del papel.

Todo ello da idea de una cierta despreocupación, por parte de los impresores valencianos, sobre la calidad de las imágenes empleadas en la impresión de sus libros, que desmerecen mucho al compararlos con la producción de los países de Centroeuropa e Italia.

*ISABEL OLIVER I CUEVAS*

# UNA OBRA MAESTRA DEL BARROCO VALENCIANO: EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DEL NIÑO PERDIDO DE CAUDIEL

El Santuario de la Virgen del Niño Perdido, actualmente iglesia parroquial de Caudiel, fue edificado gracias a la munificencia de D. Pedro Miralles, natural de Bejís, con el objeto de albergar en él una comunidad de religiosos agustinos descalzos, bajo la advocación de Jesús Nazareno. Miralles, hábil comerciante y militar, después de realizar diversos servicios en las Indias y Filipinas en favor de la Corona —defendió diversas plazas de las incursiones de Drake— fue recompensado por el rey Felipe III con un título de nobleza en 22 de septiembre de 1614. Poco después procedió a la fundación del convento de agustinos, proveyéndose para ello de diversas posesiones en Onda y Vila-real pertenecientes al duque de Segorbe; así, diversas haciendas del actual Alquerías del Niño Perdido pasaron al convento de Agustinos de Caudiel en 1620. Sin embargo, fue el homónimo sobrino del fundador quien en 28 de agosto de 1627 —su tío había muerto en 15 de abril del mismo año— puso la primera piedra de la fábrica del nuevo colegio, edificándose el claustro, escalera principal y diversas dependencias, bajo la dirección del maestro de obras de Segorbe Juan Montaña —que ajustó el coste en 4.500 libras valencianas—, siendo Provincial el padre Fray Joseph del Angel Custodio y Rector el padre Fray Sebastián de la Virgen del Camino. La colocación de la primera piedra del templo se demoró hasta el 26 de abril de 1665, efectuándola Fray Francisco de San Agustín, Provincial de la Corona de Aragón (1).

La imagen de la Virgen del Niño Perdido, titular del Santuario, fue destruida en 1936, si bien hoy día se venera una copia moderna en su capilla (2). La imagen antigua, de tan singular advocación, contaba con una dilatada y compleja historia. En un principio fue venerada en la casa de los “Beguines”, congregación de penitencia que tenía a su cargo un hospital, a la cual San Vicente Ferrer confió la asistencia de los niños abandonados. Es en esta casa, situada entre el Convento de San Agustín y el colegio de San Pablo de Valencia, donde se hallaba dicha imagen de la Virgen, conocida bajo la denominación de “Nostra Senyora dels Nens Perduts”. Los agustinos descalzos de Valencia, obtenida la posesión del hospital en 1624, trasladaron la imagen a su convento de Santa Mónica en 1626, pero, como algunos religiosos creyeron incompatible la invocación de la imagen procedente del hospital con la que presidía el convento, esto es, Nuestra Señora del Pilar, decidieron trasladar aquélla a otro convento. Hecha la designación por sorteo,

por tres veces resultaron agraciados los religiosos del convento de Caudiel. Trasladada la imagen en 1627 a la ermita del Socós de dicha población —donde permaneció cuatro años—, pasó a la iglesia antigua del colegio en 25 de octubre de 1631, donde estuvo 49 años, y por fin a la capilla nueva en 14 de octubre de 1684. Justamente ésta es la fecha de inauguración de la capilla especial dedicada a la Virgen, cuya construcción vino exigida por la extraordinaria devoción que en torno a ella había crecido en el obispado de Segorbe (3).

Años antes, el padre Fray Joseph del Santísimo Rosario, agradecido por las gracias alcanzadas de la Virgen, logró erigir una cofradía bajo su invocación, obteniendo la licencia del prelado de la diócesis, Vives de Rocamora, enriquecida por el Papa Clemente IX con numerosas indulgencias. El mismo padre permitió el cambio de la invocación de los Niños Perdidos por la del Niño Perdido, en atención a que la festividad de la misma se celebra en la Dominica infraoctava de la Epifanía, cuyo oficio y misa, con el Evangelio, se refiere a la pérdida y hallazgo del Niño Jesús en el Templo, y a que el titular de la iglesia —que figuraba presidiendo el desaparecido retablo mayor— era Jesús venerado en el misterio de su pérdida y hallazgo entre los doctores (4).

Al ser suprimido en 1822 el convento de agustinos de Caudiel y marchar los religiosos a Zaragoza, quedó la imagen bajo el cuidado de tres sacerdotes que voluntariamente se ofrecieron a ello. En 1867, por fin, la iglesia del exconvento fue convertida en parroquia, dado que la de la villa terminó de arruinarse en esa fecha.

- (1) Víd. Fray Diego de Santa Teresa, *Historia de la prodigiosísima imagen de Nuestra Señora del Niño Perdido, venerada en el religiosísimo colegio de Jesús de Nazareno de Agustinos Descalzos, en la Villa de Caudiel, del Reyno de Valencia. Añadese al fin la exemplar vida del Ven. Hermano Juan de la Virgen del Niño Perdido*, Valencia, 1765, pp. 41, 47. La primera edición salió a la luz en Zaragoza, 1720. D. Pedro Miralles fundó también en Caudiel el Convento de N.ª S.ª de Gracia, de Carmelitas Descalzas, que aún subsiste, y cuya iglesia es coetánea y presenta idéntica decoración a la del templo del exconvento agustino. La divisa del fundador era: “Jesu Christo, y su Madre la Virgen María, han sido, y son mi guía”, *ibíd.*, p. 38.
- (2) Se conserva una réplica de pequeño tamaño tallada en marfil —la popularmente llamada Virgen del Colmillo—, datable a principios del siglo XVII.
- (3) *Historia de la prodigiosísima imagen...*, pp. 28, 32-33, 37 y 48.
- (4) Víd. José Orbay, “Nuestra Señora del Niño Perdido”, *Penyagolosa*, año V, n.º V, Diciembre 1959.

El conjunto arquitectónico del exconvento de agustinos es de enorme interés por no haber sufrido pérdidas importantes en su integridad material. Fundamentalmente consta de una iglesia de grandes proporciones con la gran capilla y camarín de la Virgen adosados a ella, el claustro, y otras dependencias de menor interés agrupados en torno a él. La iglesia presenta planta de cruz latina, capillas claustrales, cúpula ciega sobre el crucero y nártex porticado, sobre el que asienta en su parte interna el coro. La fachada resultante, muy sobria, es de mampostería enlucida salvo la parte del pórtico, que es de sillería, compuesto por una serie de tres arcos de medio punto apeados sobre robustas pilastras toscanas. Las esquinas del frontispicio se destacan a base de cadenas de piedra, siendo de idéntico material la ventana rectangular que centra el sencillo muro de la fachada y que ilumina el coro. Aquella se corona por una cornisa de líneas escuetas, sobre la que asienta al centro un frontón triangular, adornado en sus extremos por bolas y pirámides; a él se adosa por su costado derecho una espadaña de dos luces, igualmente coronada por bolas pétreas.

La vista lateral del conjunto es del mayor interés, ya que el juego de los diferentes volúmenes arquitectónicos, correspondientes a la capilla y camarín adosados al transepto del templo, y entre los que destacan especialmente las tres cúpulas, de altura decreciente —una, la más alta, coronando el templo, y las otras dos, el anexo que forma la capilla mariana—, nos evoca de manera singular el efecto telescópico que producía igualmente la célebre capilla de San Pascual Bailón, adosada al templo del convento alcantarino de Vila-real, y lamentablemente destruida en la guerra civil. Con toda probabilidad el conjunto villarrealense, iniciado en 1676 (5), por su peculiar estructura y decoración interior, debió ser tomado como modelo a imitar al pensarse en la edificación de la capilla de Caudiel, de datación ligeramente posterior.

Si la fachada de la iglesia del santuario puede adscribirse correctamente al manierismo desornamentado que todavía perduraba en la primer mitad del siglo XVII en la arquitectura española, y cuyo modelo más destacado es sin duda el frontispicio de la iglesia de la Encarnación de Madrid, muy relacionado con el estilo de Juan Gómez de Mora (6), el interior del templo caudielano pertenece por entero al pleno barroquismo, no sólo por su planta y alzados —cruz latina, gran cúpula en el crucero, etc.—, en los que han desaparecido por completo toda impronta goticista, sino también por su total y completa decoración, muy en la línea del más típico barroco practicado por Pérez Castiel, el maestro más destacado del primer barroco valenciano, y a quien sin duda algo debe la ornamentación de la iglesia de la Virgen del Niño Perdido. Ello nos hace pensar que quizá el revestimiento de yeserías y esgrafiados de que hace gala este extraordinario interior eclesiástico fuera realizado en

fecha tardía, cuando principiaron las obras del camarín, ya que son muy notables las afinidades que presenta aquél con respecto al de la iglesia de Tuéjar, obra maestra de Pérez Castiel construida y decorada entre 1672 y 1692 (7). Efectivamente, las ornamentaciones de ambas iglesias son muy similares e incluso se sobreponen a estructuras idénticas; así, un poderoso orden compuesto modula los paramentos de la iglesia de Caudiel —es corintio en Tuéjar—, sobre el que apea un entablamento de gran vuelo adornado con mútulos de grueso volumen, idénticos a su vez a los que dicho arquitecto diseñó para el presbiterio de la catedral de Valencia, otra de sus obras maestras.

Igualmente, la decoración de esgrafiados y placas resaltadas se concentra en ambas iglesias en la parte de la cabecera, particularmente en las bóvedas de cañón del presbiterio y brazos del transepto. Del mismo modo, diversos florones muy abultados ornamentan los arcos perpiaños y fajones de ambos templos, careciendo prácticamente de adorno, en cambio, las bóvedas de sus naves mayores, cosa que por otra parte ya era tradicional en la arquitectura religiosa valenciana. Así, en la iglesia de Lliria, quizá el modelo de todos los templos citados (8), lo decorativo inunda por completo la cabecera y cúpula, mientras que la nave mayor, más sobria, como zona neutra, supone un mayor reposo visual para el espectador que la contempla, preparándose psicológicamente para la visualización de las maravillas que, con efecto de sorpresa, encierra la cabecera del templo, área de máxima importancia litúrgica, donde se alzaba el enorme retablo mayor con la imagen del titular.

El templo de Caudiel, pues, responde básicamente a esta disposición. Así, los esgrafiados, que en origen presentaban un fondo oscuro, gris quizá —hoy ocre—, y la reserva en blanco, recorren las pilastras y frisos de la nave mayor, y recubren enteramente las placas resaltadas de las bóvedas del crucero y cabecera, además de la cúpula. En ésta, separados por falsos nervios radiales, los plementos se adornan con esgras representando canéforas, aves picando frutas, leones, emblemas agustinianos —el corazón traspasado por

- (5) Vid. E. Tormo, *Levante*, Madrid, 1923, p. 50. La capilla de San Pascual Bailón de la iglesia del convento alcantarino de Vila-real se construyó entre 1676-1680, finalizándose la tarea de 1691.
- (6) La iglesia de la Encarnación de Madrid se comenzó en 1611, siguiendo trazas del carmelita Fray Alberto de la Madre de Dios, si bien su fachada sigue muy de cerca el estilo peculiar de Juan Gómez de Mora, arquitecto al que se ha atribuido tradicionalmente la obra. Vid. A. Bonet Correa, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1984, p. 25.
- (7) Vid. M. García y A. Zaragoza, "Tuéjar. Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Angeles", *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*, vol. II, Valencia, 1983, p. 221.
- (8) La iglesia arciprestal de la Asunción de Lliria se construyó entre 1627 y 1672. La traza fue dada por el jesuita P. Albiniano de Rojas. Vid. D. Benito Goerlich, "La cartuja de Portaceli. Liria. Benisanó", *Rutas de aproximación al patrimonio cultural valenciano*, Valencia, 1985, p. 43.



Retablo y vista parcial del camarín

flechas—, y el monograma de María. En cambio, en la cabecera se reproducen ostensorios, el monograma de Jesús y, de nuevo, pájaros picando racimos de vid, elemento de clara simbología eucarística. Las pilastras, por su parte, presentan esgrafiados dispuestos “a candelieri”, con roleos muy estilizados, cabezas de querubín, y pájaros. La disposición de estos elementos decorativos, así como el propio repertorio, está basado en modelos manieristas divulgados a través de la estampa y reiteradamente usados como fuente de inspiración para todos los conjuntos barrocos que incluyen este tipo de ornato, tan frecuente en el área valenciana (9).

La ornamentación de estuco en relieve que, según hemos indicado, se hace más abundante en la cabecera de la iglesia, llega a su cénit, por hipertrofia, en el anillo y pechinas de la cúpula. La base de ella se ornamenta con un sobresaliente entablamento en el que se insertan rítmicamente toda una serie de mutilos de hojarasca de más libre talla que los que decoran la nave, mientras que cada una de las pechinas se adorna con una cartela coronada, de grueso relieve, con su correspondiente emblema, que simula ser sostenida por un niño cuyas extremidades inferiores se transforman en rolos de sinuosa configuración (10). Los emblemas son cuatro y aluden al titular de la orden a la que

perteneció el antiguo convento, explicitándose su significación a través de una larga inscripción latina inscrita bajo el anillo de la cúpula: AUGUSTINUS AURELIUS DOCTOR EXIMIUS / IN DIEBUS SUI CORROBORAVIT TEMPLUM (pechina con la figuración de un templo) / QUASI SOL REFULGENS SIC EFFULSIT (pechina con un sol) / AQUILA GRANDIS MAGNARUM ALARUM (pechina con un águila) / COR SUUM DEDIT IN CONSUMATIONEM OPERUM (11) (pechina con un corazón atravesado por dos flechas). Queda claro que los cuatro emblemas son atributos de San Agustín, doctor por cuya sabiduría mereció los dictados de Águila de la Iglesia y Astro del orbe cristiano. Por su parte, el corazón transverberado por dos flechas, símbolo del amor divino, fue tomado como emblema o escudo por la orden de la que es titular.

El retablo mayor, desaparecido en 1936, era pieza de extraordinario interés estilístico. Por fortuna conservamos fotografías antiguas que nos dan idea de su disposición y magnificencia. Constaba de banco, cuerpo principal y ático. En el banco se abrían a izquierda y derecha dos puertas que daban paso al trasagrario. Ambas iban decoradas con medios relieves representando a San Nicolás de Tolentino y a San Guillermo de Aquitania. En el centro, sobre el altar, reposaba el tabernáculo o sagrario, a modo de templete cupuliforme alzado sobre cuatro columnas salomónicas, cuya portezuela llevaba pintada la efigie del Salvador Eucarístico. El cuerpo principal del retablo se componía de tres calles. La central albergaba una gran hornacina, ricamente decorada, con la imagen del titular, Jesús Nazareno sobre un trono de serafines, en medio de cuatro doctores de la Ley Antigua. Las calles laterales presentaban sendas imágenes de bulto, de santas agustinas: Santa Clara de Montefalco y Santa Rita de Casia. Las tres calles del cuerpo principal quedaban flanqueadas por parejas de columnas salomónicas, de gran tamaño y seis espiras, revestidas de roleos y sargas de rosas de grueso relieve. De las seis columnas que en total conformaban dicho cuerpo, las dos centrales, que flanqueaban la hornacina, se disponían avanzadas, apoyadas en dos niños atlantes situados en el banco, recurso decorativo muy utilizado por Pérez Castiel. El entablamento, acodado y de

- (9) Los principales difusores, a través de la estampa, del grutesco y de las decoraciones manieristas en general fueron Pierres Milán, Boyvin, Verbucht, Fantuzzi, Bernard Salomon y Peter Flötner. Vid. S. Sebastián, “Arte iberoamericano desde la conquista hasta la independencia”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. XXVIII, Madrid, 1985, p. 60.
- (10) Este motivo ornamental se remonta al arte de la Roma imperial. Recuérdense los relieves representando amores coperos —cuyas extremidades inferiores se han transformado en roleos de acanto— que decoraron el foro de Trajano de Roma y hoy se conservan en el Museo de Letrán.
- (11) “Agustín Aurelio doctor eximio. En sus días se robusteció el templo. Como sol resplandeciente así resplandeció. Como águila grande de grandes alas. Su corazón entregó a la terminación de las obras”.

gran riqueza, presentaba ménsulas con cabezas de serafines, motivo ornamental igualmente utilizado por Pérez en obras como la decoración de la iglesia de Chulilla, a él atribuible.

El ático sólo constaba de una calle central, flanqueada por dos pares de columnas salomónicas apeadas sobre un banco cuyos pedestales extremos soportaban dos imágenes de santos obispos, a la izquierda San Agustín, y a la derecha Santo Tomás de Villanueva. Una hornacina, al centro, incorporaba la imagen de Santa Mónica —con hábito de agustina—, apoyada en un grupo de serafines que tenían por base una láurea, invadiendo el entablamento principal, con el escudo de la orden. Un altorrelieve con la figura del Padre Eterno coronaba el conjunto. Se completaba la decoración de talla de tan churrigueresco retablo con dos grandes aletones de hojarasca, flanqueando el ático, cartonerías de sinuosa configuración en los extremos del cuerpo principal, mas guirnaldales florales y cartelas de recargados marcos de ornamentación fitomórfica, sobre las imágenes incorporadas a dicho cuerpo.

Dicho retablo, colocado después de 1713, año en que se realizaron obras en el presbiterio de la iglesia con el fin de asentarlo (12), era en todo idéntico al de la iglesia de Tuéjar, obra al parecer debida al entallador Domingo Cuevas (13), a quien debe atribuirse por ello el que hemos descrito.

Pero es sin duda la capilla y camarín de la Virgen lo que hace excepcional a este templo. Dicha capilla se abre en el transepto izquierdo, a través de un arco abocinado decorado con recargadísima ornamentación tallada en estuco, policromado y dorado. Constituye un verdadero arco triunfal, cuyas pilastras extremas incluyen serafines en función de capiteles, mientras que el entablamento que corre sobre ellas presenta ménsulas de hojarasca y cartelas de forma arriñonada en los planos esviados, que antiguamente ostentaban sendas inscripciones, la situada a la izquierda relativa a la fecha de conclusión de las obras, año de 1717, y la de la derecha a una restauración efectuada en 1822. Hoy dichas cartelas, de cuyos marcos penden guirnaldales florales, presentan repintadas otras cifras (14).

El abocinado arco, cuya superficie exhibe una decoración a base de siete copetes compuestos por veneras, roleos simétricos y cabezas de niños, enlazados por cintas, apea sobre sus impostas sendas figuras de ángeles mancebos que posiblemente portarían instrumentos musicales, más dos jarrones. En el trasdós del arco un entablamento mixtilíneo sostiene diversos ángeles portadores de emblemas marianos —sol, luna, rosas, azucenas—, figurando al centro una cartela coronada, con la cifra de María, en cuya base aparece otra de menor tamaño con el monograma IHS y tres clavos. El tránsito a la capilla propiamente dicha es de escasa profundidad, cubriéndose mediante una bóveda de cañón decorada por dos lienzos pegados en los que se efigian a San

Agustín y San Jerónimo. El primero aparece acompañado de las inscripciones “Spes unica peccatorum” y “Regina patriarcharum”, y el segundo, San Jerónimo, de otras dos, “Regina profetarum” y “Sucurristi perditio”.

La capilla, con planta de cruz griega de brazos muy cortos y cabecera poligonal, se conforma a partir de un orden compuesto en cuyo entablamento se adhieren mutilos de hojarasca. Al centro se eleva una cúpula apeada sobre cuatro pechinas de rebosante decoración, a base de roleos enmarcando cartelas con el repetido monograma coronado de María. El entablamento de la cúpula presenta una exquisita decoración consistente en consolas, golpes de hojarasca y florones alternados; en el tambor, por su parte, se abren cuatro ventanas, entre las que se disponen ocho lienzos, dos a dos, conteniendo representaciones de atributos marianos: El Sol (“electa ut sol”, *Cant.*, 6,9), la palmera (“quasi palma exaltata in Kadesh”, *Eclo.*, 24,18), el huerto (“hortus conclusus”, *Cant.*, 4,12), la luna (“pulchra ut luna”, *Cant.*, 6,9), la fuente (“fons signatus”, *Cant.*, 4,12), la torre (“sictu turris David”, *Cant.*, 4,4), la puerta (“porta coeli”, *Gen.*, 28,17), y el ciprés (“quasi cypressus in monte Syon”, *Eclo.*, 24,17).

La media naranja presenta su intradós fragmentado por ocho radios decorados con relieves de estuco, que confluyen en una gruesa clave ricamente ornamentada con guirnaldales y flores, de cuyo centro pende un angelito. Los ocho triángulos esféricos situados entre los radios se decoran con polícromas pinturas de tipo fitomórfico, centrando en cada sección una cartela con la figuración de una flor.

El retablo de la capilla se dispone en forma de exedra poligonal, de tres lados, siendo de destacar las cuatro columnas salomónicas que, apeadas sobre ménsulas, conforman el primer cuerpo (15). Al centro se abre una hornacina con el trono de la Virgen, mientras que las calles laterales incorporaban pequeños retablos-credencia, albergando sendas imágenes (16). El conjunto se corona con una bóveda de tres plementos —separados por nervios de marcado resalte—, cuya superficie presenta relieves figurando una gloria con ángeles músicos entre nubes, culminando en una cartela con el escudo de San Agustín, entre roleos de nerviosa talla (17).

(12) *Historia de la prodigiosísima imagen...*, p. 320.

(13) F. Castellano Hernández, *Historia de la Villa de Tuéjar*, Valencia, 1976, p. 36.

(14) La cartela situada en la pilastra izquierda de la entrada contiene hoy día esta inscripción: “Se construyó en 1684 por los PP. agustinos”. La de la derecha incorpora otra, igualmente reciente: “Se restauró en 1979, siendo cura D. Jesús Blasco”.

(15) Las cuatro columnas, de escayola, fueron colocadas durante la restauración efectuada en la capilla al término de la guerra civil.

(16) Estos retablos han desaparecido; probablemente albergaron imágenes de arcángeles.

(17) La decoración de estuco, policromada y dorada en parte, se completa con imitaciones pictóricas de jaspe en las pilastras, zócalos de piedra y dos grandes águilas-lampadarios en el altar mayor.

Los muros laterales de la capilla incorporan sendos lienzos de formato apaisado, colocados como exvoto por D. Antonio Vallterra a principios del siglo XVIII. Ambos representan, en estilo muy popular, dos intervenciones milagrosas de la Virgen que supusieron la salvación de la vida para el citado comitente y su familia. En el lienzo de la derecha aún es legible la siguiente inscripción: “Prodigioso milagro obrado por la Virgen del Niño Perdido con d. Antonio Valterra Canónigo de la Santa Iglesia de Segorbe ex voto”. Los dos sucesos milagrosos nos los narra Fray Diego de Santa Teresa: “Don Antonio Valterra, oy Thesorero de la Santa Iglesia Cathedral de Segorbe, vino a la Imperial Zaragoza año 1695. Hospedóse en casa Doña Isabel Clara la Mata, Prima carnal suya, y sabiendo que tenia una Huerta muy buena en Monrallarba, deseó verla, y se dispuso el tener en ella un dia de recreo, por los últimos de Agosto. Salió esta Señora con su esposo el Juez Matheo, y su cuñado el Canónigo de Zaragoza, y alguna comitiva, que le sirviese de mayor cortejo a D. Antonio. A la tarde para bolverse a la Ciudad, se pusieron seis en un coche, dos en la calesa, y Doña Isabel Clara montó a las ancas del cavallo con su Primo. Ivan de una parte a otra moviendo aquella conversación festiva, que en semejantes deportes se acostumbra, y llegando enfrente de S. Miguel del Tercio, viendo que venia el coche con mucha celeridad, quiso sacar D. Antonio el cavallo del carril; pero tocándole una rueda en el garrón, se bolvió prontamente, y cayó Doña Isabel Clara sobre la lanza del coche, y D. Antonio casi perdido el sentido, a la otra parte.

Pasó sobre esta Señora una de las ruedas, que por su mucho dexó gravados dos clavos a los lados, y una a la mitad del pecho. D. Antonio apenas notó esta gran fatalidad, comenzó a dar lastimosas voces a su Virgen del Niño Perdido, de quien con toda su casa ha sido siempre muy devoto, y perseveró en recurrir a su gran misericordia, pidiéndole por la salud de su Prima. Lleváronla a la Ciudad, y no la hallaron lesión, sino el señal que hemos dicho, para mayor evidencia de el Milagro, y en breves dias se halló tan buena, que pudo salir de casa, y la dezia muchas vezes D. Antonio: ‘Mucho debes a la Virgen del Niño Perdido, por averte librado de tan evidente riesgo’” (18).

“A los primeros de Setiembre de 1704 caminava el ya dicho D. Antonio Valterra, Thesorero de la Santa Iglesia de Segorbe, de la Villa de Torrente, a la Ciudad de Valencia. Al passar por la calle de Mislata, advirtió con la Luna, que venia a carrera abierta una galaera, y previno a Mosén Vicente Compañ, que iba en su compañía, que apartase la silla volante, porque de otra suerte serían atropellados sin remedio. No lo hizo tan pronto, que no pasasse corriendo la galera, y derribando la silla, cogió debaxo a Mosen Vicente, y cayendo en tierra por la parte de la galera D. Antonio, le passó la última rueda sobre el cuerpo. Invocó a la Virgen del

Niño Perdido, como lo tiene de costumbre, en quantos trabajos le suceden. Salieron los vezinos, entraronle en una casa, y le reconocieron; pero no hallaron mas daño, que un ligero señal en la cintura, sobre quien cayó la rueda. Glorificaron a María, que tan pronta assiste a quien la invoca, y apenas se restituyeron a Segorbe, passaron al colegio de Caudiel a dar las gracias a nuestra Señora del Niño Perdido, por tan patente Milagro” (19).

Encima de cada lienzo hay una falsa ventana, con su correspondiente frontón curvo, que incorpora a su vez un cuadro con la representación de un santo orando ante la Virgen del Niño Perdido. El de la izquierda es identificable con San Vicente Ferrer, en tanto que el de la derecha efigia a Santo Tomás de Villanueva.

La decoración de la capilla se completaba con una serie de estatuas de estuco —hoy destruidas—, colocadas sobre peanas y adosadas dos a los pilares del altar, y otras dos a las pilastras esviajadas del arco de entrada, que efigiaban diversas personificaciones alegóricas de virtudes relativas a la Virgen María (20).

La capilla se comunica con el camarín a través de un pasadizo ornado con pinturas polícromas de tipo fitomórfico en su bóveda. A la entrada de dicho pasaje hay una hornacina con decoración fastuosa consistente en una cartela, en cuyo centro aparecen relivados tres clavos, y unos ángeles sosteniendo diversas volutas y un gran dosel. Sin duda la hornacina debió contener una imagen de Jesús Nazareno (21).

El camarín es la estancia más extraordinaria de todo el conjunto. De planta de cruz griega y brazos poco resaltados, los machones que sostienen su ciega cúpula se presentan achaflanados en disposición típicamente barroco-romana (22), lo que permite la incorporación de lienzos y voluminosas cartelas a sus superficies, dando lugar también a pechinas de ancha base. El recinto aún se hallaba en construcción en 1704, año en que Fray Juan de Santo Tomás de Villanueva —a cuya solicitud se debió la iniciación de las obras—, junto con Fray Francisco de San Joseph recogía

(18) *Historia de la prodigiosísima imagen...*, pp. 322-323.

(19) *Ibid.*, pp. 324.

(20) Estas estatuas imitaban la disposición de las grandes figuras que, representando a los hijos de Jacob, adornan la iglesia de los Santos Juanes de Valencia.

(21) Dicho pasadizo comunica con el Trono de la Virgen, donde se exhibe la imagen de la titular. Es una pequeña estancia tallada en madera y dorada, decorada con guirrnaldas y mascarones sosteniendo doseles, que servían de protección a una serie de figuras de ángeles, hoy de nuevo repuestos.

(22) El modelo de esta disposición lo dio el crucero de la basílica de San Pedro. En el siglo XVII se levantaron en Italia numerosas iglesias siguiendo esta pauta; recuérdense S. Alessandro, de L. Binago, y S. Giuseppe, de F. Ricchino, ambas en Milán, Santa Agnese, de Carlos Rainaldi, en Roma, etc.

limosnas a tal fin en la comarca de las Oyas de Alpuente (23). La conclusión de los trabajos debió realizarse en 1717, fecha que figuraba en la portada de la capilla, como ya indicamos.

El camarín presenta aún mayor recargamento decorativo que la capilla. Destacan sobremanera las virtuosas tallas de estuco, que, en forma de guirnaldas, veneras, querubines, cartelas, copetes, golpes de hojarasca, florones y cintas, revisten paramentos, entablamentos, pechinas y cúpula. Dicha decoración alterna con otra de tipo pictórico-ornamental, consistente en imitaciones de jaspes en los frisos y cornisas, simulación de cestos de flores en la cúpula, y roleos y guirnaldas en las bóvedas y arcos. La cerámica también juega su papel, pues toda una serie de composiciones reticulares y florales sobre azulejo revisten los zócalos del recinto. La mayor concentración decorativa, sin embargo, se produce en la cúpula, donde alternan los relieves de hojas de cardo de nerviosa talla con la decoración pictórica descrita, y de cuya clave, a modo de grueso pinjante, pende un angelito portador de una filacteria. Tal repertorio decorativo deriva fundamentalmente del manierismo, singularmente los marcos conoideos, guirnaldas colgantes y cartelas convexas.

La estancia se ilumina satisfactoriamente a través de dos pequeñas ventanas situadas en los muros laterales y de otra de mayor tamaño —de mixtilíneo guardapolvo— abierta a los pies, cuya luz debió servir de marco a la propia imagen, que así se mostraba a la veneración de los fieles en su propio trono, abriéndose éste hacia la capilla a modo de transparente. El dramatismo y teatralidad de esta puesta en escena —que acentuaría la percepción de lo numinoso— se refuerza en la propia capilla, donde las transiciones de zonas iluminadas —cúpula— a otras de semipenumbra —arco de acceso, transepto—, logran un efecto sobrecogedor.

El retablo del camarín presenta sólo un cuerpo y ático. Es de sección poligonal, apeando las cuatro columnas salomónicas del cuerpo principal en un doble banco con ángeles atlantes en función de ménsulas. Las calles laterales contienen doseles pendientes de carátulas —recurso típicamente manierista (24)— que cobijaron las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. La hornacina de la Virgen, al centro, aparece rematada por una gran cartela con los monogramas de Jesús y de María, rodeados de flores de girasol, rosas y azucenas, cuyo simbolismo, como es sabido, alude a la Virgen. El ático, por su parte, presenta en vez de columnas sendas pilastras-aleción, con capiteles de niño-atlante. En su nicho central hubo una imagen de San José, mientras que en el remate aún subsiste un altorrelieve representando al Padre Eterno (25).

Tan espléndido conjunto completaba su programa iconográfico mediante una serie de lienzos situados en los pilares achaflanados del crucero, en los paramentos de los

brazos y en las pechinas de la cúpula. Por desgracia, dichos lienzos han visto trastocada su colocación originaria, e incluso varios de ellos han desaparecido. Se conserva *in situ* tres de los adosados a los claflanes. El lienzo colocado a mano izquierda del altar representa a San Gregorio el Magno. Aparece de pie, vestido de pontifical, —junto a una mesa en la que reposan libros y tiara—, portando la pluma, mientras el Espíritu Santo le ilumina. Una larga inscripción ocupa la parte inferior del lienzo: “Papa, Dor. de la Iglesia. Luz y firmamento de ella, no tubo igual en sus escritos, co / mo en el buen gobierno del Pueblo. Ordenó el canto de los Psal.<sup>s</sup> y el dar la seniza en la Quaresma ala qual año / dio cuatro día.<sup>s</sup> mas, e instituyó las Antiphonas, los Kyries, Alleluyas, y Ofertorios: el Deus im Adiutorium al princi / pio de las Horas Canonicas. Añadio Canon de la Missa, y que despues de la consagración se dixesse el Pater noster. Or / denó las Letanias maiores, las estaciones de R(oma) adorar la Cruz el Viernes Santo, y el primero se nombró / Servus servorum Dei. Murió en (...) 654 a 12 de Março, tubo el Pontifi.<sup>co</sup> 13 años, 6 m. 10 di.”

A mano derecha del altar otro lienzo representa a Santo Tomás de Villanueva, con sus atributos particulares, dando limosna. La inscripción se halla muy deteriorada. En el pilar frontero se halla otra pintura, que representa a San Agustín. Se le ha efigiado revestido de ornamentos episcopales, portando el corazón inflamado y la pluma, pisando a un personaje que lleva un libro con el título de Fausto, y hollando otros con los nombres de Pelagio y Maniqueo, herejes que el santo Doctor combatió. La base del lienzo presenta la siguiente inscripción: “P.S. Agustín. Dr. de la Iglesia, Obispo de Hipona en Africa, y allandose en su tiempo muchos hereges / Maniqueos, Donatistas y Pelagianos, se opuso a ellos, y en particular a Fausto pertinacissimo / herege. Allose en siete Concilios. Escribio 332 libros, sin las homilías, y cartas. Compuso el Te De / um laudamus juntamente con S. Ambrosio, y en acción / de gracias. Dio su alma a Dios en 28. de Agosto de 430 de edad de 76 años, abiendo sido obis / po 40. Fue sepultado en la Iglesia de San Estevan, por el fundada”.

En un lateral del tramo de los pies se halla una pintura que efigia a “S. Juan Bueno, de R.P.S. Agustín, nacido en Mantua (...)” Porta un ostensorio y a sus pies reposa una

(23) *Historia de la prodigiosissima imagen...*, pp. 53-54.

(24) Este motivo ornamental se divulgó grandemente en el barroco valenciano. Ya aparece en la decoración de la capilla de San Pedro de la Catedral de Valencia, obra del milanés Aliprandi, fechada entre 1696-1703. Vid., David Vilaplana, “La antigua Capilla Parroquial de San Pedro, de la Catedral de Valencia; estilo e iconografía”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1986, p. 66.

(25) Actualmente figuran las imágenes modernas de San Juan Bautista y Niño Jesús Peregrino, en el cuerpo principal, y de San Vicente Ferrer, en el ático.



calavera. En el crucero derecho, en un muro lateral, otro lienzo de tamaño similar al anterior representa a "S. Antonio Martir, hijo del Rey de Apamia (sic) (...)". Aparece portando palma y crucifijo y con un pie holla la bola del mundo, capelo, mitra, corona y cetro.

El pilar izquierdo frente al altar incorpora hoy día una pintura que hace alusión al "Episodio de las Suertes", perteneciente a la historia de la Virgen del Niño Perdido. Los religiosos agustinos de Santa Mónica, según ya indicamos, creyeron conveniente trasladar la imagen a otro convento y "con este fin escribieron en diversas Cedula los Conventos fundados hasta allí en esta Santa Provincia, esperando de la suerte quien la tendría en rendirla adoraciones. Este negocio lo encomendaron a Dios, y salió tres veces en la Cedula el Colegio de Caudiel; dando a entender con tan singular maravilla, que nuestra Santa Imagen quería ser en esta feliz Población reverenciada" (26). En el crucero derecho un gran lienzo de formato apaisado, total y pésimamente repintando, representa el "Traslado de N.ª S.ª del Niño Perdido desde la Hermita del Socós a la Iglesia del Convento de Agustinos Descalzos de la Villa de Caudiel el 25 de Octubre 1631", según reza una inscripción. Por fín, en las pechinas que sustentan la cúpula subsisten dos óvalos con sus pinturas originales que efigian a dos padres de la Iglesia: San Agustín y San Gregorio; sin duda los dos otros óvalos restantes incorporarían las imágenes pictóricas de San Ambrosio y San Jerónimo, ya que es tradicional que figuren siempre en este tipo de programas los cuatro grandes Doctores de la Iglesia Latina.

Podemos concluir diciendo que el Santuario de la Virgen del Niño Perdido y particularmente la capilla y camarín de la Virgen constituye una obra maestra del barroco valenciano, cuya calidad arquitectónica y plástica, fuera de toda ponderación, se complementa con un magno programa iconográfico en el que se exalta a la Virgen como Reina de los Angeles, Profetas, Patriarcas y Santos, poseedora de todas las virtudes y excelencias, y en el cual se ha dado especial énfasis a la historia de la advocación, así como a las milagrosas intervenciones de Ella. El programa, además, incorpora una extensa representación de miembros pertenecientes a la Orden Agustina o relacionados con ella, que sobresalieron por su sabiduría, virtud y defensa de la Fe, así como por su inquebrantable devoción a la Virgen María, a la que la propia Orden, en este convento, veneró con magnificencia inusitada.

DAVID VILAPLANA

---

(26) *Historia de la prodigiosissima imagen...*, p. 37.

# NUEVAS REFERENCIAS DOCUMENTALES AL ESTUDIO SOBRE LA OBRA DEL PINTOR ANTONIO RICHARTE

Como ampliación al estudio que sobre el pintor Antonio Richarte Escámez (Yecla, 1690 - Valencia, 1764) dimos a conocer (1), insertamos a través de estas páginas un memorial acerca del mismo que, sobre éste y otros artistas, se conserva en manuscritos inéditos en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

Dicho memorial (2) consta redactado a iniciativa de Antonio Sanz, impresor de la Real Casa de Su Majestad Carlos III, quien en carta dirigida al Marqués de Grimaldi que data de 6 de febrero de 1775 manifiesta la necesidad de reimprimir la obra de Palomino *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, y en especial el capítulo referido a "El Parnaso Español Pintoresco y Laureado", con la inserción o adición de aquellos datos referidos a la vida y obras de aquellos artistas que florecieron desde 1724 a 1775, para cuyo fin pide a la Academia cuantas noticias puedan aportar al respecto sus profesores. Dice así la carta que transcribimos:

"Memorial de D. Antonio Sanz al M. de Grimaldi".

Excmo. Señor:

D. Antonio Sanz, impresor de la Rl. Casa de S.M., a los pies de V.E. con el debido respeto dice Que viendo la dificultad con que se encuentran las obras que escribió D. Antonio Palomino, tan útiles a los qe. se dedican a las 3 N. Artes, cuya escasez hace se pague a excesivo precio el juego que se halla venal, ha determinado reimprimirla, a cuyo fin tiene todas las láminas de su explicación como la que presenta. Y deseando salgan completas así de las vidas de los artífices profesores que desde el año de 1724, en que escribió el autor, han florecido, como de los progresos de la Rl. Academia fundada por S.M. de que es V.E. dignísimo protector, y para conseguirlo

Suplica a V.E. se digne mandar que por la Rl. Academia se le den todas las noticias qe. V.E. tenga para bien se incluyan en las expresadas obras. Y que si en ellas se hallase cosa digna de corrección se haga por la misma Academia. En que recibirá merced. Madrid y febrero 6 de 1775."

Inserto a pie de página:

En 5 de Marzo se hizo presente esta Representación remitida por el E.S. Marq. de Grimaldi a la Academia de la Junta de dho. día, y se acordó que cada uno de los profesores llevasen las noticias que tuviesen, y se piden en ella." (Es copia).

De sumo interés es para Valencia lo recogido en este compendio manuscrito (cuyo conocimiento evocamos para los investigadores) que nos hace partícipes y trae referencias, de entre otros, de los siguientes artistas: Crisóstomo Martínez, Evaristo Muñoz, Dionisio Vidal, Mosén Pedro Bas, Vicente Salvador, Vicente Requena, Tomás Sánchez,

Fray Gaspar de San Martín, Francisco Vergara, Nicolás Borrás, Leonardo Capuz, Francisco Salzillo, así como notas sobre Juanes, los Ribalta y los Zariñena.

Por ser totalmente inédito el ejemplar manuscrito correspondiente a la vida y obra del pintor Antonio Richarte, lo reproducimos respetando su grafía dieciochesca. Formula mismamente:

"ANTONIO RICHARTE, PINTOR.

Antonio Richarte, natural de la villa de Yecla, Reino de Murcia, fue discípulo de Senén Vila y habiendo pasado a Madrid lo fue de N. Meléndez, de quien tomó un colorido muy agradable. Pasóse a Valencia donde permaneció toda su vida.

Tubo este profesor un gusto particular en las cabezas de todos sexos, y edades, pues las hacía con mucha naturalidad y gracia. En las composiciones de sus obras se halla menos algún fuego, y elegancia en las figuras, sin embargo qe. en algunas se excedía en esta parte.

En los ropages le faltó gusto, y gracia en las elecciones de vestir las figuras, y en trabajar los pliegues, cuyo método usaba en sus obras, pues lo dexaba poco acabado, supliéndolo con cierto gusto que le asistía en sazonar un quadro con muy buenas tintas.

Hizo diferentes obras en dicha ciudad y su Reyno. En la iglesia de la Congregación de S. Felipe Neri son de su mano los quadros de los dos retablos de los cruceros, y los colaterales de las capillas, a excepción de los de la capilla de S. Pasqual Bailón.

En la iglesia de nuestra señora del Pilar de religiosos Dominicos son de su mano los quadros del retablo mayor a excepción del principal, y lo son también los del retablo de nuestra señora del Rosario en la misma iglesia.

Pintó al fresco algunas obras. Son de su mano la mayor parte de los carcañoles de la citada iglesia de la Congregación y tres de los quatro principales de esta iglesia, y el quarto por haberse deteriorado le pintó muy posteriormente D. Joseph Vergara.

En la iglesia del convento de S. Juan de la Rivera, religiosos descalzos de S. Francisco, pintó el arco toral, y en la de nuestra señora del Socorro de Padres Agustinos pintó la bóveda de la capilla antigua de Santo Tomás de Villanueva, todo al fresco.

Fue Antonio Richarte adusto de genio, y poco tratable, pues sin embargo que tenía algunos favorecedores por su habilidad, vivía extraño de todos por lo raro de su genio.

Murió en Valencia a 4 de julio de 1763" (3).

- (1) DELICADO MARTINEZ, F. J.: *Antonio Richarte*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, Valencia, 1986, pág. 40-51.
- (2) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid), Leg. 62, Exp. 8, Arm. 5 (Sign. 5-62/8). *Memorial de D. Antonio Sanz al Marqués de Grimaldi al reimprimir las obras de Palomino pidiendo a la Real Academia datos sobre la vida y obras de los artistas que florecieron desde 1724 hasta 1775* (recoge noticias de treinta y tres artistas). Manuscrito.
- (3) A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid), Leg. 62, Exp. 8, Arm. 5 (Sign. 5-62/8). Expediente referido a *Antonio Richarte, pintor*. Manuscrito compuesto de dos folios.

Las nuevas noticias que dicho manuscrito aporta a nuestro estudio anterior son aquellas relacionadas con una serie de pinturas laboradas por Richarte en Valencia y en su mayor parte al fresco. Otras fuentes consultadas nos han permitido localizar un dibujo de Richarte en Madrid. Todo lo expuesto nos aconseja reabrir parágrafo y proseguir la catalogación de su obra, que recogemos así:

#### CATALOGO DE SU OBRA (continuación)

##### MADRID

###### *Biblioteca Nacional:*

Conserva un dibujo original de Antonio Richarte que ya catalogara Angel M. de Barcia y Pavón (4) y que describimos:

*Santo Tomás de Villanueva* (?). Con hábitos pontificales en actitud de bendecir a uno de los dos canónigos que tiene delante arrodillados. A la derecha el Crucífero; a la izquierda, el Capellán, de mitra, y otro. Tinta de china. Papel aguada. Dibujo concluído. Ancho 192 mm., alto 275 mm. Al dorso dice, puesto modernamente con lápiz: "Dibujo de D. Ant<sup>o</sup> Richarte para la Vida del Santo. Lo grabó Planes". En opinión de Pérez Sánchez (5) este dibujo de aguadas es de directa inspiración en modelos del siglo XVII. Y en la de Fernando Benito Doménech (6) este dibujo está relacionado con un lienzo del pintor Gaspar de la Huerta intitulado *El Patriarca Ribera entre sacerdotes*, que catalogado con el n.º 99 se conserva en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. El antedicho dibujo de Richarte procede de la Colección Carderera que fue adquirida por el Estado. Barcia y Pavón lo catalogó con el n.º 454.

##### VALENCIA

*Iglesia del Convento de Nuestra Señora del Socorro*, de padres agustinos: Eran de Richarte las pinturas al fresco que decoraban la bóveda de la capilla antigua de Santo Tomás de Villanueva, que debieron de perderse en el incendio sufrido por este convento el 28 de junio de 1808 como consecuencia de la aproximación de las tropas francesas mandadas por el general Moncey. Esta capilla según refirió el Marqués de Cruilles (7) estaba situada a los pies de la iglesia bajo el coro hasta el año 1765. La moderna capilla fue pintada por José Vergara. Todo desaparecido.

*Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo*: Eran debidos a Richarte los lienzos del retablo mayor barroco (obra de Andrés Robles, hoy perdido) a excepción del principal ubicados en el presbiterio, así como los lienzos que ocupaban el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la misma iglesia.

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



MILAGRO DE SAN ANTONIO DE PADUA. Antonio Richarte.  
Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri

Según especifica el mencionado manuscrito eran de Richarte los cuadros de los dos retablos de los cruceros y los lienzos colaterales de las capillas, a excepción de los de la de San Pascual Baylón (primera del lado del Evangelio, con escenas de la Vida del santo, de autor ignoto). También son suyas las pinturas al fresco que exornan las caracanyoles de las capillas laterales, así como las pechinas que decoran la cúpula del crucero, una de ellas rehecha por José Vergara y Gimeno al haberse deteriorado.

En la catalogación que hicimos acerca de las obras de Richarte insertas en esta iglesia (8) solo mencionamos como suyas las relativas al lado de la Epístola. No así las del lado del Evangelio que las creíamos de José Vergara, del mismo modo que las pinturas al fresco que decoran las pechinas de la cúpula del crucero, a excepción del San Lucas Evangelista, de Richarte.

A través de Sanchis Sivera (9) vamos a conocer las advocaciones de los lienzos que se ubicaban tanto en el crucero como en las capillas del lado del Evangelio, y que el antedicho manuscrito atribuye a Richarte:

*Capilla de Nuestra Señora de la Saleta* (crucero del lado de la Epístola): Lienzos de *San Agustín* y *San Buenaventura*, y en el ático del retablo lienzo de *La Inmaculada*. Otras obras menores en el rebanco. Todas atribuidas a Richarte y desaparecidas.

- (4) BARCIA Y PAVON, A. M. de: *Catálogo de la colección de Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, págs. 94-95 (El dibujo de Richarte catalogado con el número 454).
- (5) PEREZ SANCHEZ, A. E.: *Historia del Dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, Ediciones Cátedra, pág. 423.
- (6) BENITO DOMENECH, F.: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, págs. 273-274.
- (7) CRUILLES, Marqués de: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1876, Imprenta de José Rius, Tomo I, pág. 310.
- (8) DELICADO MARTINEZ, F. J.: op. cit., págs. 45-46.
- (9) SANCHIZ SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de Santo Tomás de Valencia. Monografía histórico-descriptiva*, Valencia, 1913, págs. 108-110 y 117-120.

*Capilla de San Pedro* (cruceiro del lado del Evangelio): Las pinturas que albergaba el retablo representaban los doce apóstoles y en el decir de Sanchis Sivera eran debidas a Vicente López. Las anteriores a éstas debieron ser de Richarte.

*Capilla de Nuestra Señora del Rosario*, hoy capilla de la Santísima Trinidad (tercera del lado del Evangelio): Acaso de Richarte los lienzos de *La Adoración de los Reyes* del lado de la derecha, y formando "pendant" con el anterior *La Presentación de la Virgen en el Templo* del lado de la izquierda, ambos desaparecidos. La cúpula hemisférica se decora en sus cuatro pechinas con escenas de la aparición de la Virgen a San Ildefonso, San Isidoro, San Bernardo y San Pedro Pascual, atribuibles a Richarte.

*Capilla de San José* o del Nacimiento, hoy de Nuestra Señora de los Desamparados (segunda del lado del Evangelio): Lienzos de la *Entrega a Santa Teresa por San José* y la *Virgen de un collar* en el plano de la izquierda, y formando "pendant" con el anterior y del lado de la derecha *Los Desposorios de la Virgen*, obras pictóricas que a juicio de Sanchis Sivera eran de José Vergara; sin atribución firme las creemos de Antonio Richarte, de las que solo se conservan los marcos tallados en yeso que las orlaban o exornaban. Los lunetos de la bóveda, al fresco, representan los Cuatro Doctores Máximos de la Iglesia Occidental, acaso richartianos.

Debemos advertir que entre las pinturas en depósito cedidas por el Museo de Bellas Artes de "San Pío V" de Valencia y expuestas en la crujía de poniente del claustro alto del Real Monasterio de Santa María de El Puig, se halla un lienzo del siglo XVIII cuya advocación es el *Castigo de Heliodoro en el Templo*, pintura acaso de Richarte que debe de proceder del antiguo Real Convento de Predicadores de Valencia, y del cual dimos noticia en nuestro anterior estudio (10).

Lo expuesto hasta aquí son las nuevas referencias que aportamos al estudio del pintor Antonio Richarte. La última parte del aludido manuscrito nos habla de la habilidad del artista, de sus rarezas como individuo poco tratable y de su adusto genio, que ratifica lo que en otro momento adujimos del mismo. Como artista su convencionalidad y teatralidad siguen siendo patentes y manifiestas, máxime a través de su método de obras inacabadas, cual artista secundón de la pintura valenciana del XVIII y retardatario epígono del arte barroco, ese gran teatro del mundo.

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ

---

(10) DELICADO MARTINEZ, F. J.: op. cit., pág. 44.

# EL ARQUITECTO SETECENTISTA VALENCIANO FELIPE RUBIO Y MULET Y SU FAMILIA

Dos grandes períodos a grandes rasgos podemos contabilizar en el panorama arquitectónico de la Valencia del siglo XVIII, desde el punto de vista de la reglamentación de su gestión.

El primero, al que podíamos calificar de preacadémico, abarcaría desde los inicios de la centuria hasta 1768 —año de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos—, y se caracterizaría por la tendencia de los *obreros de vila* de la urbe en su actividad tectónica, representados institucionalmente por el veterano gremio de albañiles de la ciudad, a luchar por abrirse camino entre las nuevas corrientes academicistas que pretendían acaparar, entre otras operatividades artísticas, la constructiva.

El segundo, que empezaría a contar a partir de la entrada en funcionamiento del referido organismo valenciano de Nobles Artes —por real cédula de establecimiento de sus estatutos de 14 de febrero de 1768—, (sucesor del erigido bajo la advocación de Santa Bárbara a título personal por los hermanos Ignacio y José Vergara en 1753 (1),

sería ya testigo de la regulación de la actividad arquitectónica valenciana por la Academia y sus arquitectos académicos.

El primer síntoma de cambio detectado en la primera fase tiene lugar en el año 1701, cuando el cabildo de la Metropolitana de Valencia decide elegir el proyecto de un artista extranjero, el arquitecto y escultor Conrado Rodulto, para la construcción de una obra crucial: la fachada principal, barroca —conocida como de los Hierros o del Miguelete—, de su catedral, radicada a los pies del templo.

Este hecho, a más de atentar contra las constituciones del gremio de albañiles (2), iba a suponer el desprecio de otros dos designios que también aspiraron al concurso. Entre ellos el de uno de los artistas más renombrados en la constructiva valenciana de los últimos treinta años hasta aquel momento, amén de contar con el título de arquitecto oficial de la mismísima Iglesia Mayor. Nos referimos a Juan

(1) Bajo la iniciativa de los hermanos Ignacio y José Vergara, se fundó en Valencia la Academia oficial de Pintura, Escultura y Arquitectura, a imitación de la de San Fernando de Madrid, el día 7 de enero de 1753. Tomó el título de Santa Bárbara, en honor de la reina, esposa de Fernando VI. Fue acogida bajo el amparo de la Ciudad y ubicada en tres salas del edificio de la Universidad Literaria.

A pesar de este precedente, no podemos considerar que la actividad constructiva valenciana —y artística en general— fuera reglamentada intensamente por tal organismo hasta que no se produjo la aprobación real de los estatutos de la Academia valenciana, el 14 de febrero de 1768; que ahora se acogía a la advocación de San Carlos en honor del monarca reinante.

La academia de Santa Bárbara se dedicó mientras existió a completar la formación en arquitectura de cierto número de maestros de obras, como también lo practicó con pintores y escultores. Pero no podía, lógicamente, expedir títulos de arquitecto, por lo que el panorama edificatorio urbano seguía reglamentado de manera exclusiva por el gremio de albañiles de la ciudad, que era el que proporcionaba el grado de maestro —mediante un examen y los años previos de experiencia—, imprescindible para poder conducir una obra arquitectónica. La situación no cambiaría, como hemos sugerido, hasta el año 1768, momento de la erección de la Academia de San Carlos, y punto de partida de la primera generación de arquitectos académicos. Sobre las relaciones entre el gremio de albañiles de Valencia con las academias de Bellas Artes, *vide*:

- IGUAL UBEDA, A.: "Las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y San Carlos, y el gremio de albañiles de Valencia", en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1957, pp. 57-76.

Por su parte, una visión general del tema de la arquitectura en la Academia de San Carlos, se encuentra en:

- LLORCA DIE, F.: *La Escuela Valenciana de Arquitectos*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1932, pp. 59-78.

*Vide* asimismo: GARIN ORTIZ DE TARANCO: *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.

(2) Este acaecimiento, que, de alguna manera, presagia las posteriores disputas entre los gremios de artesanos —especialmente los de albañiles y carpinteros— con la futura Academia de Bellas Artes, y que supone también el primer acto de desacato fuerte contra la autoridad de aquél, no podía dejar de tener repercusión.

Por constituciones del gremio de albañiles de la ciudad de Valencia, firmadas el 15 de diciembre de 1566, sabemos que nadie que no poseyera el grado de maestro podía encargarse de efectuar obra alguna en el seno de la urbe ni a dos leguas alrededor de la misma.

(ARCHIVO MUNICIPAL DE VALENCIA (en lo sucesivo A.M.V.): *Libro-códice de los maestros de obras de la ciudad de Valencia (1415-1660...)*, fols. 42 vot. - 47).

Dos años después de iniciadas las obras de la fachada barroca de nuestra catedral, concretamente el 27 de septiembre de 1705, el mismo gremio de albañiles se ratifica en cierta medida en tal decisión y puntualizaba que ningún individuo carente del *magisterium*, podía acogerse a libramiento alguno de obra firmado en la ciudad, aunque la fábrica tuviera lugar fuera del ámbito urbano. Tal precepto afectaba también a las personas que, estando en posesión de un título de maestro de obras, lo hubieran obtenido en otra parte del Reino, pues sólo el otorgado por el oficio de *obreros de vila* de la ciudad de Valencia era el que se reconocía para trabajar en la misma y en todo su Reino, menos en aquellas poblaciones de éste que tuvieran dicho oficio instituido en constituciones aprobadas por la autoridad real. Tal resolución parece ir dirigida directamente contra Rodolfo y la obra del portal catedralicio.

(ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en lo sucesivo A.R.V.): Protocolo núm. 1.537, fols. 1.009 Vto. - 1.017. Notario: Manuel Molner, senior).

Dicha determinación del gremio de albañiles se vuelve a ratificar y detallar en las ordenanzas de 1762, en su punto XXIV.

(A.M.V.: *Ordenanzas para el gobierno, y régimen del Arte, y Gremio de Maestros de Obras de la Ciudad de Valencia*, con aprobación real en 19 de abril de 1762. Impresas en Valencia en 1774, en la imprenta de Agustín Laborda. Signatura: A-1. -1-L, núm. 5).

Bautista Pérez Castiel (3). Suceso este que no podía ser más relevante y significativo.

Por primera vez, iba a ser nominado en tierras valencianas un artista que iba a comportarse como un arquitecto moderno: como un arquitecto tracista que había concebido una obra e iba a ser su principal ejecutor material (4). Algo que posteriormente ejecutarían los arquitectos académicos. Un arquitecto, en definitiva, que, formado en Italia (no en vano le designaban *El Romano*) bajo el influjo de personalidades como Bernini o Borromini, introdujera en la obra catedralicia, no solamente cambios en el solar hispánico

(3) JUAN BAUTISTA PEREZ CASTIEL, es nominado como maestro de obras de la catedral de Valencia, por acuerdo del cabildo de la misma por escritura de 15 de junio de 1672; después de haber revocado la designación del también *obrer de vila* Gregorio Alvaro en tal cargo.

(ARCHIVO CATEDRAL DE VALENCIA: Protocolo núm. 3.803. Notario: Juan Antonio Tortrella).

(4) La figura del arquitecto moderno como artífice eminentemente tracista, tal y como lo concebimos después de su formación en las academias de artes, era algo prácticamente desconocido—excepción hecha de determinadas actitudes individuales en la ciudad de Valencia y su antiguo Reino con anterioridad al establecimiento de la Academia de San Carlos (1768). Sin duda alguna, el artífice que más se le aproximaba era el *obrer de vila*, individuo que recibía su *magisterium* del gremio de albañiles de la ciudad, como sabemos.

La documentación que durante los últimos años hemos manejado para la realización de diversos trabajos de investigación, nos pone en situación para respaldar las siguientes afirmaciones:

1.- En primer lugar, en el contrato de una obra librado con un maestro de obras, raramente solía ser el mismo artífice el que delineaba el proyecto y al mismo tiempo se hacía cargo material de su ejecución. En muchos casos, el mentor era una persona ajena al gremio de albañiles: pintor, carpintero, o, simplemente, un individuo versado sin filiación profesional concreta. Apartado especial merecen las personas vinculadas a la Iglesia con conocimientos arquitectónicos, o artísticos en general, agremiadas o no a distintos oficios.

2.- El examen para optar al grado de maestro del gremio de albañiles, tenía mucho de convencional. Pese a que comprendía una serie de pruebas de carácter teórico y algunas de tipo práctico—como elaboración de trazas y dibujos—, éstas se suelen repetir con cierta frecuencia de unos ejercicios a otros; sin que podamos decir que su acervo temático fuera extraordinariamente extenso y su dificultad importante. Era casi un requisito administrativo situado al final de proceso de formación eminentemente práctico que se producía en el tiempo en el que el aprendiz, primero, y el oficial, después, aprendían bajo la tutela del maestro. En definitiva, las pruebas para conseguir el *magisterium*, no reflejan un auténtico conocimiento de arquitectura—cálculos matemáticos, tratadística, etc.—por parte de los aspirantes.

3.- Por lo tanto, todos los *obrers de vila* de la ciudad de Valencia tenían como común denominador el haber recibido el referido *magisterium* del gremio de albañiles por medio de un examen. La formación arquitectónica que podemos presuponer en un determinado artista, más allá de lo aprendido en el gremio (como por ejemplo el auténtico dominio de la tratadística) hay que achacarla a concretas actitudes autodidactas, a su vinculación con ciertos organismos o instituciones de carácter religioso o profano, o a determinados círculos intelectuales.

4.- Los términos de arquitecto y maestro de obras, se suelen utilizar en la documentación de la época (ss. XVII-XVIII) con cierta ambigüedad.

Para nada implica el término arquitecto o *architector* referido a un artífice un mayor conocimiento arquitectónico que cuando se le

desde el punto de vista de la estilística: como el rompimiento de la fachada plana o la utilización de columnas biseladas (5), sino que aplicase la ciencia matemática al estudio proyectista.

Tal actitud a la elección del proyecto de Rodulfo, no podía ser menos que respaldada y aplaudida por el llamado grupo de los “Novatores” que asesoraron al cabildo en la hora de optar por el mejor diseño y que, presididos por el insigne padre Tomás Vicente Tosca, propugnaban precisamente la aplicación de los cálculos aritméticos al diseño arquitectónico (6).

designa como *obrer de vila* o *villae operarius*. con frecuencia en un documento un mismo artista puede aparecer nominado con el primer vocablo y figurar con el segundo en otro testimonio escrito contiguo en el tiempo.

(5) La estética ideada en la fachada barroca de la catedral de Valencia, comenzada en 1703, junto con la desarrollada en la renovación arquitectónica de la iglesia de los Santos Juanes de la misma ciudad—obra culminada un año antes en 1702— iba a proporcionar una nueva vertiente a la tendencia del barroco decorativista de los últimos 30 ó 35 años, influyendo poderosamente en realizaciones posteriores. Nueva vertiente consistente de manera fundamental en una mayor participación dada a la gran escultura monumental, más carnosas, en un progresivo menor protagonismo del ornato, sobre todo de índole fitomórfica, y en una cierta recuperación de la volumetría, de los elementos arquitectónicos, y, por ende, de la gramática de los órdenes. Ambas obras sobredichas van a marcar de forma paradigmática una sensible separación entre la tradición local y la corriente de raimgambre italianizante operada en el panorama valenciano posterior.

(6) La gestión de los llamados “Novatores”—con figuras como la del padre Tosca, religioso de la Congregación de San Felipe Neri, autor del conocido plano de la ciudad de Valencia de 1704-05, del matemático Juan Bautista Corachán, y de otros que conformaban este círculo intelectual—, importantes gestores del movimiento renovador de las ciencias físico-matemáticas de principios del siglo XVIII en Valencia, iban a influir en la estilística de la tectónica religiosa de la primera mitad de la centuria. Sus asesoramientos técnicos en distintas obras y el influjo de la publicación del oratoriano, designada bajo el título genérico de *Compendio Matemático*—y que incluía todo un tratado de arquitectura de 610 págs.—aparecida por vez primera en 1712, posibilitarían la aparición de una vertiente clasicista en medio de un marco local todavía esencialmente barroco; y cuya materialización más significativa, arbitrada bajo los auspicios del mismo Tosca, sería la propia iglesia de la Congregación de la orden del Oratorio de San Felipe Neri (1725-1736)—a la que pertenecía nuestro egregio personaje—, cuya planta fue traída de Roma, teniendo lugar su edificación en fechas posteriores a la muerte del presbítero.

Su fachada, que la tradición desde el padre Serrano (*III Centenario de la Canonización de S. Vicente Ferrer*, Valencia, 1762) vió diseñar directamente a Tosca, introducía en el Reino de Valencia—junto a la del imafrente del antiguo convento de San Sebastian (1725-1739) en nuestra misma ciudad— el ya veterano prototipo del barroco romano de raimgambre jesuística (derivado de *II Gesù* de Vignola y continuada por della Porta, obra comenzada en 1568) de fachada apiramidada de dos cuerpos en alzado unidos por alerones y modulada por apilastrados y otros elementos arquitectónicos.

(Sobre la primitiva iglesia de la Congregación, actualmente parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri. *Vide*:

- VILLALMANZO CAMENO, J.: *El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia*, en SAITABI, Valencia, 1978, pp. 69-81.

- BERCHEZ GOMEZ, *Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri*, en CATALOGO DE MONUMENTOS Y CONJUNTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA, Valencia, 1983, T. II, pp. 602-612).

Las cualidades concurrentes en Rodulfo, no parece se encontraban fácilmente en los *obrero de vila* del gremio de albañiles de Valencia (7), por lo que este acontecimiento suponía un precedente que, conjuntado a la acción de los “Novatores”, desembocaría en el primer intento en el estudio de la arquitectura y del resto de las Nobles Artes en un marco adecuado a las exigencias que demandaba el momento y garantizase la formación teórico-práctica de los futuros arquitectos, basada principalmente en el conocimiento de la tratadística.

En este sentido, puesta ya la Academia valenciana en funcionamiento, el propio gremio de albañiles, (entonces designado como congregación) consciente de la dilatada formación de los nuevos arquitectos, recomendó, en sus ordenanzas aprobadas en 1796 (ordenanza IX), a los maestros con respecto a sus aprendices lo siguiente:

“Otroso, establecemos, y determinamos: Que los Maestros estén obligados a enseñarles, y darles toda la instrucción necesaria a los Aprendices, y a mas de esto tendrán obligación de darles tiempo, para que por las noches puedan asistir a los Estudios de la Real Academia, y aprender radicalmente el Estudio de la Arquitectura, y el que anteriormente se necesite del Diseño, Aritmética, Geometría y demás partes que constituyen un buen Arquitecto para que así se facilite la verdadera instrucción, y Reales intenciones de Su Magestad” (8).

Testigo de excepción de buena parte de este primer dilatado período arquitectónico, previo a la fundación de la Academia de San Carlos, fue sin duda el protagonista de nuestro trabajo: el arquitecto Felipe Rubio y Mulet. Se trata, junto a otros maestros como Antonio Gilabert, Lorenzo

Martínez, Vicente Gascó y algunos otros, de una de las primeras figuras de la arquitectura valenciana del Setecientos, y eso pese a que su trayectoria profesional nos resulte todavía bastante desconocida.

Lamentablemente las aportaciones documentales que incluimos en el presente estudio —y que constituyen casi por sí solas el verdadero móvil del mismo—, como son su testamento e inventario de bienes, proporcionan interesantes datos a su biografía pero pocos a su quehacer artístico.

Rubio, como los hermanos Vergara, fue el exponente de la nueva situación. Consciente de los impulsos renovadores de su época supo subirse al tren de la renovación en vez de mantenerse en posiciones inmovilistas. Partiendo, lógicamente de la institución de la que había recibido —como todos los demás sujetos que ejercían el arte de la construcción antes de 1768— el *magisterium* de *obrero de vila*, uno de los últimos actos de su vida fue la de presidir la sección de arquitectura de la junta preparatoria para la erección de la Academia valenciana; puesto en el que estuvo hasta su muerte en 1767.

Felipe Rubio y Mulet, era hijo de un maestro de obras, también llamado Felipe —con el título del gremio desde 1702 (9)— y de Juana Mulet —sobrina de otro gran *obrero de vila* de la época: Rafael Martí (10)— debiendo nacer hacia 1710-1715.

2.- El referido maestro Rafael Martí, tío de su mujer, le elige en procurador para diversos asuntos el 29 de junio de 1706.

3.- En 1714, figura residiendo en Valencia, en la calle del Portal Nuevo, en la colación parroquial de Santa Cruz.

4.- Ejerció como padrino en los exámenes de maestro del gremio de Francisco Martí iunior (23-III-1710), José Teruel (4-III-1714), Ignacio Lópiz iunior (6-IV-1721), Tomás Roda (8-II-1733), Lorenzo Padilla (29-III-1733), Salvador Espinosa iunior (20-IX-1733), José Sanchís (28-X-1733), Carlos Llopis (24-I-1734), Cristóbal Herrero (28-II-1734), Leonardo Mayquez iunior (10-VIII-1734), Francisco Lapedra de Melchor (20-III-1736), Joaquín Rius (4-III-1742), Francisco Cabrera (5-V-1743) y de Antonio Gilabert (21-II-1745). Consta además ostentado los puestos de clavario en el gremio en 1737 y de escribano del mismo entre los años 1721 y 1724.

(10) Rafael Martí, en su testamento publicado por el notario Manuel Molner iunior, fechado en 20 de abril de 1729 (A.R.V.: Protocolo núm. 6.888, fols. 90 vto. - 103 vto.) legaba a su sobrina Juana Mulet, *la casa y huerto, que al presente habito, y espero vivir en ella asta el día de mi muerte; que está cita en esta Ciudad, Parroquia de Sta. Cruz, calle del Portal Nuevo, junto e inmediata al convento de monjas de San Joseph (...), así como también otra casa baxa de morada, que esta cita en el lugar del Grau de Valencia, en la calle llamada de la Parra; que es la primera de las quatro que en dicho lugar y calle tengo y poseho (...).* Viviendas que debían ser heredadas a partir de la muerte de la referida Juana en línea masculina preferentemente por los descendientes primogénitos de generación en generación de la antedicha.

Igualmente destinaba a Felipe Rubio el Mayor, esposo de su sobrina: *todas las herramientas, libros de arquitectura, madera, tocantes a la facultad de albañilería, que se encontrasen ser míos al tiempo de mi muerte, para que pueda usar y disponer de ellas como a propias, por hazerle como le hago legado de todo ello.*

(7) El caso de Rodulfo en la portada catedralicia era algo diferente, 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). Su aprendizaje en Roma, lo que le valió el sobrenombre de *El Romano*, a la sombra de la obra de Bernini y sus conocimientos también de la estética arquitectónica de Borromini, le hicieron comportarse como un arquitecto moderno eminentemente tracista, al estilo de los futuros académicos, y muy adecuado para la obra que en 1701 se le había confiado.

(8) “ORDENANZAS PARA EL GOBIERNO Y REGIMEN DE LA CONGREGACION DE MAESTROS DE OBRAS DE LA CIUDAD DE VALENCIA. Concedidas por S. M. (que Dios guarde) y Señores de su Real y Supremo Consejo de Castilla, en 28 de noviembre de 1796. Mandadas obedecer y cumplir por el Real Acuerdo en 23 de Diciembre del mismo”. “En Valencia, en la Imprenta de D. Benito Monfort. Año 1797”. (A.M.V.: Signatura A-1, -1-L, núm. 5).

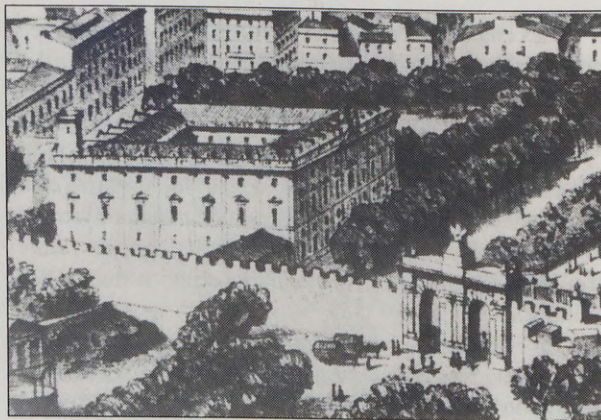
(9) Esta es la información con que contamos acerca de Felipe Rubio, el Mayor, merced a los datos inéditos de procedencia documental que obran en nuestro poder:

1.- Recibió el *magisterium* por el gremio de albañiles de Valencia, siendo clavario del mismo Rafael Martí, y actuando de padrino su colega Leonardo Mayquez. Intervinieron como maestros examinadores, a más del referido clavario Martí, Pedro Juan Sanz, Tomás Picó, Gil Torralva, Lorenzo Casañez en sustitución de Agustín Alcaraz, Vicente Lliberia, Miguel Ballester, José Abat, Felipe Serrano, Juan Grangel, Miguel Martí, Pedro Sarrió, Francisco Martí y Anastasio Tortajada.

El año 1737, fue crucial en la vida de nuestro joven artista. El día 21 de abril, recibía el *magisterium* del gremio, siendo clavario del mismo su padre; el cual, por tal motivo no actuó de padrino, cargo que recayó en la persona de José Alventosa. Actuaron en el ejercicio demandándole cuestiones, a más de su padre como clavario, los ya más o menos veteranos maestros Miguel Martínez, José Ballester, Félix Bochons —por muerte de José Navarro—, Tomás Torralba, Francisco Lahuerta, José Ortiz, José Piño, Juan León, Elías Ribes, Vicente Lauder, Gregorio Beixer, Patricio Bernat e Ignacio Llopis: actuando de escribano Bautista Muñoz (11).

Además de este hecho trascendental, en el verano de aquel mismo 1737 debió contraer matrimonio con Gertrudis Gascó y Pardo —hija del maestro de obras Miguel Gascó y de Manuela Pardo, y hermana del también maestro en el oficio José Gascó y Pardo (12)—, pues en 10 de agosto de aquel año se constituía la dote de la dicha Gertrudis que ascendía a 467 libras, 9 sueldos, y 7 dineros en *Ropa, Alaxas, y dinero efectivo* (13). Por su parte, Felipe Rubio, cuya madre —según se señala— había ya fallecido, aportó en arras la cifra de 100 libras.

Precisamente en 31 de enero 1746, (14) a nuestro protagonista se le asigna determinada cantidad de la herencia de su progenitora, según escritura de concordia firmada entre su padre, Felipe Rubio, el Mayor, y hermanos. Eran éstos Luis Rubio y Mulet, María Rubio y Mulet, mujer del



Entorno urbano del antiguo Palacio de la Aduana, según litografía de mediados del XIX

referido José Gascó, Luisa Rubio y Mulet, consorte de Antonio Gilabert, y Josefa Rubio y Mulet, esposa de Vicente Sarrió (15), todos ellos maestros de obras, excepto Luis Rubio que todavía era oficial.

El susodicho Antonio Gilabert, cuñado de nuestro principal y colaborador suyo como aparejador en las obras del antiguo palacio valenciano de la Aduana —según ahora veremos—, había accedido al grado de maestro escasamente un año antes, el 21 de febrero de 1745, apadrinado por Felipe Rubio el Mayor (16). El 15 de enero de 1747, adquiriría tal rango Luis Rubio y Mulet, apadrinado en este caso

(11) Estas fueron las preguntas que los maestros examinadores formularon a Felipe Rubio y Mulet:

“Una basa antecurba, y sobre dicha basa la Coluna Compuesta (...); un chapitell de la orden Composta (...); una bolta per ygual quadrada, espesada per la montea (...); la planta y perfil del cimacio compos (...); en una linia la orden doricha (...); un chapitell de la orden doricha (...); un Cinchabo (...); un Paralelogramo duplo del quadro (...); la planta y perfil de un Campanario, y con él, la orden doricha (...); la planta y perfil de la orden Jonicha, con su basa, pedestral y chapitel, y ensima de dicho chapitel la basa, columna y chapitel desminuyda dell tersio ariba (...); la planta y perfil de una micha taroncha (...); un pedestral Corintio (...); la planta y perfil de un pilar encara y biscara (...); una linia espiral”.

(12) Dicho José Gascó, seguramente allegado del más famoso Vicente Gascó, accedió al grado de maestro en 12 de junio de 1735. Actuó de padrino Bautista Muñoz, siendo a la sazón clavario del gremio José Mínguez. Contrajo matrimonio con María Rubio y Mulet, hermana de nuestro protagonista. Como es de apreciar los Rubio y los Gascó, ambas familias de importantes maestros de obras, estaban fuertemente emparentados.

(13) *Constitución dotal otorgada por Miguel Gascó a favor de Felipe Rubio el Menor* (1727, VIII-10, Valencia): A.R.V.: Protocolo núm. 4.948, fols. 133 vto. 0 135. Notario: Miguel Biguer.

(14) *Concordia de la familia Rubio* (1746, I-31, Valencia): A.R.V.: Protocolo núm. 5.318, fols. 3 - 11. Notario: Feliciano Cerveró.

(15) *Magisterium* por el gremio de albañiles de Valencia, en 31 de julio de 1735, actuando de padrino José Alventosa y siendo clavario de oficio José Mínguez.

(16) Intervinieron como maestros examinadores: Miguel Martínez —que sustituía al clavario Félix Bochos por hallarse enfermo—, Ponciano

Hernández, Manuel Bayot, Felipe Rubio menor, Patricio Bernat, Gregorio Beixer, Pedro Puig, Francisco Lahuerta, Vicente Piño, Manuel Serrano, Salvador Gascó, Lorenzo Padilla, Vicente Llorens y José Mínguez.

Esta aparición de Felipe Rubio el Mayor en el apadrinazgo de Gilabert, es el último dato cronológico con que cuento sobre su gestión y existencia, por el momento. Desconozco con exactitud la fecha de su muerte.

Antonio Gilabert (1716-1792), sobreviviría veinticinco años a Felipe Rubio y Mulet, reemplazando a éste en la dirección de la sección de arquitectura —en la que ya desde 1766 ostentaba el cargo de teniente director— de la todavía junta preparatoria, en 1767, de la ya inminente Academia de San Carlos, presidiéndola a todos los efectos a partir de su creación al año siguiente.

Con respecto a su intervención, en compañía de su cuñado, en la obra del palacio valenciano de la Aduana, nos dice Eugenio Llaguno (*Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, 1829 (edit. facsímil, Madrid, 1977). T. IV, pág. 295) que aunque su proyecto fue invención de Rubio, Gilabert *tuvo gran parte en su ejecución, pues la dirigía como aparejador*. E incluso puntualiza que manifestó su inteligencia y práctica en *las escaleras y en el arco de la fachada principal de este edificio, y su destreza en el corte de las piedras*.

Vide sobre Antonio Gilabert la siguiente bibliografía:

- ALDANA FERNANDEZ, S.: *Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico*. Valencia, 1955. - IBIDEM: *El arquitecto Antonio Gilabert: nuevas aportaciones*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1986, págs. 69-78. - BERCHEZ GOMEZ, J.: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Valencia, 1987.



por su hermano y nuestro preferente (17); quien también apadrinaría al más renombrado Vicente Gascó, en 30 de marzo de 1749 (18), y a Francisco Cardona, en 8 de febrero de 1750.

En 1758 y 1759, figura nuestro personaje principal ocupando el cargo de clavario en el gremio de albañiles de Valencia (19).

Los datos que tenemos de su actividad tectónica van poco más allá de la información que nos ofrece Llaguno y que consisten en el proyecto y dirección de las obras del antiguo y referido palacio de la Aduana de Valencia (20). Precisamente los planos de esta obra le valieron el título, otorgado por el rey, de académico de San Fernando en 1763. Este hecho se produjo cuanto la primigenia academia valenciana de Santa Bárbara, deseando acogerse al amparo real envió a Madrid un comisionado con varios proyectos de la misma para ser estudiados por la academia de San Fernando, que debía recomendar ante el soberano la solicitud. Presentadas las obras, el rey, satisfecho, nombró académicos de mérito de la academia madrileña a los que las habían ejecutado, entre ellos —dice Llaguno— a D. Felipe Rubio, *que enseñaba arquitectura*.

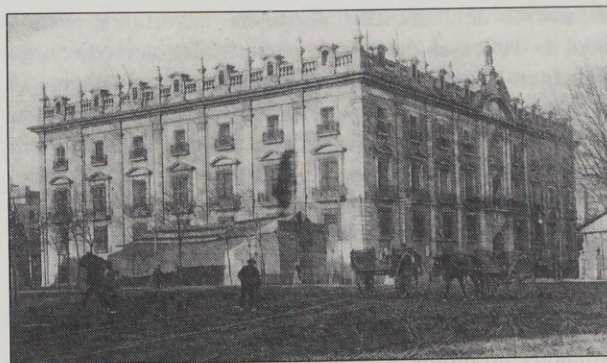
Con este precedente, no es extraño, y como ya hemos apuntado, que el rey confiriese a Rubio la plaza de director de la sección de arquitectura de la junta preparatoria de la futura academia de San Carlos, en 11 de marzo de 1765, puesto en el que permaneció hasta su deceso en 11 de enero de 1767.

Esta obra del palacio de la Aduana, resulta poco testimonio para valorar su obra. En cualquier caso, se trata de un magnífico ejemplo del barroco civil de carácter clasicista de mediados de la centuria, en el que al carácter clásico de la concepción arquitectónica global de su estructura, se superponen algunos elementos de la tradición barroca local. Así

(17) Actuaron de maestros examinadores en el ejercicio: Vicente Llorens, a la sazón clavario del gremio, Vicente García, Manuel Serrano, José Gascó, Vicente Dauder, Salvador Gascó, Gregorio Cabrera, José Alventosa, Vicente Sanchíz, Tomás Roda, Nicolás Teruel, Francisco Montoro, Elías Ribes, Félix Bochons. Actuando Felipe Serrano de escribano.

Luis Rubio y Mulet, delineó para la Academia de San Carlos una lámina que contiene planta y alzado de la portada de la antigua iglesia parroquial valenciana de San Miguel (portada de fines del XVI hoy subsistente en el templo de San Pascual Bailón), que va fechada en nueve de mayo de 1772. Fue realizada para la obtención del grado de arquitecto que la Academia valenciana le concedió en atención a su avanzada edad. (Vide BERCHEZ, J.- CORELL, V.: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB.AA. de San Carlos de Valencia*, 1768-1846, Valencia, 1981, págs. 127 y 402).

(18) Constan de maestros examinadores en el *magisterium* de Vicente Gascó: Gregorio Beixer, clavario del premio por muerte de Bautista Muñoz, José Gascó, Tomás Roda, Francisco Llorens, Elías Ribes, Felipe Serrano, Jaime Tárrega, Vicente Dauder, Antonio Martínez, Vicente Piño, Nicolás Teruel, Juan García de Villanueva, Francisco Montoro y Ponciano Hernández. Figurando Morata de escribano.



ANTIGUA ADUANA. (Foto de 1907)

habría que citar la forma convexa de la portada principal y de todo el plano de la fachada que recae sobre ella, en franca deuda con la estética de Rodulfo en la fachada de los Hierros catedralicia. También las portadas laterales con sus volutas flanqueando los huecos a la altura del entresuelo, con otros ejemplos en la tectónica del momento —como lo demuestran la fachada de la Casa de la Enseñanza (1758-1763), o el palacio de los condes de Villapaterna, en Paterna (Valencia) (21)—. Y, finalmente, los pebeteros flameantes de la balaustrada del ático, muy en la línea de la tradición barroca valenciana seiscentista. La obra de la Aduana, principiada en 1758, se concluyó hacia 1764. En su edificación participaron también, a más de Antonio Gilabert, como sabemos, Juan Bautista Mínguez (22) —al parecer con el rango de delineante— y Tomás Miner en la labor de cantería.

Otras intervenciones que sabemos suyas, éstas con carácter inédito, fueron la participación junto a su padre, Felipe Rubio el Mayor, en las obras de prosecución de la iglesia de Benaguacil (Valencia), según derechos legados a éstos por Rafael Martí, iniciador de dicho templo, en su

Vicente Gascó, hijo de Salvador Gascó, maestro de obras y Vicenta Masot, había nacido en Valencia, bautizado en San Juan del Mercado el 13 de marzo de 1734 (LLAGUNO: *Opus cit.*, T. IV, pág. 294).

(19) A.M.V.: *Libro de Cuenta y Razón de la Clavería del Señor Felipe Rubio, que fue en año 1758 y 1759*. Signatura: A-1. -1-E, núm. 8.

(20) LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Opus cit.*, T. IV, págs. 282 y 283.

(21) BERCHEZ GOMEZ, J.: *Palacio de Justicia Antigua Aduana*, en CATALOGO DE MONUMENTOS Y CONJUNTOS DE LA COMUNIDAD VALENCIANA. Valencia, 1983, T. II, págs. 742-753. También anotamos que dichas portadas con semejante disposición de volutas en el segundo cuerpo, tienen un precedente en la misma capital, en 1719, con la portadita de la Cárcel capilla de San Valero, junto a la Catedral, aunque en este caso presentan éstas una estética más ornamentada.

(22) *Magisterium* por el gremio de albañiles en 19 de marzo de 1736. Actuó de padrino, siendo además clavario del oficio, su padre José Mínguez.

Este maestro (1717-1787) ocupó la plaza de teniente director de arquitectura en 1768, cargo en el que había estado Gilabert, como sabemos (Vide LLAGUNO: *Opus cit.*, T. IV, pág. 296).

testamento de 1729 (23). Asimismo advertimos gestión suya en las casas de la Inquisición y del clero de Santo Tomás en Valencia, valoradas por 60 libras, y 21 libras, 19 sueldos y 9 dineros, respectivamente, según anotamos al hablar de su inventario. Finalmente, no sabemos si la participación de Felipe Rubio, arquitecto, en la confección del proyecto del nuevo retablo del gremio de plateros en 1754 —hoy subsistente en la capilla de la Comunión de San Martín—, se refiere al Mayor o al Menor (24).

Dicho esto sobre su obra, acudamos a los documentos que presentamos en el presente trabajo. Su testamento va firmado en veintinueve de julio de 1764, y está redactado en Burjassot, donde, al parecer, veraneaba (25) (*Vide*: apéndice documental). Precisamente el rector, un presbítero y el sacristán de la parroquia de dicho lugar figuraban de testigos en el documento.

Felipe reconocía estar en buen estado de salud y perfecta memoria, pero amenazado del *Accidente Aplopético* que debió determinarle a disponer su última voluntad.

Después de las fórmulas habituales, no precisa claramente el lugar de enterramiento pero sí el hábito de su mortaja, que tenía que provenir de la orden carmelitana, preferentemente tomado del convento del Carmen de Valencia.

Firma autógrafa del arquitecto Felipe Rubio en su testamento de 29 de julio de 1764

Asignaba la cantidad de cien libras para sufragio de alma, cifra que incluía los gastos de funeral, entierro, limosna del hábito, etc.

Como era costumbre, legaba una cierta suma —10 libras— a instituciones tan típicamente valencianas como el Hospital General, Casa de la Misericordia, Casa de Niños huérfanos de San Vicente, etc. Así como también otras diez libras a la *Tercera Orden de Nuestra Señora del Carmen*, erigida en el convento valenciano de dicha advocación mariana. Después de expresar que sus deudas fueran satisfechas, nombraba en albaceas a su mujer Gertrudis Gascó, a su hermano Luis Rubio, a su cuñado José Gascó —ambos maestros de obras— y al doctor Gabriel Pelechá, abogado.

Con dicha Gertrudis Gascó —a la que legaba el quinto de todos sus bienes—, confesaba haber procreado varios hijos de los que, a la sazón, le sobrevivían tres: Felipe —que no siguió la profesión familiar pues era abogado—, Clemencia y Gertrudis Rubio y Gascó, a quienes destinaba el remanente de todos sus bienes y designaba herederos universales, luego de haber puntualizado también la cesión del tercio de su herencia para sus dos hijas.

Los dichos albaceas, excepto su hermano Luis Rubio, se convertían asimismo en curadores de sus dos hijas, a la sazón menores de catorce años. E incluso de Felipe, el abogado, todavía menor de veinticinco años e inhábil, según las leyes de la época, para administrar su hacienda.

Finalmente confiaba el testador a sus testamentarios el encargo de formar inventario de todos sus bienes, al efecto de su división y reparto, de forma extrajudicial, mediante escritura pública.

Tal voluntad se cumplía en veintitrés de junio de 1767 (26), cinco meses y doce días después de la muerte de nuestro arquitecto (documento que no transcribimos dada su enorme extensión). Por entonces había ya muerto en edad pupilar su hija Gertrudis por lo que la parte del tercio de la herencia paterna a ella destinada pasaba a su hermana Clemencia. Igualmente su primogénito Felipe había ya alcanzado su mayoría de edad.

Después de efectuarse una serie de precisiones sobre el cuerpo de la herencia, se pasa a detallar su componenda.

(23) La cláusula correspondiente del testamento de Rafael Martí, fechado en 20 de abril de 1729 (*Vide* nota núm. 10), expresa el traspaso de derechos en la obra de esta iglesia a Felipe Rubio el Mayor, en estos términos:

“Otrosi: Quiero, y es mi voluntad, que si en el tiempo que Dios me dará de vida, no se continuara, ni menos se feneciera, la obra de la Iglesia de la Villa de Benaguasil, que tengo concertada y principiada, quiero se pase al d(ic)ho Phelipe Ruvio para que la continue, por cederle, como le cedo, el derecho que me compete en la d(ich)a obra. Y en su consecuencia, o en su caso y tiempo pueda continuarla, ó hazer lo que bien visto le sea, como Dueño que deverá quedar faltando Yo, y con la obligacion de que el d(ic)ho Ruvio (quedandose con la obra), deva sacar en limpio toda la cantidad que Yo tengo adelantada en ella (...)”.

En la referida concordia familiar de 31 de enero de 1746 (*Vide*: nota 14) (A.R.V.: Protocolo núm. 5.318, fols. 3 a 11) Felipe el Mayor reconocía se le estaban debiendo de la obra de la iglesia de Benaguasil unas 800 libras. Por su parte Rubio el Menor confesaba tener en su poder por el mismo concepto la suma de 500 libras como *parte de mil libras que se restaban debiendo de lo que nos cupo de la herencia de d(ic)ho Martí, por lo que éste tenía trabajado en dicha Yglecia (...)*.

(24) RAMON Y RODRIGUEZ-RODA, F.: *Los retablos de la capilla del Gremio de Plateros de Valencia*, en SAITABI, núm. 14, XII-1944, págs. 327-344.

(25) *Testamento de Phelipe Rubio, arquitecto*: ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI (PATRIARCA) DE VALENCIA) (en lo sucesivo A.P.P.V.): Protocolo núm. 3.280, fols. 112-114 vto. (1764, VII-29). *Vide*: Apéndice documental.

(26) *Division y particion de los bienes de la Herencia de don Phelipe Rubio, m(aest)ro Arquitecto*: A.P.P.V.: Protocolo núm. 3.309, fols. 121-132 vto. (1767, VI, 23).

El primer apartado es propiamente el *Ynventario eo Cuerpo de bienes de la presente Herencia*, cuyo valor total ascendía 450 libras, 2 sueldos y 9 dineros. Tal suma comprendía el dinero inicialmente efectivo (200 libras), a las que se agregaban 73 libras y 18 sueldos de lo que se había cobrado por obras practicadas por el finado para el conde de Carlet. El resto de la cantidad era el producto del valor de diversos bienes muebles vendidos. Y aquí se centran los datos de más interés de este documento, pues figuran varias piezas de la biblioteca particular y obras de arte de nuestro personaje. Veamos cuales son.

Entre las últimas sobresalen un *Lienzo de Santa Bárbara, otro de San Joseph, y otro de la Virgen de los Desamparados en Almoneda por Quatro Libras*; así como *Diez Lienzos viejos de diferentes Ynvocaciones por tres Libras, diez y seis sueldos*. A más una *Ymagen de San Sebastián, otra de la Virgen de barro, un Caxon, una Mesa, y un modelo de una escalera, y un banco de Pino, por una Libra, doze sueldos, y seis dineros*.

En cuanto a los libros, despuntan lógicamente los de arquitectura. Son éstos:

“Seis Tomos en foleo mayor de Andrea Paladio por Veinte y siete libras (...); un tomo en foleo mayor, en Frances de Arquitectura, por Dos Libras y diez Sueldos (...); la obra de Mathematica del Padre Tosca por Ocho Libras y dos sueldos (...); dos Tomos de Arquitectura en quarto mayor, y un Tomo de Vitruvio por una Libra y doze sueldos (...); dos Tomos de Sebastiano Serlio por una Libra, un sueldo y tres dineros (...); un Tomo de Zaragoza, por Doze sueldos (...); otro de Aritmética de Corechan”.

Este lote de libros arquitectónicos —en los que quizá se echa en falta alguna que otra obra clásica, que seguramente Felipe también conocería— respalda bien a las claras, un año antes de la erección de la Academia de San Carlos, la formación arquitectónica de nuestro protagonista en la tradidística, así como su decidida opinión en la difusión de la misma en la docencia arquitectónica que el practicaba —y de la que nos informa Llaguno—, a diferencia de la falta de formación teórica de las enseñanzas gremiales en este área.

Obras ya tan clásicas como las de Vitrubio, Serlio o Palladio, no sorprende que estuvieran en su biblioteca. Pero la existencia de producciones de los “Novatores”, como el *compendio Mathemático* de Tosca, o la *Aritmética* de Corachán, reflejan perfectamente su convicción en el papel de este círculo intelectual en la tectónica valenciana de la primera mitad del Setecientos. O en una publicación tan de moda como la *Escuela de Arquitectura Civil* de Agustín Bruno Zaragoza y Ebrí, aparecida en 1738; tratado responsable, como señala Kubler (27), del establecimiento del gusto francés en Valencia, cuyas portadas y marcos rococó fueron muy difundidos. Constan igualmente algunos libros de otras materias como *un tomo de la Vida de San Pedro de Alcantara: un Tomo en octavo de la Vida de San Vicente Ferrer por tres Sueldos; y otro de Medrano*.

El segundo apartado se refiere a los bienes muebles que restaban por adjudicar a los interesados. Sumaban en total 122 piezas de distintas características, casi todas menaje de casa; justipreciadas en 353 libras, 359 sueldos y 53 dineros. Merecen destacarse entre éstas la pieza núm. 89 sobre *Diferentes Herramientas de Albañilería, y una porción de madera de uso de la mesma facultad, justipreciado todo, por Cinquenta y una Libras, seis sueldos*. Así como la pieza 101, referente a *Dos Reglas de Laton y dos Estuches, con diferentes instrumentos geometricos, y un Compas grande justipreciado todo por Seis Libras*; herramientas de trabajo del finado.

Muy probablemente parte de este bagaje de libros y herramientas era el que su padre heredó del maestro Rafael Martí, tío de su madre Juana Mulet, en virtud de su testamento de 1729 (*Vide*: nota 10). No es extraño, por otra parte, que los libros de arquitectura fuesen vendidos, pues —a diferencia de su padre— Felipe Rubio y Gascó no se inclinó por la profesión familiar. En este sentido, la expresada pieza núm. 89 sobre herramientas de albañilería se transferiría a la hijuela de la viuda Gertrudis Gascó, y no a su hijo; quien, sin embargo, si recibiría la núm. 101 consistente en distintos instrumentos geométricos.

Como objeto de más valor (señalado con el núm. 91), descuellan *Unos braceletes de perlas finas, con muelles de diamantes, justipreciados por Setenta y nueve Libras, un sueldo, y tres dineros* (28).

Otro capítulo digno de destacar lo constituyen los derechos de recobranza que tenía a su favor la herencia, y que ascendían a 303 libras, 46 sueldos y 18 dineros. Esta cantidad incluía el valor de algunos trabajos realizados por nuestro arquitecto. De esta forma se computan 60 libras por el *d(e)recho de recobrar del Fisco del Tribunal de la Ynquisicion por obras hechas en sus Casas*. A las que se sumaban 21 libras, 19 sueldos y 9 dineros más del *Clero de Santo Thomas Apostol de esta Ciudad, por obras hechas en sus Casas*.

Los bienes raíces se concretaban en la propiedad de cuatro viviendas en Valencia, sitas respectivamente en la calle de Roterros, del Alfondech, de los Angeles, y callizo del Huerto de En-Cendra, con justiprecio total de 1.740 libras.

No se consignaban en la antedicha relación dos casas más —una, con huerto, en la calle del Portal Nuevo, contigua al convento de San José, y otra en el poblado de El Grao,

(27) KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Colección ARS HISPANIAE, Madrid, 1957, Tomo XIV, pág. 317.

(28) Acerca del valor de este dinero, *vide* lo comentado en nuestro artículo: *Nuevas referencias documentales sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia. El Testamento y el Inventario de bienes de Ignacio Vergara y Ximeno (1715-1776)*. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1985, pág. 78, nota núm. 24.

en la calle de la Parra—, deslindadas ambas del cuerpo de bienes de la herencia. Las cuales, a la muerte de Felipe Rubio y Mulet, habían pasado automáticamente a ser propiedad de su hijo Felipe Rubio y Gascó, según el fideicomiso fundado por el maestro Rafael Martí—a quien perteneció originalmente la propiedad de dichas moradas— en su referido testamento de 1729 (*Vide*: nota 10); de acuerdo con el cual la propiedad de las mismas, pasaría, de forma automática, de generación en generación, a los descendientes varones, de forma preferente, de Juana Mulet, su sobrina y madre de nuestro arquitecto—a quien se las legaba primeramente—.

La suma del cuerpo de bienes o efectos de la herencia ascendió finalmente a la cifra de 2.971 libras, 16 sueldos y 6 dineros. Cantidad que, descontadas las 396 libras, 7 sueldos y 6 dineros de las deudas contra la misma, quedaron líquidas 2.575 libras y 9 sueldos.

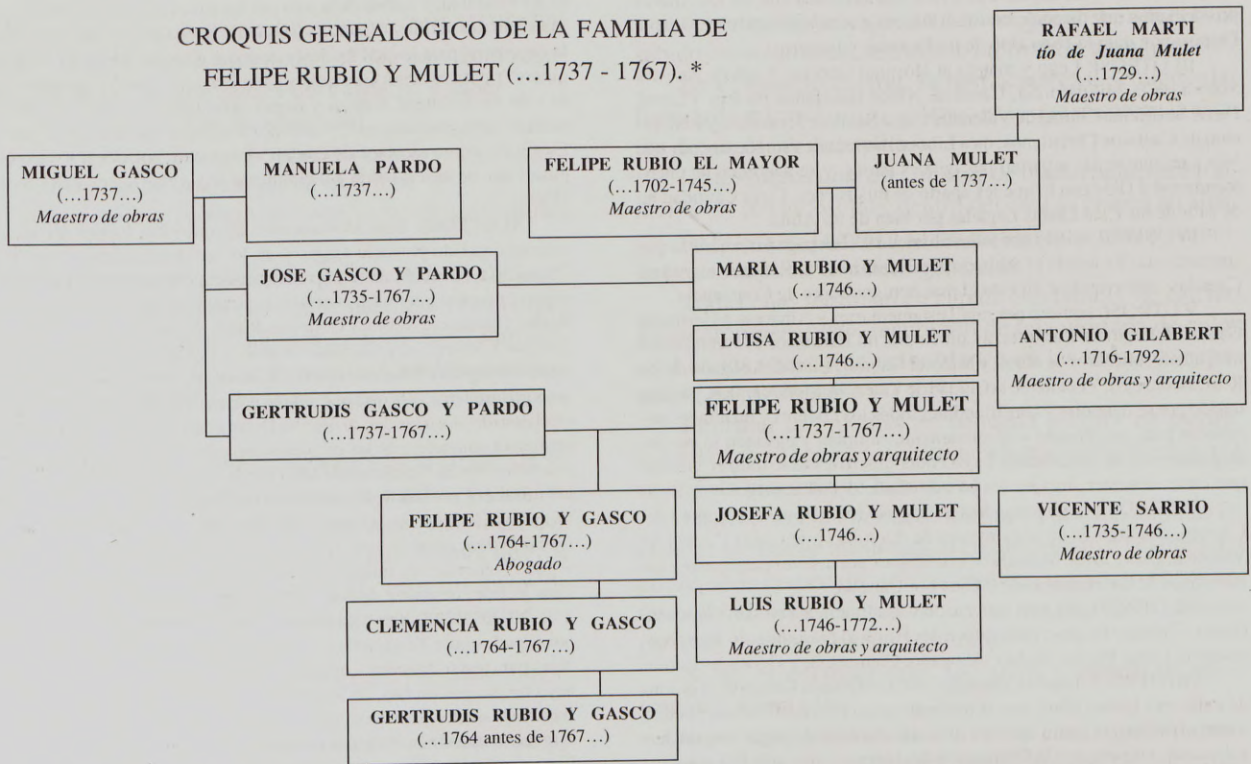
Ajustadas todas estas cantidades y cuerpo de bienes, Gertrudis Gascó, viuda de nuestro protagonista, y sus dos hijos, Felipe y Clemencia Rubio y Gascó, procedieron a repartirse el dinero en metálico, el conjunto de bienes muebles e inmuebles así como las cargas y créditos de la heredad.

Con todos estos datos ya sabemos algo más respecto del arquitecto setecentista valenciano Felipe Rubio y Mulet y su familia. Que sirvan estas nuevas aportaciones, y las que vendrán en el futuro, para ofrecer una perspectiva de la Historia del Arte Valenciano más puntual y completa mediante una mejor información de los personajes que la protagonizaron.

FERNANDO PINGARRON

# APENDICE DOCUMENTAL

## CROQUIS GENEALOGICO DE LA FAMILIA DE FELIPE RUBIO Y MULET (...1737 - 1767). \*



[\*] En defecto de las fechas de nacimiento y muerte, se consignan la primera y última conocidas de la existencia de cada individuo.

## TESTAMENTO DEL ARQUITECTO FELIPE RUBIO Y MULET

1764, Julio, 29, Valencia.

A. P. P. V.: Protocolo núm. 3.280, fols. 112-114 vto.

Notario: José Peregrín Mascarós

“Julio 29 de 1764

\* En nombre de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo, y Espíritu Santo, tres Personas distintas, y un solo Dios verdadero, y de la soberana Virgen nuestra Señora Concebida sin mancha ni sombra de la culpa original en el primer instante de su ser Purísimo y natural, Amen. Sea notoria á todos los que este Testamento vieren, como Yo, Phelipe Rubio, Maestro Arquitecto, y Academico de la Real de San Fernando, vezino de la Ciudad de Valencia, y al presente hallado en el lugar de Burjassot, estando bueno, y sano aunque amenazado del Accidente Aplopetico pero en mi libre Juhicio, Memoria, y Entendimiento natural, conociendo lo preso del morir, y lo incierto de su hora, y deseando salvar mi Alma, y disponer mis cosas con maduro Acuerdo, Ordeno, y dispongo este mi ultimo Testamento, creyendo ante todas cosas como firmemente erheo en el Altíssimo Misterio de la Santísima Trinidad, y en todo lo demas que crehe, y manda nuestra Santa Madre Yglecia Catholica bajo de cuya fee, y crehencia he vivido, y protesto vivir, y morir, tomando por mi Ynteresosora, y Abogada á la Soberana Reyna de los Cielos María Santísima de los Desamparados para

que interceda con su Preciosí[s]mo Hijo nuestro Señor Jesucristo, que por los merecimientos de su Preciosa Sangre que derramó por nuestra Redemcion ponga mi Alma en Carrera de Salvacion, ymplorando assímesmo el favor, y Asistencia de mi Santo Angel Custodio, San Joseph, el Santo de mi Nombre, y demas mis Patronos, y Abogados, bajo cuya proteccion ordeno este mi Testamento, ultima y postrimera Voluntad, en la forma siguiente:

I PRIMERAMENTE: Encomiendo mi Alma á Dios Nuestro Señor, su Criador y Redentor, suplicando á su Divina Magestad la lleve consigo á la Gloria para donde fue Criada, y el Cuerpo mando á la Tierra de que fue formado. Y quiero que quando Dios nuestro Señor fuere servido llevarme de esta presente vida á la eterna sea vestido mi Cuerpo con el Santo Abito que visten los Religiosos de Nuestra Señora del Carmen, tomado del Convento de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de Valencia. Y caso de fallezer fuera de dicha Ciudad, se tomará el Avito de la Religion mas inmediata al Lugar donde falleciere aunque no sea de la misma Religion, dando la Limosna acostumbrada, y sepultado en la Parroquial Yglesia de Santa Cruz de d(ic)ha Ciudad ó en la que fuere mi fallecimiento.

II OTROSI: asigno de mis bienes para Sufragio de mi Alma la quantía de Cien Libras, moneda de este Reyno, de las quales quiero se pague todo el gasto de mi Funeral y Entierro, Limosna de Avito, Atahud, Legados píos, y demas tocante a d(ich)ho mi funeral. Y si despues de pagado todo, sobrare alguna Cantidad, quiero se convierta en Selebrasion de Misas Rezas por mi Alma, de Limosna de Cinco Sueldos cada una, en los Altares privilegiados que dispucieren los Albaceas que abajo nombrare, á cuya Disposición de la Direccion de mi Funeral, y Entierro.

III OTROSI: Lego y mando al Hospital General, Casa de Nuestra Señora de la Misericordia, Cassa de Niños Huerfanos de San Vicente Ferrer de d(ich)ha Ciudad de Valencia, Cassa Santa de Jerusalem, y Redemcion de Cautivos Christianos, dies Libras, moneda de este Reyno, por una Vez para que se las repartan por iguales partes, y se acuerden de encomendarme á Dios con lo que les aparto de mis Bienes. Cuya Cantidad ha de salir de las Cien Libras Legadas por bien de mi Alma.

IV OTROSI: quiero que todas mis deudas sean pagadas, aquéllas que constará estar Yo tenido y Obligado por Escrituras, Vales, ó otras legitimas Cautelas, observandose en esto el mas benigno fuero de Conciencia.

V OTROSI: nombro por mis Testamentarios y Albaceas á Gertrudis Gascó, mi Legitima Consorte, á Luis Rubio, mi Hermano, y Joseph Gascó mi Cuñado, Maestros de obras, y al Dotor Gabriel Pelechá, Abogado de los Reales Consejos, Vecinos de la Ciudad de Valencia, á todos juntos, y á cada uno de por sí, dandoles y confiriendoles todos los Poderes y facultades necesarios para que promta y efectivamente cumplan y ejecuten lo por mi dispuesto en este Testamento, cuyo Poder quiero les dure todo el Tiempo que fuere menester, aunque sea pasado el año del albaceazgo.

VI OTROSI: Lego y mando á la Tercera Orden de nuestra Señora del Carmen, construhida en el Convento de d(ich)ha Orden de la Ciudad de Valencia, Dies Libras, Moneda de este Reyno, por una vez para que por los Hermanos se me encomiende á Dios por Caridad.

VII OTROSI: declaro haver sido Casado unica Vez con Gertrudis Gascó, y aunque he procreado diferentes Hijos, al presente solo me sobreviven: el Dotor Phelipe Rubio, Abogado, Clemencia, y Gertrudis Rubio.

VIII OTROSI: Lego á Gertrudis Gascó, mi amada Consorte, el quinto de todos mis bienes libres que al presente tengo y en adelante me puedan tocar y pertenezcer, para que los disfrute durante su Vida natural tan solamente, empero con la Obligación de disponer entre mis Hijos sobreviviendo éstos a di(ch)a mi Esposa, pero le de la libertad de darlo, ó dejarlo en vida, ó en ultima Voluntad todo, á uno solo de mis Hijos, ó por partes iguales á todos, o a qualquiera y bien visto le sea.

IX OTROSI: Dexo, lego, y mejor, en el tercio de todos mis bienes muebles como Rahizes, d(e)rechos, y Acciones, qualesquiera que generica y universalmente oy me pertenezcan, y en lo venidero pertenezcerme podran y recayeren en mi Herencia libres, á mis dos Hijas Clemencia y Gertrudis Rubio, para que le disfruten y dispongan de el si muriesen despues de la pubertad. Y si muriesen dentro de ella, quiero y es mi Voluntad que la parte de la que muriese venga y pertenezca á la que sobrevivesse, y al Dotor Phelipe Rubio, Abogado, mi Hijo. Y muriendo las dos, al d(ich)ho Dotor Phelipe Rubio.

X OTROSI: Por cuanto las d(ich)has Clemencia, y Gertrudis Rubio, mis Hijas, son menores de Catorze años, y, por esta Razon incapazes de administrar sus Bienes para en el caso de mi fallecimiento, les nombre y establezco Tutores de sus Personas y Bienes: á Gertrudis Gascó, su legítima Madre, y mi consorte, á Joseph Gascó, Maestro de obras, y al Dotor Gabriel Pelecha, Abogado de los Reales Consejos, Vecinos ambos de d(ich)ha Ciudad por la Confianza que de ellos tengo, fiando tomaran á su Cuidado el de este encargo y Administracion, para cuyo efecto les doy, concedo, y substituyo todo el Poder que en mi recide, y el que nesecitan, segun Leyes Reales de Castilla. Y por curadores del Dotor Phelipe Rubio, menor de veinte y cinco años. Y saliendo d(ich)has mis Hijas de la edad de Catorze años hasta la de veinte y cinco, ú antes en los casos que la Ley

permite haziendo las Diligencias que previene, les elixo assí mismo por curadores, dandoles el propio poder referido, Divicion y Particion de d(ic)hos mis bienes y efectos que recaigan en mi Herencia, se hagan y practiquen entre los citados mis Herederos y Legatarios por los citados Joseph Gascó, y Dotor Gabriel Pelecha, arreglandose a d(e)recho. Y esta es mi Voluntad, y formandola solo por Escritura Publica sin autoridad ni intervencion del Juez alguno. Y la que hicieren valga como si Yo mismo la executara, para lo qual les doy y confiero el Poder y Facultad que se requiere. Y para su mejor Gobierno y Claridad, luego que Yo falleciere, quiero y es mi Voluntad formen y hagan inventario de todos mis Bienes y efectos extrajudicialmente, y solo por Escritura Publica ante el presente Escrivano como receptor de este mi Testamento por evitar los excesivos gastos que de hazerlo todo judicialmente se podrían seguir á d(ic)hos mis Hijos.

XI OTROSI: Y en lo remanente de todos mis bienes d(e)rechos y acciones que de presente tengo, y en lo venidero por qualquier Título, Causa, Vía, Modo, Manera y Razon, puedan pertenezcerme y tocarme, instituyo y nombro por mis universales Herederos á mis Hijos, Dotor Phelipe Rubio, Clemencia Rubio, y Gertrudis Rubio, por iguales partes. Pero si las d(ich)has Clemencia, y Gertrudis Rubio, ó cualquiera de ellas, muriesen dentro la pupilare Edad en la parte y Porcion que les pertenezciesse, instituyo por Herederos, á la otra que sobreviviesse, y al Dotor Phelipe Rubio. Y en el caso de morir las dos, al d(ic)ho Dotor Phelipe Rubio. Y si éste faltasse primero á qualquiera de las otras dos que sobreviviesse para que lo hayan y hereden con la Bendicion de Dios y mia *Exceptis Clericis, locis Sanctis Militibus et Personis Religiosis, et aliis qui de foro Valencie non existunt, nisi dicti Clerici iuxta seriem et thenorem fori novi, super hoc editi bona ipsa ad vitam suam acquirerent, vel haberent*, y bajo la pena de Comiso segun el tenor de los antiguos fueros, y Real Orden de su Magestad (que Dios guarde) de nueve de Julio del año mil setecientos treinta y nueve.

XII OTROSI: Y por el presente revoco y anullo, y doy por ningunos otros qualesquier Testamento, ó Testamentos, Codicilio, ó Codicilios, Poderes para testar, Mandas, Legados, ó otras Disposiciones que antes de éste haya hecho por escrito, de Palabra ó en otra forma (aunque en ellas se encuentre qualesquier palabras derogatorias, queriendo se entiendan en este continuidad á la letra) que quiero no valgan ni hagan fee en Juhicio ni fuera de él, salvo éste que haora otorgo que quiero valga por mi ultima y postrimera Voluntad, ó en aquella vía y forma que mejor haya lugar en d(e)recho.

Y assí lo Otorgo en d(ic)ho Lugar de Burjasot, á los veinte y nueve días del mes de julio del año mil setecientos sesenta y quatro. Y el Otorgante (á quien Yo el Escrivano doy fee, conozco) lo firmo, siendo Testigos, llamados rogados, y conozidos por d(ic)ho Testador, y por mi el Escrivano infrascrito, el Dotor Antonio Pelecha, Presbítero, Cura de d(ic)ho Lugar de Burjasot, Mosen Jacinto Rebert, tambien Presbítero, y Joseph Llorca, Sacristan de d(ic)ho Lugar de Burjasot, vecinos y moradores.

Phelipe Rubio (rúbrica)

Ante mi:  
Joseph Peregrín Mascarós (rúbrica)"

\* Puesto en el margen izquierdo, al inicio del documento: "En 22 de Enero 1767 á requerimiento del Dotor Phelipe Rubio, libré Copia con papel Sello Primero. Mascarós (rúbrica)".

# LAS CAPILLAS NEOCLASICAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

En anteriores trabajos, publicados en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, a partir de 1975 hemos venido ocupándonos de la Catedral *gótica* de Valencia: a saber

- 1) De lo que es en la actualidad
- 2) De lo que fue en tiempos pasados
- 3) De lo que debiera ser en el futuro

Hoy quisieramos comenzar a ocuparnos de las Capillas *neoclásicas* (1).

Si bien podemos hablar de lo que son *en la actualidad*, va a ser mucho mas difícil el decir lo que fueron en tiempos pasados, aunque no tanto lo que debieran ser en el futuro (2).

Las Capillas *neoclásicas* en nuestra Catedral son siete, abiertas en sentido *latitudinal* en los muros de las naves *laterales* (3).

Para edificarlas, *la necedad neoclásica* (frase de E. TORMO) tuvo que derribar multitud de capillas *góticas* de todo tipo: altas, bajas, pequeñas, medianas, mayores, con sus rejas, retablos, vidrieras...: un verdadero tesoro de Arte e Historia, del que no quedan más que pequeños restos de museo, que nos ayudan a darnos cuenta de la magnitud del destrozo realizado.

A nosotros nos cuesta el creer cómo pudieron cometerse tales desacatos.

Mas si pensamos en la tiranía de unas ideas que daban por supuesto el que el Renacimiento era muy superior al Gótico y la influencia —siempre tan poco inteligente— de la moda del tiempo, podremos llegar a comprender cómo a obispos, canónigos y arquitectos y artistas les pareciese mejor la neoclásica uniformidad ramplona, que la rica diversidad de la secular obra *gótica*, que ellos neciamente destruían.

• A primera vista todas estas capillas parecen iguales.

Lo son en líneas generales, tanto interna como externamente.

Al interior

a) Su idéntica *entrada*. Un muy grande y elevado *arco de medio punto*, flanqueado por dos pilastras ornamentales, que sostienen un falso entablamento, rematado en frontón triangular: todo ello de estuco blanco, dorado en capiteles y parcialmente en pilastras y entablamento.

b) Su idéntica o casi idéntica disposición interior: Un cuadrado (grosso modo) o rectángulo de planta, sobre el que se levantan los muros, que con la ayuda de *cuatro pechinas* en sus ángulos, terminan en cúpula *neoclásica*, con los vanos de iluminación posibles en su tambor.

En el muro opuesto a la entrada: *el altar*: Una especie de ventanal *neoclásico* formado por dos columnas de mármol

rojizo, con capitel compuesto dorado, que sostienen el consabido entablamento, terminado en frontón triangular.

En el espacio central, la hornacina casi semicircular forrada de mármol rojizo y blanco en la que se coloca la estatua del titular de la capilla.

En los muros *laterales* un arco de medio punto generalmente (4) (un arcosolio), dentro del cual se coloca un altar.

Al exterior: También aparecen idénticas o muy parecidas estas capillas en líneas generales.

Todas ellas terminan en cúpula con tambor de ladrillo y cascarón *peraltado*, recubierto de teja vidriada de color azul en los arcos y de color blanco en las líneas de separación de los arcos.

Rematan las cúpulas en pequeña pilastra de piedra, sobre la que va una pirámide truncada por una bola en la que se asienta una cruz de hierro. (5)

La *decoración interna* de los muros de estas capillas en *estuco* consiste en un simulado entablamento a la altura del arranque de las pechinas de las cúpulas, sostenido por pilastras estriadas del orden compuesto, doradas en la primera parte de su fuste y en sus capiteles.

Sobre el entablamento, los arcos y dentro de ellos ventanas simuladas.

• Las peculiaridades constructivas de cada capilla dependieron del espacio de planta que los arquitectos constructores tuvieron a su disposición (6).

- (1) Son *siete*, pues la de S. Pedro (hoy del Stmo. Sacramento) ya estaba deformada en pobre *barroco* e internamente fue respetada por los neoclásicos, que se contentaron con *simular* una entrada parecida a las demás capillas laterales, cegada en la parte alta y pintada tras la reja para dar la *ilusión* de entreabierta.
- (2) De lo del pasado no queda casi nada. Todo fue neciamente destruido. Por otra parte el encoframiento de ladrillo al exterior fue un error, en mi sentir. Solamente la Capilla de S. Vicente Ferrer podría ser repristinada. Tendríamos un modelo de lo que eran las *góticas* de esta Catedral.
- (3) En el *gótico* el sentido era *longitudinal*. Los altares ordinariamente paralelos al principal. Las Capillas en *largura*, no en *anchura*.
- (4) En algunas capillas. En la de S. Vicente Ferrer, la de S. Luis de Toulouse y la de S. Francisco de Borja, no hay arcosolios, ni altares por ellos cobijado, sino que los muros se adornan con lienzos, alusivos a la vida del Santo titular u otros en su defecto.
- (5) Tal clase de *cúpula*, parece ser *típica* de Valencia. Se puede ver en multitud de iglesias de aquel tiempo en adelante en la capital y en la provincia.
- (6) Por esta razón, algunas son de menos fondo y de planta rectangular. Esto obligó a los constructores a hacer sus cúpulas elípticas, como veremos. Ello no obstante, los arquitectos tuvieron cuidado de que guardaran correspondencia con las capillas de la nave opuesta (de la Epístola).

Fueron los arquitectos constructores de todas ellas Antonio Gilabert y Lorenzo Martínez.

Y principal decorador de ellas José Esteve Bonet, ayudado de otros, como Juan Vidal, etc.

Teniendo esto en cuenta, podemos comenzar la descripción más detallada de cada una de ellas, siguiendo nuestro método.

- 1): *Lo que es al presente: Su estado actual.*
- 2) *Lo que fue anteriormente* (antes de 1936) (7).
- 3) *Lo que pudiera ser en el futuro.*

- La primera capilla comenzando por la Nave del Evangelio (desde el transepto de la Puerta de los Apóstoles) descendiendo hacia la Puerta Principal (o de Los Hierros) (8) es:

#### LA CAPILLA DE LA PURISIMA

Se llama así por ser su Titular *LA INMACULADA CONCEPCION* (o la PURISIMA).

a) En cuanto a su *construcción* hemos de decir que como la planta es, grosso modo, cuadrada, su cúpula es redonda.

b) En cuanto a su *decoración* habría de tener relación con la titular de la capilla (en sus relieves, estatuas...) y así es, en efecto, como veremos.

En el ALTAR PRINCIPAL constituido —según dejamos dicho— por una hornacina semicircular, recubierta de mármol blanco y rojizo, y flanqueada por dos columnas del mismo material, con capitel dorado de orden *compuesto*, que sostienen un entablamento con frontón triangular, la imagen de la titular: LA PURISIMA.

Una gran talla de madera policromada de 1,82 mts. de altura. Copia por J. M. PONSODA de la anterior a 1936 (9) hecha por J. ESTEVE y costeadada por el arzobispo D. F. Fabián y Fuero en 1781.

Sobre el *frontón* neoclásico (sentadas una a cada lado) dos imágenes de estuco de tamaño natural representando a Judit con la cabeza de Holofernes en su mano (Jud. 13, 7-10) y Jaél horadando con un clavo la cabeza de Sísara (Jue. 4, 21-22).

Heroínas del Antiguo Testamento, que aplastaron el poder del enemigo de Israel y —por tanto— figuras de la Virgen INMACULADA, *que aplastó la cabeza de la Serpiente* (10) del Enemigo del género humano.

J. Esteve colocó símbolos: pasajes escriturísticos alusivos a la Concepción INMACULADA de la Stma. Virgen en el pedestal de la estatua y en las pechinas de la cúpula.

En el pedestal de la estatua, el *spéculum sine macula* (Sab. 7, 24) = Espejo sin mancha: (Un Angelito, que lleva un espejo) y el *lilium inter spinas* = Lirio (azucena) entre espinas (Cant. 2, 2), otro, angelito, con un *ramo de azucenas*.

En las *pechinas* de la cúpula: 1.<sup>a</sup>) *El Sol* = *Electa ut Sol* = *Elegida como el Sol* (Sap. 6, 9) con dos angelillos a sus

lados, que llevan en sus manos otros símbolos como *la Rosa de Jericó*; *el nardo*, 2.<sup>a</sup>) *La Luna Pulchra ut Luna* = *Bella como la Luna*, con otros dos ángeles que llevan otros símbolos como *la azucena* y el ramo de olivo *Quasi oliva speciosa in campis* (Eclo. 24, 19) 3.<sup>a</sup>) *Speculum sine macula* = *Espejo SIN MANCHA* (Sab. 7, 26) Espejo sostenido por 2 angelillos uno con una ramita de platanus o laurel (Eclo. 24, 19b).

4.<sup>a</sup>) *El cinamono* = *Sicut cinamomun aromatizans* (Eclo. 24, 20) con dos angelitos que llevan los árboles cinamomo y balsamo (*Sicut cinamomun et balsamum aromatizans odorem dedi* = *Como el cinamomo y balsamo aromatizador, perfumé*) (Eclo. 24, 20).

Lo que más nos extraña es que en la ventana (simulada) sobre el altar de la Titular no hubiese puesto Esteve algo alusivo a la Inmaculada: = Un símbolo o figura de ella (11).

En vez de ello, nos encontramos con un relieve en estuco representando a S. Pascual Bailón en adoración ante el Stmo. Sacramento.

Aquí no hubo —que sepamos— altar o capilla alguna dedicada a S. Pascual Bailón. A no ser que quisieran hacer notar que —en España y pueblos hispanos la devoción al Stmo. Sacramento y a la Inmaculada van unidas (12).

En los arcosolios de los muros laterales se colocaron *dos altares* (13).

El de la derecha (izquierda del *espectador*) dedicado a S. Luis Bertrán y el de la izquierda a la Beata Inés de Benigánim.

- (7) Seguiremos a Sanchis y Sivera, que fue testigo ocular y sólo le corregiremos en lo que creamos que no está acertado. No pretendemos copiar, sino *completar*. Dejaremos aquello que ya... no tendrá solución alguna.
- (8) Las demás capillas: de la Girola y de la Nave Crucera ya han sido estudiadas por nosotros en *Archivo de Arte Valenciano*.
- (9) J. M. Ponsoda, imaginero valen. (1882-1963) trabajó para la Catedral en la década de 1940, reparó la imagen de J. Esteve tan inicua y neciamente destrozada en 1932 y 1936, que se puede decir que la presente es obra suya. La de J. Esteve era sin duda la mejor obra de este imaginero notable entre los neoclásicos del tiempo.
- (10) Alusión —sin duda— a Gen. 3-15, según la vers. Vulgata del tiempo: *Ella* (la Virgen) *quebrantará tu cabeza*. Y a la Liturgia de la Inmaculada: *Hocie contritum est ab ea caput serpentis antiqui* (Apoc. 20, 2).
- (11) Sospechamos que lo que puso J. Esteve fue cambiado más tarde por el relieve que representa a S. Pascual Bailón. Lo veremos en otras capillas, en que el relieve primitivo en este mismo sitio ha cambiado, al cambiar modernamente el titular de la Capilla.
- (12) Baste recordar el "*Alabado sea el Stmo. Sacramento del Altar y la Inmaculada Virgen María...*".
- (13) Estos altares con sus retablos son todos (20 en total en la Catedral) de idéntica construcción. Una mesa de altar de yeso, con frontis de mármol y jaspe y un *retabillito* de ventana neoclásica construida con dos columnitas de jaspe: una a cada lado, que sostienen un frontoncillo o ático encima. Donde habría de estar la vidriera, se coloca un lienzo (o estatua) del titular y en el tímpano del ático otro liencecillo (o tablita). Así alcanzan los neoclásicos la "*uniformidad*". Parecen ser una copia, en reducida escala, del retablo de la Capilla de San Sebastián.



Cada uno lleva un lienzo con la imagen de su titular, anónimo (o quizás de V. Inglés) el autor del S. Luis Bertrán y de C. GINER el de la Beata Josefa María de Sta. Inés de Benigánim (1889) (14).

En el ático (sobre S. Luis Bertrán) un liencillo con el busto y símbolo de S. Luis Bertrán de Benjamín BIOT (1981).

En el ático del altar de la B. Inés de Benigánim = S. PASCUAL BAILON (15) (no Nicolás Factor, que dice, al parecer equivocadamente, Sanchis y Sivera).

Parecerá extraño el que en una Capilla dedicada a la Inmaculada haya otras dos, que bien poco o nada tienen que ver con la *titular*.

La respuesta viene dada por el siguiente punto:

- 2. Lo que fue esta Capilla anteriormente:

Antes de la deformación (o construcción neoclásica de la actual) había en este lugar *tres* capillas:

Las de:

- 1) *Santa Eulalia*
- 2) *Los Siete Gozos de Ntra. Señora y*
- 3) *S. Gil y S. Bernardo*.

No nos detenemos en las vicisitudes de estas capillas desde el s. XIV hasta 1775, comienzo de la deformación neoclásica (16).

De todo lo *gótico* no queda aquí ni rastro (17).

Construida la capilla neoclásica actual se tuvo en cuenta el hecho de que había *tres capillas* y se hicieron *tres* altares: Uno (de la Titular) en el fondo y dos en los muros laterales.

Pero cambió totalmente la dedicación de los altares. La *universalidad* (lo *católico*) había caído ante lo *particular* y *“regional”*.

Primaban los santos *valencianos*.

No se efectuó el cambio total entonces. El de los Santos Gil y Bernardo por S. Luis Bertrán debió de ser a poco de su canonización por Clemente X, en 1691.

Los neoclásicos conservaron en el ático una preciosa tablita *gótica* (s. XV) del anterior retablo (al parecer) de S. Bernardo de Alcira: *el martirio de S. Bernardo y sus hermanas María y Gracia* (hoy en el Museo de la Catedral) (18).

El altarcillo opuesto fue dedicado en la renovación neoclásica a *Cristo atado a la columna...*

A raíz de la beatificación de la M. *Ines de Benigánim*, el Cabildo le dedicó—como ya dijimos en la nota 14—este altar.

El lienzo de *Jesús atado a la columna* se encuentra hoy en el Museo (19).

En el pavimento de esta capilla, se hallan sepultados cuatro de ellos: Pablo García y Abella XXXI Arzobispo (1848-60), Fray Joaquín Company y Soler XXVII Arz. (1800-1813), en medio. A los lados: derecha = Sebastián Card. Herrero y Espinosa de los Monteros, XXXV Arzob. (1898-1903) e izquierda = José Salvador y Barrera XXXVIII Arzob. (1917-1919).

De los tres primeros transcribe su lauda Sanchis y Sivera. Del último, no, porque murió 10 años después de publicado su libro.

Las lápidas tienen mucho de *laudatorias*, pero artísticamente consideradas no tienen nada que ponderar.

La lápida del Arzob. Salvador y Barrera dice =

HIC SPECTAT  
RESURRETIONIS DIEM SUPREMUM  
EXMUS ET REVMUS  
DR. D. IOSEPHUS M<sup>o</sup> SALVADOR ET BARRERA  
QUI  
PRUDENTIA PROPE SINGULARI  
ECCLESIAS TRIASONEN, ET MATRITEN.  
GUBERNAVIT  
ARCHIDIOECESIS VALENTINAE  
NEGOTIA POSTEA TRACTANDA SUSCEPIT  
PARI LAUDE  
DONEC  
EXERCITIS SPIRITUALIBUS VACANS  
PRIDIE NONAS SEPTEMBRIS ANN. MCMXIX  
PLENUS RECTE FACTORUM  
GLORIA AD DEUM  
EXCESSIT  
R.I.P.

*Scio enim quod Redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum. Reposita est haec spes mea in sinu meo*

Job. XIX, 25-27

ESPERA AQUI EL DIA SUPREMO DE LA RESURRECCION EL EXCELENTISIMO Y REVERENDISIMO DR. D. JOSE MARIA SALVADOR Y BARRERA, QUE CON SINGULAR PRUDENCIA GOBERNO LAS IGLESIAS DE TARAZONA Y MADRID Y CON EL MISMO ACIERTO LOS NEGOCIOS DE LA ARCHIDIOECESIS VALENTINA HASTA QUE, PRACTICANDO LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES, PASO A DIOS LLENO DE BUENAS OBRAS, EL CUATRO DE SEPTIEMBRE DE 1919. DESCANSE EN PAZ.

“Se que mi Redentor vive y que en el último día, de la tierra he de resucitar. Guardo esta esperanza en mi corazón (Job. 19, 25-27)”.

- (18) Se ve que el retablo de S. Bernardo, tenía también escenas del otro S. Bernardo: *el de Alcira* (o que hubo un retablo a él dedicado).

- (19) A la salida, después del departamento de la Custodia, a mano derecha. Le atribuyen a Espinosa (o a su escuela).

(14) Debió de ser pintado entonces, pues—a raíz de la Beatificación de Inés de Benigánim, por León XIII en 1888—el Cabildo dedicó este altar a la nueva Beata.

(15) El lienzo parece anterior a C. Giner. Quizás se puso aquí como exaltación de los santos valencianos, por más que S. Pascual no lo fuera de nacimiento.

(16) Quien esté interesado en ello, puede ver *“La Catedral de Valencia”* de J. Sanchis y Sivera, pgs. 333-336, donde encontrará *noticias sueltas*, con las que es muy difícil recomponer en lo más mínimo lo que fueron las capillas primitivas. Desde luego no tenían la orientación de los altares actuales, que no es la *gótica*.

(17) Las capillas tenían sus *patronos*, que las edificaban con el *“jus sepeliendi”*, *derecho a sepultura para ellos y sus familiares*. No se ha conservado ni una sola lápida. Los neoclásicos acabaron con todo ese cúmulo de historia y aún de Arte, sin dejar ni constancia la mayoría de las veces, ni aquí, ni en otros sitios.

Ya no fue la Capilla lugar de sepultura alguna, fuera de la de los Arzobispos.

## CAPILLA DE SAN VICENTE FERRER:

### I. LO QUE ES ACTUALMENTE:

#### A) INTERIOR

No es igual que la anterior, como parece decir Sanchis y Sivera.

Debido a su planta, que es rectangular, de menos fondo o largura, que anchura (20), su cúpula neoclásica tuvo que ser *elíptica*: La más elíptica de todas las capillas (21).

• Ello proviene de que conservaron los muros de la antigua capilla gótica, como veremos al examinar su exterior.

Para acomodar esta capilla en todo lo posible a las demás, 1) tiraron la bóveda gótica y edificaron la cúpula neoclásica. 2) Abrieron un boquete en el muro del fondo e hicieron la hornacina del altar principal 3) y ornamentaron en estuco toda la capilla de la misma forma que la anterior, ya descrita.

• Las diferencias son:

- 1) Que el titular es S. VICENTE FERRER y por tanto su *estatua* o *imagen* debe de estar en el altar o retablo principal.
  - 2) Que toda la ornamentación del altar, pechinas, etc., ha de guardar relación con el Santo.
  - 3) Que esta Capilla no tiene altares en los muros laterales sino que se ornamentan con *pinturas* (lienzos), siendo naturalmente escenas de la vida del Sto. Titular.
- Otra diferencia notable, debida a la restauración del exterior en los años 1970-1972, es que el altar principal carece de *hornacina* y —por tanto— de estatua del Santo Titular (22).

A la estatua le sustituye hoy el lienzo bocaporte de la hornacina (23).

Pasemos a describir la ornamentación actual de la Capilla:

#### a) Los estucos.

Las dos estatuas sobre el frontón del altar representan a la *Prudencia* (izquierda) y *Templanza* (derecha). No *Sabiduría*, que dice Sanchis y Sivera.

Se echa de ver por sus *símbolos*: La *serpiente*, arrollada al brazo = símbolo de la prudencia "*Sed prudentes como serpientes* (Mt. 10, 16) El *agua* que se vierte sobre el *vino* o el fuego, *símbolo* de la Templanza.

#### b) Los relieves:

En las pechinas de la cúpula: De izqu. a derecha. 1) El Bautismo del Santo; 2) Su visión en que la Stma. Trinidad le encomienda la predicación; 3) Su enfermedad, en la que es asistido por la Duquesa de Vannes; 4) Su muerte rodeado de Sto Domingo, S. Francisco y la Duquesa.



Aparición de la Stma. Virgen a San Vicente Ferrer. V. Inglés

Tras el frontón del altar: *La apoteosis* del Santo = Recibido por las Tres Divinas Personas y los Santos Intercesores.

#### c) Los lienzos:

Representan tres escenas *de la Vida* de S. Vicente.

1. En el *bocaporte*: Aparición de la Stma. Virgen con el Niño Jesús a S. Vicente Ferrer La Virgen le entrega la *azucena* símbolo de la pureza y de Sto. Domingo y el Niño le pone la Corona de la Vida. (Sant. 11, 12, Ap. 2, 10, etc.).

- (20) Cual correspondería una capilla *gótica*, donde el Altar se coloca no en el fondo (anchura), sino en el muro paralelo al altar mayor o al transepto.
- (21) De otro modo habría tenido que ser muy pequeño y discordante con las otras.
- (22) La hornacina rompía parte de la gran ventana *gótica* del muro primitivo, de la Capilla, aparecido en la restauración de 1960. Necesariamente tuvo que ser suprimida.
- (23) Todos estos altares tenían antes de 1936 lienzos bocaportes. La mayoría de J. Vergara, como el de la Inmaculada, Sto Tomás de Villanueva, etc. Varios se han conservado: algunos como el de esta capilla y el de S. Francisco de Borja (de Maella) en uso.

2. En los muros laterales: *izqu.* = La predicación del Sto. a los judíos; *Derecha* = La predicación del Sto. a los *cristianos*.

Los lienzos son en mi sentir de V. INGLÉS (24).

El del bocaporte se parece en todo a los del mismo autor en el hastial de la Puerta de los Apóstoles (interior).

Y trabajó en la Catedral y —fuera de estos cuadros— y el retrato de Fabián y Fuero —nada más tenemos que hubiese hecho.— Y la composición parece de él. (\*)

## B) EXTERIOR

La demolición y subsiguiente limpieza de las adherencias a los muros de la Catedral en la calle del Miguelete puso al descubierto gran parte de la primitiva capilla de "*Todos los Santos*", dedicada después a S. Vicente Ferrer.

Se trataba de una preciosa capilla gótica del s. XIV, que los neoclásicos truncaron para colocar su cúpula y deformaron interna y externamente.

Siguiendo el criterio de que hay que dejar las cosas como están (25), los repristinadores no continuaron los contrafuertes rematados en pináculos, ni repusieron el gablete



Predicación de San Vicente Ferrer a los judíos. V. Inglés

del piñón entre ellos, con su góteral ¡tan necesario para la conservación de la obra!, ni rehicieron las gárgolas conforme a la auténtica, que quedaba. Las que repusieron no concuerdan con la original.

Aun así estos restos son de gran valor para saber cómo eran las primitivas capillas de la catedral.

Esta pudiera ser un día completamente *repristinada*. Hay elementos más que suficientes para ello. Era una capilla elegante y bien iluminada por dos grandes ventanales góticos en los muros de poniente y mediodía.

## II. LO QUE FUE ANTERIORMENTE

Lo que acabamos de exponer prueba *arqueológicamente* que hubo aquí una capilla gótica desde el s. XIV.

Esto se comprueba *documentalmente*.

En el *Libre de Cláusules* Fol. 164 v. (Val. IX Kal Jun. 1303) se lee: *Raimundus miseracione divina, Valentie Episcopus... stabilimus, ordinamus et instituimus perpetuo in nostra ecclesia valentina duos presbyteros, qui continue in ea resideant horis intersint canonicis et missarum officia celebratim altari, quod sub invocatione "Omnium Sanctorum", dante Domino erigemus et erigi faciemus in capella, quam iam incepimus facere fieri in valentina ecclesia supradicta.*

Raimundo (o Ramón), por la misericordia divina, obispo de Valencia... establecemos, ordenamos e instituímos a perpetuidad, en nuestra iglesia valentina, dos presbíteros, que continuamente residan en ella, asistan a las Horas Canónicas y celebren la Santa Misa en el altar, que bajo la

(24) Se atribuían a J. Vergara, simplemente porque hizo varios de ellos.

(25) Criterio, que considero falso y perjudicial para "las ruinas", que terminan así por arruinarse del todo. Siguiendo tal criterio, no se hubiesen construido, ni las torres de la Catedral de Köln (Colonia), ni las de la Catedral de Ulm, ni las agujas y pináculos rotos por vendavales, etc. etc.

¿Por qué no completar lo que se sabe *arqueológicamente* que hubo? No se *inventa*; se *repristina*, que no es lo mismo.

(\*) En prensa ya el presente trabajo, he hallado que es del todo cierto lo que en él opino sobre el autor de los tres lienzos de la Capilla de San Vicente Ferrer.

Marcos Antonio de ORELLANA (1731-1813), contemporáneo de Vicente Inglés, dice de tal pintor: "*Es de genio extravagante. Obra de su mano son tres lienzos de la Capilla de San Vicente Ferrer de esta Catedral, y el de San Pedro y San Bartolomé del lado del cancel de la misma Iglesia, y los de la Capilla de la Comunión del Convento del Remedio*". Dr. D. Marcos Antonio de Orellana. Biografía pictórica valentina. "Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos", 2.ª edición, preparada por Xavier Salas. (Ayuntamiento de Valencia, 1967, pág. 586, XIX).

Añadimos que V. INGLÉS es —además— el autor del retrato del Arzobispo F. Fabián y Fuero y —en nuestra opinión— del lienzo de San Luís Bertrán de la Capilla de la Inmaculada y aún del otro del mismo Santo, de junto a la Puerta (Cap. derecha entrando) del Palau, que se dan como de autor desconocido.

invocación de TODOS LOS SANTOS, Dios mediante, erigiremos y haremos levantar en la capilla, que ya hemos comenzado a edificar en la Iglesia valentina sobredicha.

Consta, pues, que D. Ramón Despont O.P. V Obispo de Valencia (1289-1312) mandó hacer tal Capilla, bajo la invocación de TODOS LOS SANTOS, y quiso que fuese enterrado aquí y que dictó testamento a Fray Bernardo Durá, dominico, confesor suyo el 31 de Oct. de 1312 sellándole en Arzob. de Tarragona y obispos de Zaragoza, Huesca y Tortosa (26). Que falleció en Tarragona el 13 de noviembre de 1312 y que el 20 del mismo mes fue sepultado en esta capilla.

También consta que la capilla tenía sacristía, provista de ornamentos, enseres y libros (27).

Tal SACRISTIA ha llegado hasta nuestros días y de ella nos ocuparemos al terminar los datos sobre la Capilla.

- El que esté hoy dedicada a S. Vicente Ferrer se debe al hecho de que en 1600 se recibió una *reliquia* de dicho Santo y se prescindió de la titulación *universal*, por la *regional*, según la moda desde el Protestantismo y Renacimiento (28).

De entonces data la *imagen titular* del Santo (hoy en 3.<sup>a</sup> Sala del Museo) que lleva en su peana dicha fecha = 1600, y en su pecho una reliquia. Aún plateada (29) muy inferior —sin duda— a lo que sustituía, como consta intuitivamente por los restos, que del tiempo anterior se conservan, y que explicaremos al hablar de la SACRISTIA.

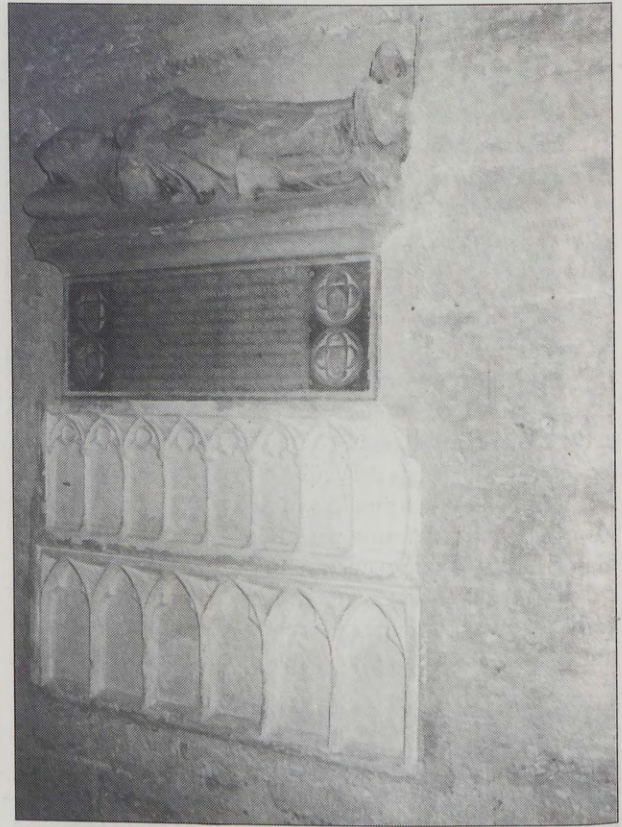
Se comenzó entonces a perder parte de la Historia y Arte al retirar los sepulcros de piedra y otras reformas “in peius”, que inevitablemente se hicieron (30).

Y los neoclásicos acabaron en el último tercio del S. XVIII con lo que de gótico (al interior) quedaba (31).



LA SACRISTIA de esta Capilla

Providencialmente se ha conservado en su arquitectura lo que debió de ser *La Sacristía* de la Capilla de *Todos los Santos*, erigida por el V obispo de Valencia D. Ramón Despont.



En el muro norte de la Capilla (hoy de S. Vicente Ferrer) junto a la Nave lateral, se abre una entrada, reducida por los neoclásicos a una vulgar puertecilla rectangular (32).

Por ella se pasa a una pequeña pero elegante estancia del s. XIV, de dos tramos de ojiva simple, en cuya clave se halla el escudo del obispo Despont = *Un puente de tres ojos*.

Al interior se puede ver que la entrada original era (y es) una muy esbelta puertecilla gótica de doble fino batiente,

- (26) Leg. 632: 1 (Testam. original de R. Despont) y Teixidor, Episcopal, Ms. A. Cat.
- (27) Vols. 3.672 y 3.678. Mayo 1406 y 5 Abril 1418 (Inventarios).
- (28) Moda o práctica, que ha tenido por consecuencia que nuestro Santo no tenga ya rango *universal* (memoria *libre*) en el mismo calendario oficial de la Iglesia.
- (29) Quizás para que sirviese de modelo para *otra* de plata, para las procesiones. Tal estatua existió hasta 1936; pero no era copia de ésta de 1600.
- (30) Cfr. *Libr. de obras* de 1600.
- (31) Y colocaron en el ático (en el tímpano del frontón) del altar = el lugar reservado a una Divina Persona (al Espíritu Santo o al Padre) a un escudo familiar: el de los Fernández de Córdoba. Error repetido no hace mucho por los Caballeros Jurados de S. Vicente Ferrer, que han colocado su Cruz ¡CON UNA IMAGEN DE S. VICENTE SOBRE ELLA! En el frontis del altar. La Cruz se puede poner; pero no S. Vicente sobre ella, en el lugar que sólo Cristo o un símbolo *suyo* puede ser colocado.
- (32) Neciamente disimulada con pintura de estuco y mármol cual si fuese parte del muro.

que —al abrirse— ornamentaba las dos partes del muro en su vano (33).

En el muro norte de tal estancia o Sacristía se hallan em-  
potrados al menos *dos* sepulcros: *el inferior* es el sepulcro  
del fundador de la capilla de Todos los Santos D. Ramón  
Despont, del que Sanchis y Sivera dice (Catedral 338) No  
sabemos el paradero de este sepulcro.

*El superior* es el sepulcro de Jazperto de Botonach, su  
antecesor en el obispado de Valencia (1276-1288).

El de *en medio*... no podemos decir si es parte del  
sepulcro de Despont o es sepulcro de otros (tal vez familia-  
res o sucesores en el patronato de la capilla).

El de *Jazperto de Botonach* es un sepulcro muy  
interesante.

Lleva en su cubierta la imagen del obispo revestido de  
pontifical: "*como para decir Misa*", esculpida en piedra y  
policromada.

Debajo *el arca sepulcral*, rectangular, en piedra de color  
gris-negro en cuyo frontis —enmarcada por cuatro escudi-  
tos— dos a cada extremo —inscritos en cuatrifolios dentro  
de círculos— va la *inscripción* o *epitafio* en versos latinos,  
de la tercera parte del siglo XIII.

Cada verso comienza y termina en una *cruz patada* con  
tres puntos a cada lado (34).

Dice en elegante letra *gótica* (35):

Damos la INSCRIPCION dispuesta según la versifi-  
cación latina:

PRESVL .Y ASPERTVS . JACET . HIC .  
JURISTA . DISERTVS . SECTOR . SIS . CERCVS .  
VIXIZ . SINE . LABE . REPERTVS . ANNIS .  
MILLENIS . OCCO . SIMVL . OCTVAGENIS . INDE  
. DVCCENZENIS . TEMPORIBVS . DE . ORDINE .  
PLENIS . APRILIS . NONAS . TERNO . NVMERVM  
. SIBI . PONAS . SANCCI . FELICIS . ABBAS .  
LAUDANDVS . AMICIS . SIC . ERAS . VVDA .  
FVIZ . INE . SACRISTA . GERVNDI . INDE .  
VALENTINE . SEDIS . PASTOR . MEDICINE .  
VTROSA . VIRTVCIS . GREGIBVS . DANS . DONA  
. SVLVCIS . PVLXER . FORMOSVS . LARGVS . LECVS  
. GENEROSVS . QUERER . DE . GENERE . SI . VIS  
. DESCENDIC . A . QVO . DE . CASTRO . GENITRICE  
. NOVO . PATRE . DE . BOCONACO . PRESBYTEROS  
. QUE . DVOS . ALTARI . QVOD . EDIFICAVIT .  
MAGDALENA . TVOS . STATVIT . QVAM .  
SEMPER . AMAVIT . CANDELAM . STATVIT .  
DIVINE . MATRIS . HONORI . TOTVM . SE .  
TRIBVIT . DOMINI . SVBIECTVS . AMORI .  
REQUIESCANT . IN . PACE . AMEN . DIC . PATER  
. NOSTER . PRO . ANIMASVA .

Y a continuación la traducción en versificación popular  
hispana:

YACE AQUI BISBE JAZPERTO - UN JURISTA MUY  
EXPERTO

PUEDE EL LECTOR ESTAR CIERTO - QUE SIN CULPA  
FUE HASTA MUERTO.

EN EL AÑO OCHENTA Y OCHO - DEL DOSCIENTOS  
MAS UN MIL (1288).

EL DIA TRES DEL MES DE ABRIL - EN VALENCIA  
HALLO SU FIN.

DE SAN FELIU AL BUEN ABAD - SUS AMIGOS  
ALABAD.

FUE DEL TEMPLO GERUNDINO - SACRISTA MUY A  
LO DIVINO.

Y, POR FIN, FUE MEDICINA - DE LA SEDE  
VALENTINA.

A SU GREY DIO CON VIRTUD - DONES DE  
ENETERNA SALUD.

ELEGANTE; ALEGRE, HERMOSO - LIBERAL FUE Y  
DADIVOSO.

SI SU ORIGEN TE INTERESA - DE CASTRO NOVO SU  
MADRE.

DE BOTONACO SU PADRE - FUE LA SU PROGENIE,  
ESA

EL ALTAR DE MAGDALENA - QUE CON DEVOCION  
AMÓ.

EL MISMO LO EDIFICÓ - Y A DOS PRESTES LO  
ENCARGÓ.

DE LA VIRGEN EN HONOR - UNA CANDELA DOTÓ.  
AL AMOR DEL SEÑOR DIOS - DEL TODO SE SUJETÓ.

DESCANSE EN PAZ - AMEN - DI UN PATER NOSTER  
POR SU ALMA.

Pareció mejor hacer la traducción en verso, ya que en  
verso está redactado el original latino.

Más al pie de la letra hubiese sido en prosa; pero hu-  
biese perdido todo el ingenuo encanto del verso latino  
medieval.

JUAN A. OÑATE

(33) Se puede fácilmente reprintsinar. Tiene hasta parte de los dos quicios.  
Sería una buena obra que podrían emprender los Caballeros Jurados,  
que utilizan tal capilla.

(34) Así en el original. Si se quiere poner por versos, parecen quedar las  
*cruc*es al final.

(35) Tiene una serie de elegantes abreviaturas, tal que debiera figurar en  
toda paleografía del S. XIII.

# LA PERVIVENCIA DEL ACADEMICISMO: VICENTE CASTELLO Y AMAT

La creación de las Academias de Bellas Artes en España, que inician su andadura a mediados del siglo XVIII, es un fiel reflejo de la aplicación de los ideales políticos del despotismo ilustrado. A lo largo del siglo XIX los vínculos académicos con el rey se verán reforzados. La “intervención” real en la mayoría de las decisiones que adoptaba la Academia, supuso una limitación en la libre práctica de las Artes y en el ejercicio de las funciones de esta institución.

Con todo, en la primera mitad de 1800, las Bellas Artes contaron con uno de los momentos más importantes de su renacer artístico. Las distintas secciones que se estudiaban en las Academias —Principios, Dibujo del Natural, Flores, Grabados...— sirvieron para crear verdaderos “especialistas” en cada una de estas ramas, y por su dedicación eran requeridos para participar en la decoración de iglesias, casas particulares, y en el caso valenciano, incluso, para los diseños de la floreciente industria de la seda.

La trayectoria de Vicente Castelló y Amat —conocido como un aventajado alumno de Vicente López y Portaña (1772-1850)—, es, sin duda, un ejemplo significativo de la pervivencia del academicismo en la primera mitad del siglo XIX. Hijo de Vicente Castelló y Bernarda Amat, nació en Valencia en 1787. Nada sabemos a cerca de su familia, salvo que seis años más tarde naciera su hermano Pedro. Pronto se inició en el conocimiento de las Artes. Ya en 1799, a la edad de doce años, se matriculó en la Sala de Principios de la Academia de San Carlos de Valencia (1), acompañándole su hermano a partir de 1803 (2). Era el inicio de una larga y compleja carrera por la obtención de un lugar en el difícil espacio académico.

En 1804, siendo aún alumno de la Sala de Principios, obtuvo dos importantes galardones: por un lado, el primer premio de la Clase, y por otro, el de tercera Clase de Pintura (3). En 1806, y contando con todos los votos a su favor por parte de los miembros de la Junta, alcanzó el premio de Natural. A este le sucedió al año siguiente el segundo premio de Pintura en el Concurso general.

Debido a la contienda bélica que libraba el pueblo español en lucha contra los franceses, la práctica académica debió ver mermadas sus actividades, quedando en parte restablecidas, a partir de 1810. En este año, Castelló ganó el primer premio de Pintura (4), sucediéndose, en el futuro, los triunfos. Así, el 20 de Marzo de 1811 presentó “dos quadritos pintados al óleo, de una *Huida a Egipto* (5) y de *Señora, Sn. José y el Niño Jesús*, copias de Gerónimo de Espinosa y Dn. Mariano Maella, y en consideración de estas obras, de haver (sic) obtenido los Premios en Concursos

Generales y su asistencia continua a los Estudios” (6), fue nombrado con todos los votos a su favor, Académico Supernumerario. Mérito ratificado por el secretario, D. Vicente M.<sup>a</sup> Vergara, el 25 de abril del mismo año (7).

Muchas debieron ser las vicisitudes que la Real Academia sufrió como consecuencia de la guerra de Independencia. Sus alumnos hacían compatibles sus estudios con el servicio en los diferentes Cuerpos del ejército. Este es el caso de Vicente Castelló, que durante este tiempo había continuado asistiendo a la Academia, y ejerciendo de subteniente, había servido en el Real Cuerpo de Zapadores y Minadores. Con tal infortunio que en 1813 había sido hecho prisionero junto a otros siete discípulos de la Academia por el general francés Suchet. En vista de lo cual la Academia elevó una petición al citado general para que “en consideración del particular mérito y aplicación de ocho discípulos de la misma que a tenor de la capitulación de esta ciudad habían (sic) quedado prisioneros, por estar sirviendo en varios Cuerpos del Exto. Español (...) permanecieran en esta ciudad, hasta que fuesen canjeados” (8), a lo que el francés no pudo negarse.

Una vez restablecida la monarquía de Fernando VII, en 1814, la Academia intentó recobrar sus actividades, por lo que solicitó el permiso real de eximir del servicio personal de armas a cinco Académicos premiados en Concursos Generales, entre los que se encontraban el Académico de Mérito José Cloostermans y el Supernumerario Vicente

- (1) En los Archivos de la Real Academia de San Carlos (en adelante A.R.A.S.C.) aparece matriculado el 18 de Febrero de 1799. Véase, Libro I. Desde 18 de Febrero de 1766 hasta Abril de 1799, *Matriculas de la R. Academia de Sn. Carlos*.
- (2) De su hermano Pedro, hemos encontrado la fecha en que se matriculó en Octubre de 1803, a los 10 años. Véase, Libro II. Desde 14 de Octubre de 1799 hasta Abril de 1811, *Matriculas de la R. Academia de S. Carlos*, p. 63, A.R.A.S.C.
- (3) El primer premio fue concedido por D. Manuel de Velasco. Véase, 4 de Noviembre de 1804, *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias de 1801-1812*, A.R.A.S.C.
- (4) El 23 de Diciembre de 1810 obtuvo el primer premio. Supra.
- (5) Podría ser esta la obra que cita M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883, p. 148, que sitúa en el Museo de BB.AA. de Valencia, y que en la actualidad figuraría en dicho Museo, como copia de Jerónimo J. de Espinosa.
- (6) Cfr. Junta Ordinaria de 20 de Marzo de 1811, *Libro II. De los individuos de la Rl. Academia desde su creación*, p. 199, A.R.A.S.C.
- (7) Véase, 25 de Abril de 1811, *Copiador de Oficios, Cartas, Ynformes y Certificaciones*, 1808-1815, nº 97, A.R.A.S.C.
- (8) Cfr. 16 de Agosto de 1813, *Copiador de Oficios, Cartas, Ynformes y Certificaciones*, 1808-1815, nº 170, A.R.A.S.C.





Esther ante el rey Asuero. Vicente Castelló y Amat.  
Col. Real Academia BB.AA. (Museo de Valencia)

Castelló (9). Por entonces sería, muy posiblemente, cuando Castelló realizara en un lienzo el retrato del *Escultor José Cloostermans* (ol./lz.: 0,86 x 0,64 mts. actualmente en el Museo de BB.AA. San Pío V de Valencia). Una vez obtenida la licencia real, libre de prestaciones al Estado, el pintor valenciano presentó a la Academia, en Junio de 1815, un cuadro pintado al óleo cuyo asunto era *Ester se presenta al Rey Asuero, intercediendo por su pueblo* (ol./lz.: 1,35 x 0,91 mts. firmado en el ang. inf. izqdo.: "Vicente Castelló Fr.", también, hoy, en el Museo Valenciano), por el que obtuvo, con la mayoría de votos, el título de Académico de Mérito (10). Dos meses después, mostró a estimación de la Junta los diseños de una Inmaculada Concepción para "un retablo de las inmediaciones de la ciudad" (11).

El siguiente paso importante en la carrera de Vicente Castelló fue en 1823, cuando ganó la plaza de tasador de pinturas por defunción de su anterior ocupante, D. Matías de Quevedo, cargo que llevaba implícito el puesto de Ayudante de Pintura en la Sala de Principios (12).

Años antes, había contraído matrimonio con María Vicenta González del Campo. Tuvieron dos hijos: Antonio,

que siguió el camino de su padre, y Vicente, que se dedicó al grabado. Vivieron en Valencia en el número 21 de la calle de Bonaípe, y posteriormente cursaron estudios en la Academia de San Fernando de Madrid (13).

En 1835 Vicente Castelló pidió ser nombrado Director de Pintura, pero desoída su demanda, sólo consiguió el cargo de auxiliar. Durante estos años, el prestigio y reconocimiento de su labor se había difundido por toda la región, y había participado en la decoración de numerosas iglesias, conventos, palacios y casas particulares. Así mismo, paralelamente a su trabajo en la docencia, fue muy considerado en la vida artística valenciana, destacando por el desempeño de los cargos de Presidente de la sección de Artes del Liceo Valenciano —órgano director a mediados del siglo XIX de las actividades artísticas— y Vocal de la Comisión de monumentos históricos de la provincia. Tomó parte tanto en las exposiciones públicas que el Liceo organizaba periódicamente, como en las que instituía la Academia. En 1837 estuvo presente en la exposición de premios de la Academia con el retrato del Diputado Provincial *D. Manuel Deocón*, curiosamente "sacado del original después de difunto" (14). Al año siguiente, siendo presidente del Liceo Valenciano *D. Bernardo López y Piquer* (1801-1874) y vocal Vicente Castelló, presentó éste a la exposición celebrada en el Palacio del Temple con motivo el VI Centenario de la Conquista de Valencia, *dos retratos*, de los

- (9) Este tipo de petición, debió ser bastante frecuente durante el período bélico. A mediados de 1811 la Academia solicitó del rey la exención del sorteo (o de entrar en "quinta") a todos los académicos e individuos premiados en Concursos Generales, a lo que accedió —al igual que había hecho con los matriculados en la Universidad Literaria— para recompensar su afición a la pintura y sus rápidos progresos. Véase, 11 de Junio de 1811, *Copiador de Oficios, Cartas, Ynformes y Certificaciones*, 1808-1815, nº 106, y 16 de Julio de 1814, del mismo libro, nº 216. A.R.A.S.C.
- (10) Véase, Junta Ordinaria de 11 de Junio de 1815, *Libro II. De los individuos de la Rl. Academia desde su creación* p. 141. A.R.A.S.C.
- (11) Cfr. 6 de Agosto de 1815, *Legajo nº 71*. A.R.A.S.C. Este mismo año, no debiendo ser muy grandes los ingresos que Castelló percibía de la Academia, solicitó el favor de eximirle de pagar los 79 reales que le correspondían en concepto de Académico. Véase, *Legajo nº 71*. A.R.A.S.C. Ya con anterioridad, el 20 de Diciembre de 1814 en acuerdo de Junta Particular, los profesores elevaron una propuesta por la excesiva cantidad a pagar en un momento —argumentaban— de "notoria decadencia de las bellas artes". Cfr. *Copiador de Oficios, Cartas, Ynformes y Certificaciones*, 1808-1815, nº 249. A.R.A.S.C.
- (12) Ocupó la plaza de Ayudante de Pintura el 4 de Octubre de 1823. Véase, 8 de Febrero de 1839, *Libro II. De los individuos de la Rl. Academia desde su creación*, p. 106. A.R.A.S.C.
- (13) Para S. Aldana Fernández, *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, 1970, pp. 164-165. Castelló vivió en la misma casa desde 1826 a 1844. Y según lo que nosotros hemos podido averiguar, Vicente Castelló permaneció en Valencia toda su vida.
- (14) Cfr. "Exposición (sic) de los premios en la Academia de San Carlos", *Diario Mercantil de Valencia*, 28 de noviembre de 1837, nº 332, pp. 3 y 4.

que la crítica resaltó su “naturalidad y buen dibujo”, así como la “veracidad” de sus *bodegones* y la “buena composición y riqueza de colorido” de los *cinco bocetos* de los medallones que ejecutó al temple en el techo de la Iglesia de San Salvador de Valencia (15).

En el año 1839 fue nombrado por la Academia de San Carlos, Teniente de pintura (16), puesto que ocuparía durante once años.

Continuaba Vicente Castelló exponiendo sus característicos *bodegones*, que trataba con gran maestría, y eran muy apreciados por el público. Por ello, en la exposición del Liceo de 1842 a la que acudió con *dos retratos*, señalaba la crítica la notoria ausencia de los fruteros y *bodegones* “de este profesor conocido ventajosamente en el número de los primeros artistas de Valencia” (17). Y poco después, en la exposición de la misma entidad de 1845, llamaron la atención de los críticos, los *seis retratos* del pintor valenciano que “merecen especial mención por las bellezas en las que abundan”, si bien reconocieron que donde radicaba el verdadero genio de este artista era en los estudios de frutas que “egecuta (sic) son admirable verdad, y sobre todo en los *bodegones*”. Destacaron un *capricho* “verdaderamente digno de figurar entre los mejores de su clase”, una escena de *Dos ciegos cantando*, “pintado en menos de dos horas, digna inspiración de Callot, tratado con suma gracia y verdad”, y un “excelente” *Paisaje* (18). Por lo que hemos podido comprobar, debió la crítica ejercer sobre Castelló gran influencia con sus juicios, hasta el punto de que en las siguientes exposiciones del Liceo a las que asistió —1847, 1853 y 1860— lo hizo exclusivamente con *bodegones* (19).

En el orden académico, los estudios elementales eran financiados por instituciones y organismos de la ciudad y

provincia de Valencia (Ayuntamiento, fondos de instrucción pública, etc.), mientras que los estudios superiores corrían a cargo del rey. Los gastos que la Academia generaba estaban en función de los sueldos de los profesores (20), secretarios, dependencias, material y los pagos a los profesores jubilados. Sin embargo, esta situación creaba una serie de derechos: el rey tenía, entre otras, la facultad de nombrar a dieciocho de los veinticuatro miembros que constituían la corporación de la Real Academia, quedando en manos de ésta, la designación de los seis restantes. En 1850, Vicente Castelló formaba parte de esta Corporación en la sección de pintura, grabado en dulce y dibujo. Ese año, la Academia había nombrado a tres académicos por la sección de pintura y dibujo, uno por la de arquitectura y dos no profesores (21), el resto habían sido elegidos por decisión real.

La trayectoria académica de Castelló estaba alcanzando por entonces uno de los últimos escalafones, y coincidiendo con el nuevo plan de estudios, también en 1850, pasó a figurar en la cátedra de dibujo antiguo y natural (22). Siete años después, se encargó de las clases de colorido y composición, sustituyendo a Francisco Llácer (23). Esta sería la última ocupación de Vicente Castelló. En Enero de 1860, después de muchos años sin que el público hubiera podido admirar sus adelantos, se presentó con *cinco bodegones* y *un boceto*, a la exposición del Liceo Valenciano. Fue su última exposición. El 2 de Junio moría Vicente Castelló y Amat, un ejemplo de la pervivencia del academicismo, del gusto y del discurrir artístico en la Valencia de la primera mitad del siglo XIX.

RAFAEL GIL SALINAS

(15) Cfr. “Exposición (sic) pública de pinturas del Liceo Valenciano”, *Liceo Valenciano*, 1838, pp. 5-8.

(16) Véase, Junta General de 8 de Febrero de 1839, *Libro II. De los individuos de la Rl. Academia desde su creación*, p. 106. A.R.A.S.C. La preocupación por el buen desempeño de este cargo, le llevó junto al resto de los Tenientes de pintura —Miguel Pou, Antonio Esteve, Antonio Marzo, Pascual Agulló y José Navarro— a firmar un oficio en 1847 al Director General de la Academia, D. Vicente Llácer, solicitando la adopción de medidas para proveer a la Sala de primeros rudimentos de la falta de obras originales, para poder ofrecer una correcta educación y así evitar el perjuicio que ello podía ocasionar en la enseñanza. Véase, 22 de diciembre de 1847, *Copiador de Oficios*, 1846-1850. A.R.A.S.C.

(17) Cfr. “Crónica del Liceo”, *Liceo Valenciano*, Diciembre 1842, nº 12, pp. 524-527, y “Exposición pública del Liceo Valenciano”, *Diario Mercantil de Valencia*, 11 Diciembre 1842, nº 345, p. 3.

(18) Cfr. “Exposición pública de 1845. Liceo Valenciano”, *El Fénix*, 4 Enero 1846, pp. 161 y 162.

(19) En la Exposición de 1847 participó junto a su hijo, véase, Vicente Boix, “Exposición (sic) Pública”, *El Fénix*, 19 diciembre 1847, p. 158 y *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. Tomo IV, Valencia, 1847, p. 512. En la Exposición de 1853, realizada a beneficio de Galicia, compareció con “tres *bodegones*”, Cfr. “Exposición en el Liceo a beneficio de Galicia”, *Diario Mercantil de Valencia*, 22 de junio de 1853, nº 1486, p. 1. Y en cuanto a la Exposición de 1860, se celebró con el propósito de recaudar fondos para las tropas expedicionarias a Africa, véase, *El Rubí*, 22 de enero de 1860, nº 28, pp. 227-228, y el *Diario Mercantil de Valencia*, 18 de enero de 1860, nº 3.800, p. 2.

(20) En 1849, se estimaba el salario anual de Vicente Castelló en 5.000 reales, mil menos que el director de la Academia, D. Francisco Llácer. Véase 20 de Octubre de 1848, *Copiador de Oficios*. 1846-1850. A.R.A.S.C.

(21) Véase, *Diario Mercantil de Valencia*, 6 Diciembre 1850, nº 557, p. 1.

(22) En función de dicha cátedra, Vicente Castelló percibió 8.000 reales, igual que Francisco Llácer por colorido y composición. Véase, *Diario Mercantil de Valencia*, 6 de Agosto de 1850, nº 435, p. 2.

(23) Véase, 15 de octubre de 1857, *Legajo nº 77*. A.R.A.S.C.



## EL MERCADO NORTEAMERICANO DE FRANCISCO DOMINGO

Es conocida la decisiva influencia que París ejerció en la carrera de Francisco Domingo, quien vivió en esta ciudad durante cuarenta y cinco años casi ininterrumpidamente, trabajando para un mercado internacional. Pero, muy posiblemente, el definitivo éxito comercial de sus obras procede de la relación entablada por el pintor con los marchantes norteamericanos, que difundieron su obra por los Estados Unidos. Mercado ya preparado para la recepción de este tipo de "High class painting", gracias a la actividad previa de los marchantes europeos, Goupil, Cadart y Gambart.

Elemento de conexión importante entre Domingo y los marchantes y coleccionistas americanos parece haber sido George A. Lucas, un agente de arte nacido en Baltimore en 1824, y que reside en París desde 1857 hasta su muerte en 1909. Lucas es, además, la persona que proporciona más información sobre el comercio de la obra de Domingo, gracias a la existencia de un diario donde anota minuciosa, aunque abreviadamente, su propia actividad cotidiana(1).



Dormac. George A. Lucas

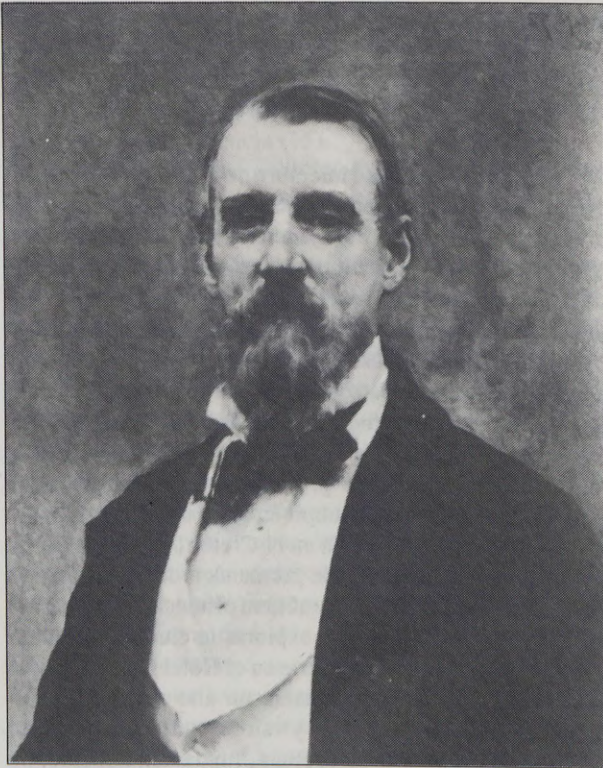
Hijo de un destacado miembro de la comunidad de Baltimore, Lucas estudió en la Military Academy, ingeniería civil, y en 1851 pasó a trabajar en los ferrocarriles de New York, New Haven y Hertford. Más tarde fue supervisor del Central Railway de New Jersey y finalmente trabajó como ayudante de ingeniero en el Croton Aqueduct Board, trabajo que le permitió establecerse en New York. En esta ciudad es donde se desarrolló el interés de Lucas por el arte, estimulado por su propio hermano William y por George Whistler. En esta época se iniciaron también sus compras de objetos artísticos. De las primeras fueron tres grabados procedentes de la firma Goupil & Company.

En 1856 solicitó la baja en el Croton Aqueduct Board y regresó a Baltimore donde permaneció hasta su partida hacia Europa en 1857(2). Durante su primer año de estancia en París, Lucas se dedicó a explorar la ciudad, visitando artistas, galerías y ventas de arte en el Hotel Drouot, lo que le permitió adquirir rápidamente un alto nivel de conocimientos en cuanto a calidad y valor de trabajos artísticos.

En años sucesivos se ocupará, fundamentalmente, de atender visitas y peticiones de obras artísticas procedentes de Baltimore, actividad que le permitió establecer relaciones con un gran número de artistas. Solo en su colección particular aparecen listados setecientos ochenta y tres artistas diferentes, entre los cuales destacan como uno de los primeros con quien toma contacto, Meissonier, por quien se había interesado particularmente su hermano William, así como los españoles Casanova y Estorach, Francisco Domingo, Escosura, Fortuny, Goya, los Ríos, Madrazo y Rico(3). A partir de este momento establecerá transacciones comerciales con los más importantes marchantes y coleccionistas americanos como William T. Walters, Samuel P. Avery, John T. Johnston, Cornelius Vanderbilt, William H. Valderbilt, Robert Garret, Henry Field, Cyrus J. Lawrence, Samuel P. Avery Jr. y Richard Hoe Lawrence(4).

Las relaciones entre Lucas y Domingo parecen haber sido personales y bastante informales. No existe evidencia de acuerdos contractuales entre ellos. Lucas actuaba, más

- (1) Lillian M.C. Randall, *The Diary of George A. Lucas. An American Art Agent in Paris, 1857-1909*, Princeton University Press, 1979.
- (2) Cfr. *Minutes of the Croton Aqueduct Board*, New York, 1903, pp. 61-62 y William F. Lucas, prefacio de *Maryland Institute Exhibition Catalogue*, cit. por Randall, p. 7.
- (3) Cfr. Apendix F., "Artists represented in the George A. Lucas Collection", en *The Diary*..., pp. 48-52.
- (4) Cfr. Apendix E., "Visits of major American Art patrons to Paris: transactions with George Lucas", en *The Diary*..., p. 48.



Retrato de Samuel Putnam Avery. Raimundo de Madrazo

bien, como simple agente intermediario entre Domingo y marchantes americanos, fundamentalmente Samuel P. Avery.

Avery que fue artista él mismo, conocedor y marchante de arte es, en la actualidad, más conocido por su patronazgo de artes y letras(5). Había empezado como grabador en cobre, para dedicarse después a ilustrar libros. En 1865 se estableció como marchante de arte, y dos años después fue comisionado por los Estados Unidos en la Exposición Internacional de París(6). De estas fechas datan sus primeros contactos con Lucas.



"Samuel P. Avery in his fine art room". George Cruikshank

El éxito de los esfuerzos de marchantes europeos establecidos en América, había animado a los americanos a involucrarse más activamente en las exposiciones y venta de arte importado. Samuel P. Avery fue, junto a Henry II Leeds and Company, William Schous, J. Snedecor y The Pilgeram Gallery, uno de los marchantes de New York que desarrolló más importante actividad en la introducción del arte europeo contemporáneo en los Estados Unidos(7).

Dado que estos marchantes americanos siguieron, en un principio, las pautas marcadas por los europeos, y particularmente por Goupil, no es sorprendente que muchos de los negocios de Lucas con Domingo daten de la década de 1880, cuando el mercado del cuadro de género y los precios del mismo, estaban en alza.

Las notas aportadas por el diario de Lucas, sugieren que Domingo no participaba en la elección y preparación de gran parte de los temas que se le encargaban, sino que simplemente era su ejecutor. Lucas y el propio Avery eran, también, quienes decidían las formas y acabados de los marcos y en general todos los aspectos de la producción. Esta peculiar relación entre marchante y artista fue bastante generalizada, e incluso artistas de personalidad tan acusada e independiente como Courbet se vieron sometidos a tales exigencias(8).

El primer intento de contacto entre Lucas y Domingo, reflejado en el diario, tuvo lugar el 28 de abril de 1880, diecisiete días después del primer contacto de aquél con Casanova y el mismo día en que el agente se comunicaba con otros pintores españoles, Casanova, de nuevo, Madrazo y Rico. El encuentro con Domingo no se produjo, por estar el pintor ausente;(9) y el interés de Lucas podría relacionarse con la visita de negocios que el agente había recibido de Avery. Ambos visitaron, también a Dagmans en el mismo día. Y, de nuevo, al día siguiente, coincidiendo con nuevas llamadas a Domingo y Palmaroli, así como a distintos pintores franceses.

El objetivo de esta actividad era, indudablemente, cargar obras para ser enviadas a los Estados Unidos. En el caso concreto de Domingo podemos deducir que de hecho hubo el encargo de una "figura", pues el 10 de mayo Lucas

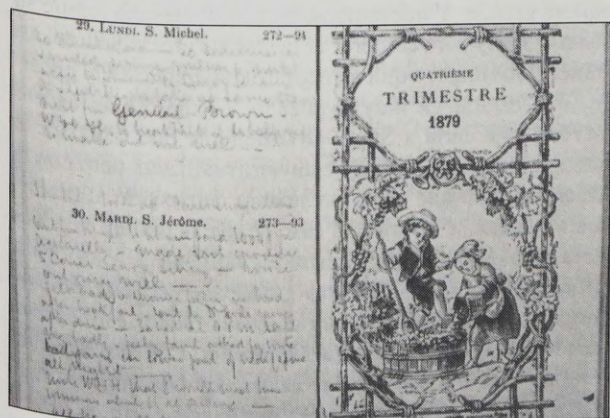
- (5) Fue el fundador de la *Avery Architectural Library* de la Universidad de Columbia, así como uno de los fundadores del *Metropolitan Museum of Art* de New York. Regaló igualmente una importante colección de grabados a la New York Public Library.
- (6) Cfr. Randall, pp. 26-27.
- (7) Cfr. Lois Marie Fink, "French Art in the United States, 1850-1870. Three dealers and collectors", *Gazette des Beaux Arts*, (92), 1978, p. 91.
- (8) Cfr. Anne M. Wagner, "Courbet's landscape and their market", *Art History* (4), 1981.
- (9) "At Domingos, out", cfr. *The Diary...* 2º vol. p. 496, 1880 April 28 Wednesday. Las sucesivas referencias al Diario de Lucas serán eliminadas puesto que las entradas por fecha citadas en el texto pueden permitir igualmente un fácil acceso a la cita en el libro.

volvía a anotar otra visita a Domingo para ver “una nueva figura comenzada”. Visita que repite, acompañado de Avery, diez días después; al tiempo que visitaba a Palmaroli y realizaba diferentes gestiones relacionadas con los envíos de obras a los Estados Unidos.

No cabe duda del intenso movimiento comercial que Avery desarrolló durante esta visita a París. El día 28 del mismo mes de mayo, visitaba, de nuevo a Domingo, sin duda para verificar el proceso de ejecución del encargo y, al mismo tiempo, visitaba junto a Lucas y el marchante francés Durand-Ruel una exposición de pinturas en el Boulevard Hausmann, donde compró a Troyon y Millet por valor de 85.000 francos, obras que envió rápidamente a los Estados Unidos a través de la Agencia Pottiers.

La transacción comercial con Domingo fue realizada, definitivamente el 5 de junio, en que Lucas y Avery visitaron al pintor para recoger una “pintura pequeña”, al tiempo que le entregaban un cheque por valor de 6.000 francos a cuenta de las dos pinturas encargadas por 15.000 francos, una de las cuales era la que recogían.

La contratación de los marcos para las obras de Domingo constituyó, también, un proceso largo que demuestra cómo los marchantes cuidaban estos detalles tanto como la contratación de las propias pinturas. El encargo de los citados marcos se realizó inicialmente a Carpentier, con la indicación de ser enviados al estudio de Domingo una vez realizados. Pero nuevos contactos con Domingo y Carpentier en días siguientes parecen sugerir que el trabajo no se realizaba en las condiciones previstas. En estas fechas parece que Avery tenía urgencia de enviar a los Estados Unidos las compras realizadas, pues liquidó el pago de las pinturas de Domingo con otro cheque por valor de 9.000 francos, al tiempo que empaquetaba cajas que contenían distintas compras, entre ellas una pintura de Meissonier, para ser enviadas a través de Pottier. La cuestión de los marcos de Carpentier quedaba, todavía, pendiente, por lo que Lucas se puso en contacto con esta empresa exportadora de Pottier,



Diario de A. Lucas

al tiempo que comunicaba el cambio de decisión a Domingo. Pero los marcos no devieron de ser enviados, o bien desagradaron a Avery, pues en el mismo día Lucas se dirigió a Souty, una empresa diferente para encargar marcos a nombre de Avery. Se trataba, todavía, de los marcos para las pinturas de Domingo, pues así lo anota expresamente el día 12 de junio, cuando visita de nuevo la empresa Souty para revisar los marcos. Por estas fechas Avery no se encontraba, ya, en París, pues Lucas recibió una carta suya procedente de Londres. Pero el 15 del mismo mes ambos estaban juntos en París empaquetando nuevos envíos para la agencia Pottier, entre los cuales se encontraban posiblemente las obras de Domingo, a quien había estado visitando en este mismo día.

El 19 de julio Lucas visitó nuevamente a Domingo, quizás con el fin de hacerle un nuevo encargo, pues el día 23 escribió a Avery sobre Madrazo y Domingo, al tiempo que le enviaba el resguardo de los envíos que saldrían de Southampton el día 27. Este mismo día visitó a Domingo, quien tenía que terminar una pintura encargada en el plazo de diez o quince días. Pasado este plazo Lucas acudió a la casa de Domingo el día 17 de agosto pero la encontró cerrada a causa, por lo visto, de un repentino cambio de domicilio del pintor, quien había dejado su estudio en la rue Blanch por el 70 bis rue des Frères Heuvert, Levallois, a donde acudió Lucas para recoger y pagar con 15.000 francos la pintura encargada por Avery.

A pesar de que las obras realizadas por Domingo, durante estos años estaban siempre dentro de la línea del cuadro de género ambientado, por lo general, en el siglo XVII, parece que no fue esta su actividad exclusiva. Un nuevo encargo recibido por Lucas de Avery, hace que aquél busque nuevamente a Domingo el día 12 de marzo de 1881. Al no encontrarle repitió la visita durante varios días; hasta que finalmente, y después de cuatro visitas fallidas, consiguió hablar con él el día 31 de marzo, para encargarle una obra sobre Velázquez, sin constatar en su diario si se trataba de la copia de una obra de Velázquez o un retrato del pintor. Domingo accedió al encargo por el que cobraría el precio de sus 2 últimas grandes pinturas, es decir 10 ó 12.000 francos.

Es conveniente recordar las relaciones que la crítica española había encontrado siempre entre la pintura de Domingo anterior a su marcha a París, y la pintura barroca española. Al lado de la ya citada escuela valenciana, la influencia de Velázquez fue señalada por Azorín, a partir de una cita del crítico Balsa de la Vega, “Las repercusiones de Velázquez en los pintores ¿cuál ha sido? —se preguntaba Azorín— (10). A mi se me antoja que todo pintor tiene algo

(10) Cfr. José Martínez Ruiz “Azorín”, “Velázquez, demasiado...” en *Varia Velazqueña* (t. I), 1960, pp. 1-2. Sobre esta cita puede verse también, Felipe M.<sup>o</sup> Garín Ortiz de Taranco, “Velázquez y Domingo, una cita de ‘Azorín’”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1961, pp. 21-23.

de Velázquez, sea poco sea mucho... De 1880 a 1900 hemos tenido en España una pléyade espléndida de pintores: Casto Plasencia, Casado del Alisal, Pradilla, Ferrant, Sala, Villegas, Domingo Marqués... No sigo, porque he llegado a donde quería llegar. Vi, en el Museo de Valencia, siendo yo estudiante, la *Santa Clara* de Francisco Domingo Marqués. Después he visto otros cuadros, retratos sobre todo. Y voy a copiar —y con esto termino— lo que en 1891 decía Balsa de la vega de Domingo Marqués. Es esto: “Domingo domina la paleta hasta llegar a Velázquez, algunas veces...”. Quizás esta relación entre ambos pintores, establecida por la crítica, sería la que impulsó a los marchantes norteamericanos a pedir a Domingo un cuadro sobre Velázquez.

La ejecución del encargo no parece, sin embargo, haber sido fácil, por lo menos no fue rápida, considerando la forma habitual de trabajar de Domingo. Las noticias sobre el cuadro aparecen en forma confusa, durante cuatro años, en las anotaciones del diario de Lucas. Aunque sin una absoluta seguridad podríamos afirmar que la visita realizada por el agente a Domingo el día 28 de febrero de 1882, es decir casi un año después del encargo, se referiría a este trabajo, aunque en su diario no lo dice expresamente. La visita se repitió el día 6 de marzo, cuando Lucas anota que Domingo se había comprometido a terminar la pintura en quince días. Pero el día 20 cuando Lucas volvió, sin duda para recoger el encargo, supo que Domingo había salido de viaje a España. Si aceptamos que el encargo se refería al de Velázquez realizado el año anterior, el repentino viaje a España podría estar realizado con la necesidad de visitar el Museo del Prado y tomar anotaciones de color en relación con el trabajo que estaba realizando. El 5 de abril, Lucas se encuentra, por fin, con Domingo quien le dice que le enseñará la pintura en quince días; pero cuando el 15 del mismo mes vuelve Lucas a visitar a Domingo le encuentra, todavía, trabajando en el encargo. Cinco días después la pintura no estaba terminada, hasta que por fin el 10 de mayo, Lucas le compra por 9.000 francos un cuadro distinto, *Hombre en la puerta de un establo*.

Los contactos entre Lucas y Domingo continuaban, incluso con encargos de obras diferentes. Pero de nuevo el 19 de abril de 1883 parece que el objetivo de la visita de Lucas está otra vez relacionado con el encargo sobre Velázquez, aunque no hay absoluta seguridad pues Lucas no vuelve a visitar a Domingo hasta el 10 de octubre, fecha en que el pintor ha cambiado de residencia. Lucas averigua, a través de Leloir, la dirección del nuevo taller de Domingo quien se había trasladado al número 93 de la Avenida du Roule. Al visitarle en el nuevo taller encontró al pintor trabajando en el encargo de Avery, acordando con Lucas que este le llamaría en el plazo de quince días. En este tiempo Lucas recibe una carta de Avery quien, posiblemente, estaba ya impaciente sobre el encargo realizado a Domingo.

En el mes de noviembre todavía aparece el nombre de Domingo encabezando las noticias de los días 5 y 6. Pero no es hasta el 14 de abril cuando Lucas visita el estudio de Domingo a quien encuentra trabajando en el encargo de Velázquez. El día 22 de junio vuelve al estudio de Domingo en la rue Bureau donde ve la pintura de Velázquez que mide 67,1/2 x 82,1/2 y debería estar terminada en una semana. Efectivamente en el plazo convenido, el sábado día 28, Lucas escribía a Avery informándole entre otras cosas de los negocios con Domingo.

Durante el largo período que duró la ejecución y entrega de la pintura de Velázquez, Domingo continuó realizando sus habituales composiciones, encargadas por lo general por Avery a través de Lucas.

El día 21 de abril de 1881, por ejemplo, después de haberle encargado la pintura de Velázquez, Lucas vuelve a reunirse con Domingo, quizás para realizar un encargo distinto puesto que el 16 de mayo regresó al estudio del pintor con el fin de pagarle un cheque por valor de 9.000 francos por una pintura titulada Caballero. *Hombre con espada*, al tiempo que Domingo aceptaba la cantidad de 45.000 francos por una pintura grande. La pintura del caballero fue entregada por Domingo al día siguiente.

Los días 4 y 5 de julio Lucas visita a Domingo, la segunda vez va acompañado por Avery. Ambos se dirigieron a la nueva dirección de Domingo en el 94 Boulevard Bureau, con el fin de pagarle 10.000 francos a cuenta de la pintura de tamaño grande encargada, al tiempo que le compraba una pintura pequeña que representaba a un hombre fumando ante una puerta.

A partir de este momento empieza la actividad de Lucas en la contratación del marco adecuado para la pintura encargada. El 18 de julio acudió a Souty para encargar dicho marco, advirtiéndole que no fuera dorado antes de verlo él personalmente. Al día siguiente intentó visitar de nuevo a Domingo pero no pudo encontrarlo puesto que el pintor se había trasladado a su taller de París, para trabajar allí en la pintura grande. Y nuevamente en el siguiente día repitió su visita a Souty para comprobar la realización del marco; así como a Domingo, a quien encontró trabajando en el encargo, que estaba ya muy avanzado. El día 22 de agosto escribió una carta a Souty advirtiéndole que mandara el marco a Domingo, cuando estuviera realizado, pero con la advertencia de que no se presionara demasiado al pintor. Posiblemente se referiría al caso de que la pintura no estuviera todavía realizada. Escribió igualmente a Avery para informarle sobre las pinturas grandes y pequeña de Domingo, que deberían de estar realizadas cuando estuviera la grande de Lefebvre y la oval de Henner. Los días 4 y 5 de octubre vuelve a encontrarse Lucas con Domingo en una nueva Dirección, Boulevard Bernard, con el fin de ver el estado del lienzo grande que está casi terminado, al tiempo

que acordaba con el pintor que éste le escribiría cuando lo tuviera totalmente terminado. Posiblemente Domingo no llegó a escribir a Lucas por lo que éste visitó de nuevo al artista el día 19 de octubre y otra vez el 1 de noviembre cuando acuerda ir a recoger la pintura en el plazo de una semana. Antes de este plazo, el 5 del mismo mes acudió al estudio de Domingo donde estaba ya terminado el cuadro grande, que titularon *Jugadores de cartas*, liquidando en esta visita el pago del mismo con un talón por valor de 35.000 francos.

Diez días después acudía de nuevo Lucas al estudio de Domingo para ver otro cuadro encargado, se trataba del titulado *Puerta del establo*, que encontró totalmente cambiado respecto de como lo había visto la vez anterior. Es el mismo cuadro por el que pagaría la cantidad de 9.000 francos el día 10 de mayo. Al mismo tiempo Domingo le informaba, posiblemente ante un nuevo encargo, que podría realizar dos pinturas de una figura a razón de 20.000 francos cada una.

La citada información debió de ser también solicitada por Avery, puesto que el día 30 de mayo ambos marchantes visitaban a Domingo para encargarle dos pinturas a 20.000 francos y comprarle en el momento otra por valor de 12.000 francos. El control de la ejecución de las pinturas encargadas se inició a partir del día 8 de junio en que Lucas visitó, ya, a Domingo; esta visita fue seguida de otra el día 21 en que el pintor no se encuentra en el estudio. Consigue localizarle el día 5 de julio pero la pintura pequeña no está terminada, todavía. Las visitas se repiten el día 5 en que Lucas busca a Domingo en París y en su casa de campo, y el día 10 en que acude acompañado de Avery. Posiblemente en esta última visita Avery recogió algún encargo, puesto que el día 4 de octubre Lucas recibió una carta del marchante americano desde Queenstown encargándole dos marcos para Meissonier y Domingo que tendría que realizar Souty. El encargo sería cumplido inmediatamente, puesto que el día 17 Lucas ya visita Souty para controlar la realización de los marcos, donde advierte que se había cometido un error en el de la pintura de Domingo y tiene que ser cambiado.

Un nuevo encargo procedente de Avery hace que Lucas visite a Domingo el día 20 de noviembre, visita que se repite el día 26, y que tiene por objeto encargar una cabeza por la que el pintor pide 1.000 francos. El día 22 de febrero se repite la visita, al no encontrar a Domingo, Lucas regresa tres días más tarde y le encuentra trabajando en la cabeza encargada que debería estar terminada para el día 12 de marzo, y costaría entre 1.000 y 1.200 francos. La cabeza, de una figura con gorguera, costó finalmente 1.500 francos y fue pagada por Lucas el día 11 de marzo de 1883. Al día siguiente Lucas escribe a Avery que ya está realizada la cabeza pintada por Domingo, al tiempo que le informaba del estado de otros asuntos sobre diferentes artistas. Posiblemente Lucas había encargado otras cabezas también a

Domingo, puesto que el día 14 de este mes anotó una visita al estudio de Domingo para recoger la cabeza de Avery y las suyas propias.

Todavía tendría Domingo algún encargo de Avery pendiente, pues Lucas le visitó el día 23 de abril para saber que la pintura de Avery debería de ser recogida después del día 15. La cabeza encargada por Avery debió de ser llevada al agente exportador Pottier el día 4 de abril junto a otros envíos. Y, efectivamente, el día 12 de este mismo mes Lucas realizaba el envío de la caja 594 a Avery conteniendo obras de Vibert, Millet, Domingo, una tanagra y libros, la caja salió el sábado desde Le Havre.

En una ocasión parece que Lucas actúa también como proveedor del propio Domingo, al proporcionarle una vieja ventana procedente de Boissise, la localidad donde estaba situada la casa de campo del propio Lucas. Esto ocurría el día 30 de enero de 1883, y el día 10 de febrero Lucas ya intentaba buscar a Domingo para darle alguna información al respecto, aunque no le encontró en casa. Al día siguiente viajaba a Boissise para recoger la ventana y mandársela a Domingo. Esta actividad era tomada por Lucas con la misma seriedad y sentido profesional que los encargos de pintura que acostumbraba a hacer, de hecho el día 15 del mismo mes acudió a la casa de Domingo para ver como había sido instalada la ventana.

Pero las relaciones entre el marchante y el pintor debieron de entrar en crisis entre 1884 y 1886. El día 5 de julio de 1884 Lucas acudía a casa de Domingo para tomar medidas de un panel, posiblemente con la finalidad de encargar un marco para algún encargo que estaría realizando Domingo. Esto puede deducirse por el hecho de que Lucas regresó al estudio de Domingo el día 2 de octubre de este mismo año, así como el 21 de noviembre del año siguiente, para constatar que no había realizado la pintura. El 16 de enero del año siguiente, 1886, encargaba a Pottier mandar a alguien para recoger el marco de Domingo, pero no se cita ninguna pintura realizada. El veinte de este mismo mes escribía a Avery acerca de Braquemond, Domingo, Madrazo...

Las referencias a Domingo aparecidas en el diario de Lucas se interrumpen durante el año 1887, año en que Domingo viajó a España para realizar el retrato de Alfonso XIII, niño, por encargo de la reina regente María Cristina. Obra por la que cobró 100.000 francos(11).

A partir de 1888 año en que posiblemente Domingo regresó a París, las relaciones con Lucas se deterioraron sensiblemente. Quizás por cierto incumplimiento del artista, tal como parece deducirse de las notas correspondientes a los años 84-86, que debió desagradar a una persona cuya

(11) Cfr. Santiago Rodríguez, *El pintor Francisco Domingo Marqués*, Valencia, 1950, pp. 41 ss.

escripulosidad y seriedad profesional quedan patentes a lo largo de las anotaciones de su diario. Aunque también pudo ocurrir que Lucas había dejado de recibir encargos procedentes de los Estados Unidos para contratar pintura de género, a causa de un creciente interés de la sociedad norteamericana por la pintura de los impresionistas. A este respecto conviene recordar que Durand-Ruel el primer marchante francés que se interesó verdaderamente por la comercialización de la pintura impresionista había abierto precisamente en 1888 la primera rama de su firma en New York(12).

El hecho es que entre 1888 y 1891 las anotaciones sobre Domingo en el diario de Lucas se refieren únicamente a actividades marginales, nunca a contrataciones directas con el pintor, tal como había estado ocurriendo hasta 1886.

En el tiempo en que se había perdido el contacto entre ambos, Domingo debió de cambiar de casa nuevamente, pues Lucas recibió una carta de Child incluyendo la nueva dirección de Domingo.

Un año después, el 22 de enero de 1889, Lucas acudió a la casa de Sichel, posiblemente para realizar algún expertizaje sobre un boceto no firmado de Domingo.

Año y medio más tarde, el 2 de junio de 1890, fue a la casa del marchante Bruent donde solicitó precios sobre un Díaz que valía 2.200 francos y un Domingo que valía 10.000 francos. Posiblemente la información había sido solicitada por Avery, pues el 12 de junio escribió al marchante americano para informarle sobre Domingo, Brunet y Díaz.

Al año siguiente, el 24 de septiembre de 1891, recibió una carta del marchante ambulante Nicolas, ofreciéndole un Domingo que este poseía, aunque no añade información sobre el resultado de la entrevista, lo que hace pensar que, posiblemente, no hubo transacción.

No aparecen más referencias sobre el pintor hasta el año 1895 en que una serie de visitas de la esposa de Domingo a Lucas hacen pensar en un posible deterioro de la situación económica del artista(13). La primera visita de Madame Domingo se realiza el día 19 de marzo, aunque Lucas no anotó el objeto de la misma. Pero el día 10 de abril Lucas acudió a la casa de Domingo quien le ofreció una paleta. No sabemos bajo qué condiciones se había realizado esta oferta, pero en el día siguiente Lucas recibía la paleta en su domicilio. Por alguna razón que él mismo no consignó en su

diario, Lucas decidió devolver la paleta a Domingo el día 16. La devolución la haría a través del pintor y escritor Sortais, quien llamaba a Lucas el día 23 para confirmarle que ya había realizado la devolución. Pero una nueva visita de Madame Domingo hace que la paleta vuelva a Lucas. Posiblemente el agente continuaba sin decidirse a adquirir la obra, pues la esposa de Domingo le pidió que conservara la paleta hasta el mes de octubre en que volverían a comunicarse. Pero antes de esta fecha parece que Avery había decidido adquirir la citada paleta para regalársela a Lucas, al menos eso parece deducirse de la anotación del día 25 de julio, aunque también podría tratarse de una paleta de Domingo distinta(14). El hecho es que la comunicación entre Lucas y Domingo que debía haberse producido en el mes de octubre ya no tuvo lugar, y sabemos que en la colección privada de Lucas se conservaba una paleta de Domingo(15).

Un año después Domingo debió de intentar comunicarse con Avery, pues Lucas recibió una carta del pintor destinada al marchante americano que se encontraba en el Hotel d'Orient en París, aunque lógicamente se ignoraba el contenido de la misma. Todavía en 1897 Lucas escribió a Domingo posiblemente para mandarle un ejemplar de la revista Century Magazine, y este es el último contacto entre ambos, aunque todavía en 1898 Lucas acudió al Hotel Druot, famoso por sus ventas de objetos artísticos, para ver una exposición de Madrazo y Domingo.

CARMEN GRACIA

- 
- (12) Sobre algunos aspectos de la introducción del impresionismo en los Estados Unidos ver, John Rewald, "Theo van Gogh, Goupil and the Impressionists", *Gazette des Beaux Arts*, 1972, pp. 28 ss.
  - (13) Conocemos gracias a informaciones ofrecidas por Roberto Domingo, el hijo del pintor, la ostentosa vida que aquel llevaba en París y la valiosa colección de bienes artísticos que llegó a poseer.
  - (14) En la página 811 de su diario, Lucas escribe en la fecha 1895, July 25 Thursday, "At Pottiers gave Aix address & saw Domingo palette present from S.P.A."
  - (15) Cfr. Appendix F, "Artists represented in the George A. Lucas Collection", *The Diary...*, pp. 48 ss.

## LOS AFORISMOS DE PINAZO

A la hora de contextualizar la figura de Ignacio Pinazo Camarlench, no sólo en su vertiente estrictamente creativa —como pintor— sino también en una más amplia faceta humana, es de sumo interés el manejo y conocimiento de lo que, de algún modo, podría entenderse como la “colección de sus escritos”.

Sin duda cuando se investiga la biografía humana de un artista suele ser un buen contrapunto el hecho de poder disponer de toda una serie de *textos* suyos, aunque a veces en su mayoría sean meramente coyunturales, casi repentinos en su registro y anotación, fragmentos de curiosos “diarios” personales o algo semejante a un archivo de correspondencia, mientras que —en ciertos casos— podrá tratarse también de escritos de reflexión, de autocritica o incluso de algunos estudios referentes a otros artistas coetáneos o distintos antecesores que merecieron la predilección de sus respectivos autores.

Tales *documentos* de primera mano ayudan sobremanera no sólo a puntualizar ciertas claves básicas relativas a las *biografías humanas* sino también a justificar asimismo las propias *biografías artísticas*, estando como están tan íntimamente conectadas entre sí unas y otras.

En el caso concreto de Pinazo Camarlench, que ahora nos ocupa, podríamos clasificar los escritos suyos, que han llegado hasta nosotros, en una serie provisional de apartados diferentes. Así por una parte estarían los textos de *correspondencia*, que no sólo nos dan una idea de las relaciones familiares y sociales mantenidas por Ignacio Pinazo a lo largo de su existencia sino que, sobre todo, nos clarifican las acuciantes preocupaciones cotidianas que la vida de los Pinazo experimenta y cómo él mismo —unas veces con resignación y ascetismo y otras con no oculta vehemencia e insatisfacción— sabe o debe encajarlas y asumirlas.

Por otro lado tendríamos los escritos de corte prioritariamente *académico*. En especial nos referimos al texto de su discurso de ingreso en la Real Academia de San Carlos de Valencia, leído en la sesión inaugural del curso de 1896-97, celebrada el día 4 de octubre, y que sin embargo no sería publicado hasta el año 1915 (en contra de lo habitual), siendo recogido, en este sentido más bien de coyuntura, en el primer número de esta misma revista académica, *Archivo de Arte Valenciano*, aparecida precisamente en ese año.

Existen, además de la versión “definitiva”, dos variantes breves de dicho escrito, que, a modo de ensayos previos, ya marcan el carácter y la orientación revulsiva que iba a tener tal discurso, titulado por el mismo Pinazo *De la ignorancia en el arte*, con dura y evidente intención polémica.

Por último tenemos también un amplio repertorio de *anotaciones y pensamientos*, que como aforismos y repentizaciones muy variadas y heterogéneas nos dan una amplia idea tanto de sus reacciones emotivas, como de sus aspiraciones, afinidades y rechazos, donde incluso deja “transpirar” en múltiples ocasiones las claves de su radical ensimismamiento personal y especialmente su inconformismo junto a una muy particular ironía, generalizada frente a la realidad del entorno.

Registradas a menudo en los más variados soportes, muchas de estas anotaciones aparecen redactadas en recibos, sobres, márgenes de cartas, telegramas, ejemplares de prensa, etc., y raramente van fechados sus diversos contenidos, que sólo a veces gracias a los soportes mismos y teniendo en cuenta su respectivo origen pueden datarse aproximadamente.

En la oportuna y pormenorizada selección de textos, recogida por Vicente Aguilera Cerni en su fundamental monografía sobre Pinazo (1), aparecen estos escritos breves ordenados —de acuerdo con su respectiva orientación y contenido— precisamente según los siguientes epígrafes: “El yo y lo otro”, “Entre tensiones y conflictos”, “Arte y artistas” y “Meditaciones de un inconformista”, sumando en este sentido un total de casi cuatrocientas anotaciones, que en conjunto constituye ciertamente el mejor “mosaico biográfico” de su tensión y sinceridad personal y el más adecuado espejo para desarrollar su íntimo *autorretrato*, básico y sin duda complementario —como contrapunto— de cuantos registró (numerosos, como es sabido) con su inquieta y vital paleta.

Ciertamente no se prodiga Pinazo en observaciones técnicas respecto al quehacer pictórico (como suelen hacer otros artistas), ni tampoco —por lo general— en relación a planteamientos teóricos de alcance. Frente a ello su independencia, sus luchas internas y su inconformismo —como ya hemos apuntado— se mantienen constantes siempre en su pluma tanto como en sus pinceles y apuntes directos del natural. Diríamos que al igual que su libreta de dibujos no le abandonó nunca, en su constante necesidad de registrar la vida que le rodeaba, tampoco dejó de reseñar sus pensamientos en esporádicas pero insistentes anotaciones.

Incluso cabría hacer una especie de paralelismo entre las líneas fundamentales de su “duro” discurso académico y los

(1) PINAZO. Vicent García Editores. Valencia, 1983

diversificados contenidos que van desgranando paulatinamente sus “aforismos”. Hay perfecta coherencia entre ambos desarrollos. De este modo su sinceridad viene a ser la ventana por donde, ante todo, se hace patente el rechazo que le caracteriza frente a la situación tanto artística como social que le rodea y donde se refleja claramente su polémica independencia.

En esta línea de cuestiones podemos constatar, de inmediato, el rigor con que él mismo se autocensura, consciente de que no siempre es fácil y posible enarbolar y mantener, a ultranza, la enseña de tal independencia.

Esa sinceridad se refleja, sin duda, cuando con acritud escribe: *Por una peseta he pintado medianamente y hasta mal, y me he hecho viejo antes de tener algún tiempo para pintar mis constantes observaciones. // No se puede vivir. Hay demasiados cuadros que sólo sirven para comer y beber.*

Asimismo reconoce la exigencia del estado de tensión que necesita para responder debidamente al esfuerzo creativo: *¡Quién sabe si yo, a mi modo, soy hombre de lucha! Los halagos me pierden; no sé pintar más que cuando nadie se acuerda de mí. Con elogios soy mal pintor; para pintar he de tener disgusto, nada de alegría. // Cuando se me considera un gran pintor tengo miedo de pintar; pero tengo valor cuando no. Para pintar mejor, basta que digan que lo hago mal. // Muchas veces se engañan quienes creyendo que, de no tener que pensar en las necesidades de la vida, pintarían mejor; y sin embargo teniendo que recurrir forzosamente a su trabajo para atender a aquéllas, es cuando precisamente se crean las obras más geniales.* (Fragmento, éste último, del discurso académico).

Sin embargo es en el uso de las paradojas y de la ironía donde la agudeza de Pinazo pasa a primer plano, sobre todo cuando reflexiona acerca de sí mismo en relación al dudoso reconocimiento que le brindan los demás: *He sufrido tanta gloria en este país que el infierno me debe saber a gloria. O cuando subraya: Nunca han hecho mayor elogio de mí que en unos momentos que me creyeron un mal pintor. // El que no tiene enemigos, está muerto. Todo se hace y se ha hecho por y para los enemigos. // Yo soy discípulo de todos. Por eso pintó mal alguna vez: soy también discípulo de los malos...*

Tampoco faltan perplejidades en este rosario de aforismos, donde se reflejan ciertamente, y quizá sobre todo, las circunstancias más difíciles: *Parece que el hombre en sí no vale nada: el valor se lo da la estima de los demás. Una obra que no tenga admiradores no vale dinero y un hombre que no tenga gente está solo.*

No obstante siempre parece resarcirse de ese síndrome pesimista respaldándose en su constatado inconformismo: *Yo doy el fruto de mi tiempo, pero no cuando quieren los demás: no soy oportunista. Y no a plazo fijo como los vege-*

*tales.* Y es que posiblemente, ante los múltiples silencios e incomprendiones, el propio Pinazo no dejaba de apostar por el futuro: *Depositamos en las obras lo que somos, por eso la posteridad no se equivocará al juzgar, pues ha de juzgar no las “apariencias” del autor sino su “ser” cuyas perfecciones y defectos va depositando en sus manifestaciones artísticas.*

Numerosas son asimismo las ocasiones en que Pinazo hace directa referencia a la intrínseca dificultad del quehacer artístico, reiterando observaciones en este sentido tanto en el texto definitivo del “discurso académico” como en sus glosas. *El arte no sólo es difícil, bien puede decirse que raya en lo imposible,* dirá en aquella intervención suya, oponiendo entonces agudamente lo que él denomina la “difícil facilidad” (conseguida con la mutua unión de los medios naturales propios de la sensibilidad personal y los medios-técnicos desarrollados gracias al estudio y a la preparación) frente a lo que califica de “fácil facilidad”, lograda exclusivamente con la habilidad mecánica.

Porque para Pinazo *el arte es, no lo perfecto, sino lo perfectamente imperfecto,* haciendo clara referencia a ese punto fundamental de lo “non finito”, capaz de captar precisamente con esa fuerza de lo inacabado la mejor expresión de la obra —como tal— concluida.

*Las cosas no se deben acabar. Se deben dejar según el saber de cada uno, porque —insiste Pinazo— el arte no es perfecto, es bello. No cabe la perfección en lo que palpita, en lo que se siente. // Una cosa acabada es igual a otra, como lo perfecto. Mientras que el arte es algo mucho más infinito y sólo la intuición puede comprender el misterio de lo que no tiene fin. Un fin siempre en marcha hacia el sinfin de lo bello, no de lo perfecto. // Pero ni el principio ni el fin de ese más allá puede comprenderse, pues la idea del arte se respalda en el infinito, aunque no lo crean así aquéllos que consideran como meta del arte el dibujo “acabado”, como ellos dicen, y el color más o menos “fino”. ¡Qué lejos están éstos de empezar a entender el sublime objeto del arte!* (Fragmento de la versión definitiva del discurso).

Pero es sobre todo frente al mundo académico y ante la crítica oficial contra quienes más acremente reacciona Pinazo a lo largo y ancho de todos sus textos. Así en el amplio escrito *De la ignorancia en el arte* arremete a diestro y siniestro contra críticos, académicos de turno y oportunistas, deslindando la ignorancia de los no entendidos de la otra *docta ignorancia* de quienes creen dominar y conocer el arte, estando totalmente lejos de ser tales conocedores, pero influyendo y dominando, desde posiciones extra-artísticas, el desarrollo del mercado, de las exposiciones nacionales y de los premios oficiales...

Como es sabido no le faltaron a Pinazo reconocimientos a su quehacer, pero extemporáneamente y “con calzador”, reflejándose esta incompreensión en su curriculum, en sus escritos y en sus estrecheces domésticas. También es cierto



que con frecuencia se hizo más hincapié en sus aportaciones más “solemnas”, de cuño histórico o respecto a ciertos trabajos de encargo, subrayando de algún modo un virtual eclecticismo (que habría que matizar mucho, en justicia), antes que a sus auténticos valores creativos, su viveza, su capacidad de captar el costumbrismo en elaboraciones llenas de inusual fuerza y originalidad.

De este modo anota entre sus aforismos: *No quiero verme manoseado por los críticos y que me digan equívocamente que valgo más (o menos) que fulano. Si los críticos hicieran como yo, no harían tanto mal. Yo me reconozco y pinto poco para hacer menos mal. Y este poco lo hago para comer.*

Y explicita mucho más sus pensamientos en estos párrafos: *Juzgar con sinceridad y sin apasionamiento una obra artística y particularmente un cuadro, apreciar y leer en él con claridad de entendimiento y sin prejuicios, es en la actualidad —y en pintura— un hecho tan raro como frecuentes son los elogios y alabanzas que, asumiendo formas muy diversas y a veces envueltas con el ropaje de la hipocresía o del maquiavelismo, caen como semilla bien elegida sobre la opinión pública y germinan rápidamente con el auxilio de esa palanca de poderoso esfuerzo y rápidos efectos que, removiendo toda serie de obstáculos, llega por fin triunfante y gloriosa hasta el trono donde por doquier se rinde hoy culto a la diosa “publicidad”.* (Segunda variante del discurso académico de 1896).

*La ignorancia del arte cultivada en la prensa periódica produce con frecuencia frutos verdes o podridos, según las circunstancias; rara vez encontramos en ellos la madurez de juicio que exige el examen de un cuadro, y las consecuencias lamentables de semejante cultivo están en relación directa y en consonancia con la preponderancia cada día más pujante del periodismo y con la fiebre cada vez más alta del deseo de publicidad, llevada a veces hasta el ridículo por gentes ajenas o no al arte, pero con suficiente desenfado para estampar sin escrúpulo en las columnas de tal o cual revista o periódico toda suerte de ideas y frases que no tienen ni pueden tener en “pintura” la significación que quieren atribuirles, para que, unidas con gran acopio de frases laudatorias y calificativos retumbantes, forman un núcleo luminoso cuyos destellos a modo de aureola sirvan de marco laudatorio.* (Ibid.).

Tampoco deja de tener particular interés el comentario de Pinazo, dirigido a cierto personaje o coleccionista de la época: *Dice que no le gusta la pintura de mengano y se gasta no obstante seis mil duros en él; puede entonces que le guste la mía, porque no se gasta en mí ni un céntimo.* // *El vulgo casi siempre está dispuesto en contra de las obras de arte, y en especial de aquéllas que pasan de su alcance, pues no quieren tomarse el trabajo de procurar comprenderlas. Sin embargo como consolándose añade: Muchas obras son*

*como las putas: seducen al primer momento, pero como es fácil conocerlas pasan pronto...*

Otro tanto insiste Pinazo contra lo que domina la perfecta ignorancia del ilustrado: *Lo académico no es humano, es alegórico. Vive de la pose y por eso en realidad no vive. // No falta quien ha hecho del arte un método rutinario o un simple “modus vivendi”. Ese es el resultado de la falta de maestros y la sobra de profesores.*

De hecho la relación de citas sería, en este sentido, prácticamente interminable, fustigando Pinazo con auténtica dureza el ámbito de la crítica, del mundo académico y el reducto de los jurados, de las exposiciones oficiales y premios institucionales de la época, por lo que ya con las aquí aportadas consideramos sobradamente ejemplificada esta actitud independiente y contestataria de Ignacio Pinazo Camarlench.

Tampoco falta en sus observaciones el sentimiento palpable de que en muchos aspectos él se consideraba precursor de lo que (tan ambigüamente en la literatura crítica de la época) se entendería como “modernista”. La oposición entre “rancios” y “modernistas” aparece a menudo en sus aforismos. Pero ¿qué entendía realmente Pinazo por “modernista”? En una de sus observaciones anota: *El modernismo tiene la ciencia de la luz y de la instantánea.* No es, por tanto, difícil reconocer la adscripción de este concepto al influjo novedoso de cierto impresionismo muy *sui generis*.



Interior de la Alquería. Ignacio Pinazo

El mismo se explaya ampliamente: *Empecé pintando impresiones hace cuarenta años. Tuve que dejar esto porque los que hoy las hacen con aplauso de todos, fueron los que me perdieron. Y ahora no hay quien se acuerde de que fui el más modernista, cuando me llamaban rancio. // Instantáneas son mis tablitas. No tiene menos importancia un cuadro pequeño que uno grande. Este suele ser aparatoso, como las películas de crímenes que son las preferidas. Sin*

*embargo yo dejé lo preferido por lo modesto y por lo bello de nuestras costumbres y vida, porque aquí es donde surge lo imprevisto, lo que todos hacemos y vivimos sin darnos cuenta. Cuando empecé a pintar predicaba la nota de color; la nota de color, porque la forma ya estaba fotografiada. // Los colores son lo bueno del cuadro si, después de pintar, no se ven los colores. // Los que creen que el aire libre es más difícil, no saben lo que dicen. De hecho en todas partes hay aire, y la luz es lo que se pinta.*

Era sin duda consciente Ignacio Pinazo no sólo de su labor artística sino también de su tarea testimonial respecto al momento en que vivía: *Costumbres de los pueblos y de las personas... Somos informadores gráficos y buscamos con los colores la luz; y en la forma rastreamos el alma, lo interno. Somos complementarios del poeta y del literato.*

De alguna manera esta especie de florilegio de citas, extraídas de los textos de Pinazo, puede habernos dado una idea aproximada de su compleja personalidad, pero quizá

cierre adecuadamente estos párrafos el fragmento que concluye una de las partes del estudio que —como monografía— Vicente Aguilera Cerni le dedica: “En sus distintas facetas, Pinazo, además de alcanzar altas cumbres, abrió horizontes que fueron desaprovechados o superficialmente explotados. Como casi nunca se amparó en el tamaño, ni en lo impactante, ni en lo enfático, ni en los recursos literarios, no se le contempló con la devota y reposada atención que reclamaba su profundidad. Pintura y vida fueron en él sufrimiento y angustiada premonición. Fueron testimonio inconformista. Fueron fermento transformador en manos de un rebelde para el que lo non-finito expresaba la oculta tortura y el ansia de concebir la infinitud, como la vida intenta alcanzar la intuición de la muerte. Y es que quizá la nada y el infinito sean en realidad el último y definitivo mensaje de la poética pinaziana”.

ROMÁN DE LA CALLE

# EVOCACION DE DON JOSE BENLLIURE (1855-1937) EN EL 50.º ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO \*

Excmos. Sres. Presidente y Académicos de Honor. Ilmo. Sr. Director General del Patrimonio Artístico. Ilmos. Sres. Académicos y Autoridades. Señoras y Señores:

Al cumplirse el pasado día 5 de abril el 50 aniversario del fallecimiento del insigne pintor valenciano José Benlliure Gil, resolvió la Real Academia dedicar un acto público a la memoria de quien, además de notable artista, fuera miembro de número de esta Corporación durante más de treinta años y, sucesivamente, Director de su Museo, Consiliario 1.º y Presidente, al fin. En su consecuencia, encomendóse a quien les habla el pertinente discurso, inaugural del presente curso académico.

Para llevar a efecto tan honroso cometido voy a procurar en primer lugar esbozar una breve biografía de Don José Benlliure, a partir de escritos autobiográficos suyos que he tenido oportunidad de descubrir en el archivo de su casa-museo, para concluir con un somero enjuiciamiento de su obra, sin más pretensión que la de ajustarme al título de esta disertación.

José Benlliure Gil nació en El Cabañal, Valencia, el día 30 de septiembre de 1855, siendo el segundo hijo varón del matrimonio constituido por Juan Antonio Benlliure Tomás y Angela Gil Campos. El aludido Juan Antonio, hijo de un pescador de aquel barrio mariner, había cursado estudios en la Academia de San Carlos y resultó ser un buen pintor decorador formado por el prestigioso profesor Don Manuel González Sepúlveda. Mérito suyo no menor fue haber inculcado a todos sus hijos varones una vocación artística que si no desmereció en el mayor de ellos, Blas, nacido en 1852, como cotizado pintor asimismo decorador, alcanzó niveles muy preclaros en José, en Juan Antonio, nacido en 1859, que destacó particularmente como fino retratista, y en el menor de ellos, Mariano, el genial y proteico escultor, nacido en 1862.

Como todos los hermanos, y siguiendo el ejemplo del padre, José Benlliure fue alumno de la Escuela de Bellas Artes, pero parece ser que en su formación inicial influyeron mucho más las lecciones que tomara del gran pintor Francisco Domingo, patriarca indiscutible de la pintura valenciana moderna.

La impresión que recibiera nuestro joven pintor del influyente maestro, la describe José Benlliure en dos pequeñas cuartillas escritas a lápiz, casi borradas por el tiempo, que voy a leer literalmente:

*"Habiase celebrado en Valencia una exposicion regional con motivo del centenario de la Virgen de los*

*Desamparados, en ella figuraba un retrato de la madre del pintor Domingo que despertó en mí más y más el deseo de pintar. El hermano mayor de Domingo, Don Sebastian, había casado con D.ª Amparo Ortiz, hermana del que fuera más tarde mi padre político. Dicho señor, habiéndome yo (manifestado) el entusiasmo que sentía por las obras de su hermano me hizo recoger algunos dibujos y cuadritos. Iba yo a cumplir doce años. Con mis pequeños apuntes me presenté a su casa y subimos al estudio del pintor. Temblaba de emoción, entré en el primer santuario de arte que tantos deseos tenía de ver. Domingo me recibió cariñosamente, examinó mis cosas y yo, mientras, recorrí con mi vista el estudio, ¡qué de cosas por mi admiradas pude soñar: un estudio de un viejo (antiguo carabiniere con un saco pardo), fuerte y penetrante como un Ribera, cabezas de mujer que hubiera firmado Goya, bocetos hechos con una virilidad extraordinaria.*

*El maestro me dijo: desde mañana puedes venir a trabajar. Al día siguiente me señaló mi estudio de una cabeza y se puso al lado de un joven que estaba pintando, y con sagrado silencio empecé mi trabajo; el joven era Juan Peyró que solo contaba entonces diez y ocho años.*

*Poco duró mi ilusión, era el año 1868 y el maestro debía salir para la Ciudad Eterna pensionado por la diputación provincial, porque después salió también Peyró para Roma.*

*No tardó mucho de volver a Valencia el maestro acompañado de su discípulo. Mi alegría fue grande. Yo lo contemplaba como a un ser extraordinario, orgulloso de poder llamarme su discípulo, y más absorbiendo las obras que había traído, eran verdaderos prodigios de arte.*

*Aquellos pocos años que pase a su lado, aquellas lecciones prácticas viven aun en mí, por eso creo que lo (que) soy como artista a él se lo debo."*

Un reconocimiento que le honra, como puede decirse también de Sorolla, que sobre no haber recibido nunca clases de Domingo siempre lo consideró públicamente como maestro suyo.

En otras notas autobiográficas inéditas, José Benlliure insiste en su admiración por Domingo en estos términos:

*"...Volvió D. Fran.º Domingo de su viaje á Roma y fui inmediatamente á visitarle quedando muy entusiasmado de sus estudios de figuras, cabezas y tantos bocetos y de sus famosos Sagunto y Santa Clara. La vista de tantas obras no-*

(\*) Texto de la disertación leída por su autor, en la Junta General Extraordinaria del 4 de noviembre de 1977, festividad del Titular de la Academia, San Carlos Borromeo.

*tabilísimas me hizo dar un paso en el arte, me hizo ver mejor el natural y aun sentir mejor las cosas pintadas de memoria.”*

Por entonces Benlliure se hallaba entregado a la pintura de cuadritos de costumbres “*medio del natural*” —son sus palabras— que vendía a oficiales de buques ingleses por medio del intérprete del puerto señor Calabuig. Eran los días en que ocurrieron los hechos revolucionarios que ensangrentaron las calles de Valencia en octubre de 1869, vividos muy de cerca por la familia al ser su padre individuo de la Milicia Nacional, y Benlliure simultaneó la realización de aquellas tablitas de asunto costumbrista puestas de moda por Meissonier y Fortuny, con decoraciones para el Teatro Circo, sin dejar por ello de frecuentar el estudio de Domingo e impregnarse de su estilo brillante y desenvuelto pero siempre comedido.

Es tal el éxito que obtiene con una pintura de pequeño formato inspirada en Meissonier —“*Riña en una taberna*” era su título— que mereció una crítica favorable del influente escritor Luis Alfonso en el *Boletín del Ateneo Científico*. El diario *Las Provincias* se hará eco también de este cuadro y de otro en una gacetilla del día 8 de febrero de 1871:

*“En el acreditado bazar del sr. Janini, en la calle de Zaragoza, se hallan expuestos dos pequeños cuadritos del Sr. Benlliure, niño de pocos años que está revelando un genio precoz (...). Representa uno de ellos una lucha de soldados del siglo XVII, en el interior de una taberna, y el segundo un grupo de rapazuelos jugando al sol a las cartas..”*

Benlliure, al poco, con apenas quince años, viaja a Madrid y se presenta en el Palacio Real con la pretensión de pintar un retrato del natural del rey Amadeo. Este, al ver a aquel adolescente, se excusa con sus muchas ocupaciones, dudando de la capacidad del muchacho, pero le autoriza que pinte el retrato de sus hijos.

Pero al presentarse Benlliure cargado con sus cajas y pinceles no se le dejó entrar, desconfiando que aquel joven estudiante fuera el pintor que había de retratar a los infantes. Solo gracias a la intervención del diputado valenciano Sr. Fandos logró acceder a la cámara de los pequeños príncipes, donde comenzó con gran rapidez a realizar su cometido, que concluyó a satisfacción de todos.

La abdicación un tanto precipitada de Don Amadeo motivó que los retratos quedaran olvidados y aun fueran a parar a manos de marchantes, de los que andando el tiempo fueron rescatados por su propio autor. Al cabo de los años, sabedores en Italia de que los retratos los conservaba el maestro, pretendieron adquirirlos, pero a ello se opuso Benlliure, quien tuvo el gesto de regalarlos a los propios retratados, el duque de Aosta y el conde de Turín.

De regreso a Valencia con su hermano Mariano, que le había acompañado a Madrid, toma parte —era el año 1872— en las oposiciones a la pensión de la pintura a Roma,

convocada por la Diputación. A la misma se presentaron, entre otros, Luis Franco Salinas, José Genovés, Ignacio Pinazo, Juan Peyró... Pero todos son derrotados por el mediano pintor José María Fenollera. El cuadro presentado por Benlliure, titulado “El cardenal Adriano, obispo de Utrech, recibiendo a los jefes de las Germanías” mereció, con todo, unánimes elogios por parte del jurado y una gratificación de 750 ptas. Lo adquirió la Sociedad Económica de Amigos del País en uno de cuyos salones se conserva.

Con el modesto premio y por sugerencia quizá de Domingo marcha a París. El propio Benlliure, que silencia este viaje en sus notas manuscritas autobiográficas, explicará más tarde la razón de su fracasado viaje, que hubiera podido ser decisivo en su carrera en vísperas de la primera exposición del impresionismo. “*En París vaig conèixer à Gérôme i à Goupil*—declarará en una entrevista publicada en *La Veu de Catalunya* el 25 de enero de 1928— *i llurs consells i promences m’haurien fet viure allà de no haver caigut malalt, contratemps que m’obligà a tornar a València al cap de poc de temps.*” Gérôme era pintor muy influyente en la época pero en sentido regresivo; a él se debe la creación de la pintura pompeyana o neogriega. En cuanto a Goupil, se trataba de un importantísimo marchante, propulsor de la internacionalmente denominada “pintura de calidad”, expresada en pequeños cuadros o “tableautins” de una gran minucia técnica que representaban escenas de género ambientadas en los siglos XVII y XVIII y entre cuyos cultivadores sobresalieron Meissonier y Fortuny, los dos triunfadores del momento y, luego, a influjos del mismo marchante, Ferrandis y Domingo, entre los valencianos.

La prensa sigue ocupándose del joven Benlliure, y así da cuenta, elogiosamente, de su participación en la exposición celebrada durante la Feria de Julio de 1872, con un “Tipo de Madrid”, y en la exposición de Sevilla de 1873, en la que resultó premiado. *Las Provincias* del 24 de abril de dicho año destaca el cuadro que Benlliure ha ejecutado para la Exposición de Viena. Representa un gastador de infantería en traje de campaña. Dos días después el mismo diario comunica: “*Ayer quedaron expuestos en el salón de sesiones de la Diputación, donde permanecerán breves días, los preciosos cuadros que el joven pintor sr. Benlliure remite a la exposición de Viena.*” Los temas no podían ser más triviales: el gastador aludido, un viejo vendedor de fósforos y la tienda de una florista.

Pinta por entonces también la alegoría de la República que figuró durante muchos años en la Casa de la Democracia. *Las Provincias* del 29 de abril de 1874 informa: “*La colección de cuadros que tiene la Sociedad del Centro republicano instructivo colocados en el salón de sesiones ha sido aumentada en cuatro más, los cuales representan los retratos de los antiguos republicanos Don Froilán Carvajal, Don Rafael Guillén, Don Carlos Cervera y Don Mariano Aser.*”

Los tres retratos primeros son debidos al pincel del aventajado joven sr. Benlliure, que con un desprendimiento que le honra, se ha prestado a ejecutar este trabajo sin gratificación ninguna. El retrato de Don Mariano Aser es obra del acreditado pintor Sr. Brel."

Las frecuentes incursiones carlistas desplegadas por aquellos años en numerosas comarcas valencianas hallan en Benlliure un ilustrador detallista, objetivo, siguiendo en esto también el ejemplo de Fortuny cuando la guerra de Africa. Su "Acción de Bocairente" es el cuadro más recordado de este género.

Al propio tiempo realizó varios encargos de pinturas de tema religioso para el Hospital Provincial y algunos retratos de niños que le dieron mucho trabajo —refiere él mismo en sus memorias autobiográficas— adquiriendo un prestigio lo suficientemente sólido como para que el acaudalado Marqués de Campo le encargara una obra de gran empeño.

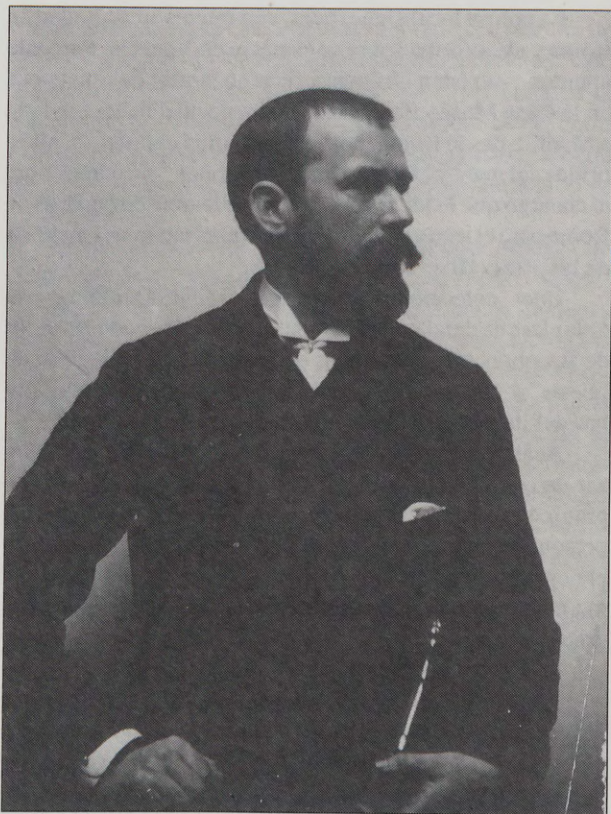
De nuevo en Madrid, 1874, sigue pintando cuadritos de costumbres y se dispone a preparar uno de gran formato para la exposición nacional de Bellas Artes de 1876, el titulado "El descanso en la marcha", obra conservada en el Museo de Bellas Artes y por la que mereció una 3.ª medalla.

Este galardón lo obtuvo de nuevo dos años después por otro cuadro de grandes dimensiones, "Escena del Gólgota", que había ya figurado con éxito en la Exposición Universal de París. Adquirido por el Estado —el cuadro se conserva en el Museo de Albacete— las tres mil pesetas que cobró, al cabo de un año, le permitieron emprender en 1879 el anhelado viaje a Roma, meta entonces de casi todos los artistas.

Allí, en la bulliciosa y colorista Via Margutta, alquiló un estudio, junto al que tenía Ignacio Pinazo, su compañero de oposiciones que, al fin, había logrado la beca de la Diputación. Una ocasión hizo que el animoso Benlliure adquiriese enseguida cierto prestigio al socaire de una exposición benéfica que se celebró en Roma con motivo de allegar recursos para los damnificados de la inundación de Murcia de 1879. A esta exposición presentaron obras artistas de la fama de Palmaroli, Villegas, Pradilla, Valle, Fontdevila, Tapiró, etc. Pero el cuadro de Benlliure obtuvo la puja más alta, 999 liras, suma considerable en la época.

La inteligencia despierta del joven artista pronto domina, además, el panorama romano con su pintura anecdótica, en la que tan hábilmente funde la solidez de su técnica, de irreprochable dibujo, de brillante color y ejecución desenvuelta, con el asunto ingenioso, chispeante, justo de expresión y de actitudes.

Tras un breve paréntesis, motivado por su matrimonio en 1880 con María Ortiz, celebrado en la iglesia de la Casa de Beneficiencia, de donde el padre de la contrayente era diputado-director, Benlliure regresa de nuevo a Roma, iniciando su época más próspera e interesante.



Fotografía retrato de Don José Benlliure

Decisivo en este sentido fue el contrato que firma con el célebre marchante inglés Martín Colnaghi y las relaciones que traba con el no menos conocido multimillonario y coleccionista americano Vanderbilt. Por 3.500 ptas., cantidad importante en la época, otros coleccionistas, los hermanos Echena, adquieren una pintura sobre paleta titulada "Fantasía".

Sin embargo, tantos compromisos, acusan un cansancio e insatisfacción que reconoce el propio pintor en sus apuntes autobiográficos, y le impiden realizar la primera obra de gran empeño que anhelaba comenzar en Roma, un cuadro sobre la gesta del descubrimiento de América para la próxima Exposición Nacional. Pero abrumado de encargos, el lienzo titulado ¡Tierra!, conservado en la Casa-Museo Benlliure, una tela de 2'40 x 1'84 m., constituye tan sólo un pequeño fragmento de lo que hubiera sido la obra definitiva.

*Las Provincias* del día 4 de febrero de 1880 da noticias de los preparativos de este cuadro frustrado, en el que Benlliure había puesto tanta ilusión, así como de otros dos: uno de costumbres venecianas —"Viejo enseñando a nadar a un niño" (adquirido por un coleccionista de Londres) y una fantasía, "Demonios y brujas llevándose a una joven en volandas".

La prensa local sigue, pues, con interés su actividad en Roma y así informa sobre su estancia en Venecia, tomando apuntes, —existen dos magníficas acuarelas de esta época en la Casa Museo Benlliure—, o respecto a haber enviado a Madrid, desde Roma, dos tablas de gran calidad: “Calle a orillas del mar” y “Palacio lindante a canal”, así como sobre el encargo que le hiciera un rico comerciante en cuadros de Roma para el techo de su tienda, representando una alegoría de las artes (10 de enero de 1880).

Unos coleccionistas ingleses, refiere Benlliure con toda clase de detalles en sus notas manuscritas, adquieren dos de sus obras más celebradas de esta época, “Una fiesta de iglesia” y “Un sermón”, pinturas muy representativas ambas del llamado género *de iglesia* tan caro a su autor.

Acababa de cumplir treinta años y se dispone a comenzar un encargo atrasado que le consagraría como elegante pintor de la crónica social del momento por la calidad de los personajes en él retratados, dejando a un lado de momento el costumbrismo folklórico de casacón, tan solicitado por marchantes y coleccionistas desde que Fortuny lo elevara a gran género.

El propio Benlliure nos cuenta a este respecto:

*“En 1879 tuve el encargo del Marqués de Campo para pintar un cuadro para el suntuoso asilo que está construyendo en Valencia. Paso mucho tiempo sin que se hablase más del asunto y ponernos de acuerdo sobre el precio (de la obra) hasta (que) enterado el Marqués de mi contrato con Colnaghi y que se cotizaban á muy buenos precios mis cuadros en París y Londres, en un viaje que hice á Madrid le visité y hablamos del encargo, poco despues le mandaba fotografías del boceto desde Roma y el precio que aceptó de treinta mil francos. Tengo el cuadro muy adelantado y he recibido a cuenta diez mil liras.”*

Obra de compromiso, a pesar de lo hermosamente compuesta, no se libra de una cierta superficialidad, propiciada por el asunto mismo del tema —la lectura de poesías y reparto de premios con que se conmemora la inauguración del asilo el 14 de octubre de 1884— a pesar de no faltar minuciosidad y detallismo en la reproducción del ambiente y del aparato teatral de la escena, tan del gusto de la época. En la Exposición Internacional de Viena de 1888 este cuadro mereció Medalla de Plata.

Abrumado de encargos, Benlliure parece experimentar un cierto alivio cuando al concluir su demasiado breve autobiografía comenta:

*“Al terminar estas notas, diciembre de 1885, estoy terminando un cuadro de tres metros (titulado) “El Carnaval de Roma” y tengo en preparación un gran lienzo de asunto fantástico, para poderlo pintar con desahogo y no tener más objeto que trabajar en esta obra tomando un estudio muy grande, dejando toda pintura pequeña hasta que termine la tela grande.”*

Se está refiriendo, no cabe duda, a su obra más famosa “La Visión del Colosseo” o “El último mártir”, obra que conserva el Museo de Bellas Artes, no superada en formato por ninguna otra, pues mide 5'40 x 7'37 m. Presentada en la Exposición Nacional de 1887 mereció una Medalla de 1.<sup>a</sup> clase y Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Munich celebrada al año siguiente.

De otra parte, los 23.000 marcos que le ofrecieron en ocasión de este certamen por “El mes de María en Valencia”, obra conservada en la Pinacoteca de Munich, le aseguraron una posición económica que le permitió trabajar, a partir de ahora, con un desacostumbrado sosiego.

Así, el matrimonio Benlliure-Ortiz vive con envidiable bienestar en Roma, con sus tres hijas, María, Angelita y Carmen, y donde ha nacido el único hijo varón, Peppino, en 1884. Allí, en un confortable hogar, se hace rodear de muebles de lujosa apariencia, tapices, antigüedades, cerámicas, una selecta biblioteca.



José Benlliure, en su estudio de Roma

Adquiere una casa de recreo en Asís, adonde acude más de una vez Sorolla, siete años menor que José, y con quien los hermanos Benlliure mantuvieron siempre una entrañable amistad, y Vicente Blasco Ibáñez, amigo íntimo de José y Mariano, en cuya casa citada escribió la mayor parte de su novela “En el país del arte”. José y Mariano, acompañados de Sorolla, realizan por entonces un viaje a París, donde visitan las exposiciones de Menzel y Bastien-Lepage, tan influyentes los dos en la pintura de Sorolla, y no dejan de saludar al viejo maestro Francisco Domingo.

Y es en esos años transcurridos en Roma y Asís, con alguna provechosa escapada por Argelia y Marruecos, en 1888 y 1897, respectivamente, donde hay que situar lo más estimable de la producción de Benlliure.



La reina Victoria Eugenia y los hermanos Benlliure, en el jardín de la Casa-Museo

Cada vez más conocido, el pintor ha alcanzado una distinguida posición social y es nombrado miembro de la Academia de Roma, integrándose plenamente en los círculos artísticos italianos. Mas el contacto con Valencia no se borra y casi todos los años, con su esposa, sus tres hijas y Peppino, pasan en Valencia los meses de verano.

Después, desde 1903 en que es nombrado Director de la Academia Española en Roma, hasta 1912, año en que regresa definitivamente a Valencia, sucede una época entregada a tan elevada responsabilidad oficial. Inmejorablemente dotado para ejercerla, por su prestigio social, por sus profundos conocimientos de los medios artísticos italianos y españoles, por sus relaciones con influyentes personalidades del gran mundo de ambas penínsulas, su bondadoso carácter y proverbial rectitud no le evitaban librarse de disgustos y de enojosos compromisos. Aquejado ya de un catarro crónico, Don José Benlliure fue acentuando una hipochondria congénita, rasgo de un temperamento bien opuesto al vitalismo de sus íntimos amigos Sorolla o Blasco, o a la personalidad fogosa y aun algo bohemia de su hermano Mariano.

No hay más que leer los cientos de cartas que le dirigen amigos, conocidos o simples particulares, en demanda de tal o cual recomendación o favor, económico inclusive, o las cariñosas pero concisas cartas que dirige desde Roma, donde vive frecuentemente acompañado de su hija María, a su esposa y a sus otras dos hijas, para cercionarse de las zozobras que experimentó Benlliure por aquellos años.

Al fin tiene que dimitir, no siendo ajeno a ello las intrigas de la política del momento. Ha cumplido ya los sesenta años. La añoranza por su tierra es cada vez mayor; los viajes le fatigan y en un arranque decisivo toma una determinación fundamental: vivir retirado en Valencia lo que le reste de vida. Levanta la casa de Roma y su magnífico estudio y se instala en el piso principal del edificio de la calle de Blanquerías que había adquirido en 1896. Allí construye un nuevo estudio similar al de Roma, en donde reúne todas sus

colecciones, diseña un bello jardín decorado con paneles de azulejos antiguos y restos arquitectónicos medievales. Con el tiempo Peppino planea y arregla nueva vivienda en la planta baja del edificio con mayores comodidades, entre ellas poder trasladarse a pie llano al estudio, situado al fondo del jardín. Como complemento Benlliure adquiere un chalet en Rocafort.

Pero esa dicha a la que parecía merecedor después de tantas fatigas y trabajos dura poco, ya que el doce de septiembre de 1916 muere Peppino, en el que tantas ilusiones había puesto el padre, que veía con natural satisfacción los progresos del hijo al lado de Sorolla. No habían transcurrido dos años y fallece la esposa, la culta y sensible Doña María Ortiz. De ésta y del hijo y de otros familiares queridos, la Casa Museo Benlliure posee una galería de retratos firmados por Sorolla, Ricardo Verde, Zaragoza, los hermanos Benlliure y el propio Peppino, Kauffman, etc. que constituyen, quizá, lo más interesante de cuantas pinturas se conservan en la misma.

Coincidiendo con su nombramiento de Director de la Academia Española en Roma, Benlliure es nombrado Académico de Número de San Carlos. Así, en Junta General celebrada el 13 de diciembre de 1903 fue propuesto Académico de Número en la vacante producida por Don Juan Peyró, el compañero de sus años de aprendizaje con Domingo, y a propuesta de los señores Académicos Llano, Belda, Dordá, Martorell, Salvá y Giner, procediéndose a la votación de la Junta General de 31 de enero de dicho año, y resultando admitido por unanimidad, según consta en el acta de 21 de febrero de 1904. Toma posesión en la Junta General de 12 de septiembre.

Al año siguiente, en el acta que recoge la visita efectuada por Alfonso XIII al Museo y Academia, verificada el 11 de abril de 1905, se relata como nota curiosa que al hallarse éste ante el grandioso cuadro titulado "La Visión del Colosseo", se interesó vivamente por él, deseando que se le describiese su fantástico asunto, lo cual, en ausencia del autor, desempeñó eruditamente el académico Don José E. Serrano Morales.

En diferentes ocasiones, y por circunstancias varias, la Academia comisionó asuntos de su interés a Don Jose Benlliure durante su residencia en Roma, y ya vuelto a su ciudad natal le fueron encargados diversos cometidos oficiales, siendo nombrado Delegado Regio de Bellas Artes y Director del Museo al fallecer Don Luis Tramoyeres. En 1922 es nombrado por el Ayuntamiento Hijo Predilecto de la Ciudad y el Ministerio de Instrucción Pública le designa profesor de la escuela de Bellas Artes, creándose para él una cátedra, la de pintura al aire libre primero, y luego la de enseñanza superior para los alumnos del último curso. Entre sus alumnos predilectos ha de citarse a Gabriel Esteve, el Académico de Honor cuyo fallecimiento reciente

lamentamos, y de quien hace apenas unos meses escuché palabras de emocionada gratitud y recuerdo a su maestro, en su visita a la Casa Museo Benlliure.

Don José por estos años alterna la docencia —en la que le secundará activamente su ayudante de cátedra Ricardo Verde— y el ejercicio de sus responsabilidades oficiales y académicas, con la realización de pinturas de mediano o pequeño formato ejecutadas en el propio estudio o jardín de su casa, autorretratándose él o retratando a sus hijas, o tomando como escenario las alameditas de Serranos. Alguna escapada con sus alumnos a Rocafort, a Liria, a Villar del Arzobispo, a Játiva, a Segorbe, le permiten recrearse en la pintura de algún viejo campesino, de algún rincón pintoresco o, complaciéndose en el ambiente eclesástico de hálito rural que le fue tan propicio siempre, tomar apuntes de monaguillos —tema en el que se especializaría Gabriel Esteve— o realizar cuadros tan sentidos como “Misa primera en la ermita” de nuestro Museo. Un eco del luminismo sorollesco se hace notar en estas obras, como si el maestro, algo desorientado o sintiendo caducas las almibaradas formas de expresión propias de sus años transcurridos en Italia tratase de ponerse al día.

Pero lo que absorbió gran parte de sus energías creativas en estos años de dilatada senectud fueron dos empresas realmente arduas. Una, las ilustraciones de la *Vida de San Francisco*, de P. Torró, sesenta y seis gouaches para esta lujosa edición conmemorativa del VII centenario de San Francisco de Asís, celebrado en 1926. La otra la constituyen las cincuenta y dos ilustraciones, también en gouache, para la edición monumental de *La Barraca* de Blasco Ibáñez, impresa tres años después.

La primera obra está lograda con la sabiduría técnica de un gran maestro y la posesión de un espíritu exquisito impregnado del misticismo franciscano desde sus jornadas juveniles en Asís. A título de anécdota valga citar la polémica que se entabló a propósito de un virulento artículo de un tal Claudio Lantier, criticando negativamente estas ilustraciones, aparecido en el Diario *El Pueblo* el 3 de junio de 1927, contraatacado por otro no menos apasionado firmado por Emilio Fornet en *La Correspondencia de Valencia* siete días después, y en la que hubo de intervenir el propio Don José en una carta publicada en este último diario.

En las otras ilustraciones los elogios parece que fueron unánimes. Benlliure, efectivamente, penetra en la entraña mismo del texto a cuyo autor conocía tan intensamente y logra, al hilo de la narración, escenas de auténtica emoción. El propio Blasco, que no pudo ver la edición monumental de su novela al fallecer un año antes, pero si las ilustraciones le dijo a su autor, con una modestia admirable: “Le felicito a usted por su obra, amigo Benlliure. Con estos cuadros va usted a hacerme “*La Barraca*” inmortal.

Una descripción coetánea nos retrata hiperbólicamente a Benlliure como “tipo cervantino de fina silueta hidalga, rostro de finos rasgos de perlados matices...” Y García Sanchiz nos lo describe de este modo: “Su corpulencia se suaviza en el hablar reservado, nunca altisonante, ni aun sonoro, y los reposados ademanes. Ya octogenario, mantiénese erguido, sin arrogancia, en tal armoniosa madurez que el bigote y la barba, unidos, y cuidados, no llegan, en su blancura, a perder un matiz ambarino.” Su autorretrato, además de en el Museo de Bellas Artes y en su Casa-Museo —varias versiones—, mereció figurar en “Los Oficios” de Florencia.

Dos años después efectúa una importante donación de obras suyas —en número de cincuenta— a la propia Real Academia para su exposición en el Museo de Bellas Artes donde actualmente se conservan, las salas de cuya anterior sede, en el exconvento del Carmen, había mandado remodelar y restaurar de su propio peculio.

Por las mismas actas sabemos que el estado de salud de Don José es cada vez más precario y así no puede asistir a la inauguración de la Casa-Museo en Madrid, en mayo de 1932 y no asiste ni preside acto alguno desde la sesión de 29 de diciembre de dicho año, aunque si firma las actas, actuando en funciones de Presidente el Consiliario 1.º Sr. Almenar Quinzá. El último acto celebrado por la Academia antes de su supresión temporal, en junio de 1936, todavía lleva su firma como Presidente.

En la dilatada vida de Don José Benlliure al analizar su evolución artística, se pueden distinguir varios períodos más o menos delimitados.

Su primera etapa, influida por Domingo que le hace conocer la pintura española del Siglo de Oro y la de Goya y le hace asimilar su peculiar técnica pictórica, viene caracterizada por su adecuación a la corriente realista del momento. Los asuntos históricos y los que reflejan acontecimientos de familia o fiestas populares son los de mayor aceptación, y Benlliure se manifiesta en esto como excelente intérprete. Y aunque los cuadros no son de grandes proporciones, los asuntos que en ellos se desarrollan son de gran envergadura, con multitud de personajes y riqueza de detalles; todo perfectamente y aun proflijamente descrito y fresco de color.

Sigue luego una incursión por el género fantástico e incluso visionario, a lo que no fue nada ajeno Domenico Morelli, pintor de gran reputación y presidente de la Academia de Nápoles. Este postulaba que la pintura debe representar figuras y cosas no vistas, imaginadas y auténticas a la vez, dando pábulo a unas composiciones declamatorias y dramáticas, iluminadas artificialmente para hacerlas más emotivas o efectistas.

“La barca de Caronte”, “El Gólgota”, “La visión del Colosseo”, “El aquelarre”, “Qué viene un alma”, o su no



menos grandioso "El Juicio Final" de las Escuelas Pías, retocado en 1919 al sustituir las figuras de Dante y Beatriz por San Vicente Ferrer predicando, son algunas de estas obras de arrebatada inspiración épica, bañadas por una misteriosa iluminación selenita, pero que como ha dicho recientemente un prestigioso crítico, Adolfo de Azcárraga, "apenas conmueven la sensibilidad actual".

Simultánea la realización de algunas de estas obras con las que caracterizan su etapa de plenitud, las más de un dulce y evasivo realismo, con prevenciones innegables del preciosismo de Fortuny. Italia le aleja un poco del recuerdo de Ribera y Goya asimilados a través de Domingo y, cuando se olvida de aquellas grandilocuentes composiciones visionarias, su pintura parece regocijarse ante los espectáculos de la vida cotidiana más lúdicos, brillantes y barrocos, los que se ofrecen en sus obras tituladas "Un balcón en el Corso romano durante el Carnaval" (que las instituciones valencianas deberían haber adquirido recientemente por cierto), "Misa mayor", "El sermón de las siete palabras", "El mes de María en Valencia" o "Salida de vísperas", tan centelleantemente coloristas. Incluso cuando trata la niñez o la ancianidad desvalida —"Lección de catecismo", "Mendigos esperando la sopa"— una nota ingenuamente amable y condescendiente ahuyenta cualquier signo de denuncia.

En esta etapa, en la que hay que incluir sus cuadros de temática norteafricana, el color se ha ido haciendo cálido, a veces casi tostado. Es la época de los verdes opulentos, de los cobres suntuosos, de los blancos pesados y de los rosas desfallecientes. Se acarminan los sienas, se azulean los negros, los oscuros pasan por cárdenos a los violetas, los ocre van fundiéndose en cadmios incandescentes, resueltos luego en esos oros viejos tan ricos, tan llenos de calidad.

Las obras de este período hay que buscarlas en colecciones particulares, y especialmente en Munich, Bonn, Berlín, Frankfurt, Hamburgo, Londres, Viena. El desconocimiento de las mismas —las mejores a mi entender— ha incidido negativamente en la estimación de Benlliure, juzgándole injustamente en ocasiones.

Le sucede luego una última época en la que se decanta por un costumbrismo cada vez más lírico y sensitivo. Reflejan las obras de su dilatada ancianidad una constante renovación, una depuración incesante que busca caminos cada vez más ideales e inalcanzables. El panteísmo de la doctrina franciscana influye poderosamente en estos últimos años. Y así, se acerca con unción a todo cuanto pinta,

aligera y sutiliza líneas y colores, depura sus matices con el perfume suave de las rosas o el aroma litúrgico del incienso.

Unas notas críticas publicadas en 1920 por Angel Sánchez Rivero tienen aún plena vigencia cuando afirma: "*Benlliure no se ha anquilosado en las fórmulas asimiladas al comienzo de su carrera, sino que ha sabido variar a compás del gusto del público. Los cuadros de la última época nos ofrecen un colorido y una luminosidad de acento más reciente. El realismo de Sorolla ha venido a refrescar un poco las suaves minucias fortuneas.*"

Un conocedor de la pintura valenciana del siglo XIX como A. de Azcárraga acaba de escribir las siguientes líneas, todavía inéditas: "*Nuestro artista desarrolló en sus obras temas históricos, mitológicos y religiosos, el retrato, incluso el paisaje; aunque, por supuesto, fue en la pintura costumbrista donde alcanzó sus máximos logros: la gracia de composición, la espontaneidad, precisión de toque y riqueza cromática de sus cuadros de género son admirables. En esta clase de pintura, Benlliure fue el mejor de los pintores valencianos que especialmente la cultivaron, superior a los que le precedieron, como Ferrándiz o Agrasot, y a los que le siguieron hasta Puig Roda y Navarro Llorens.*"

Pero por encima de cualquier consideración que nos merezca su pintura, Don José Benlliure, fue sobre todo un artista exquisito y sensible.

Unas líneas mecanografiadas anónimas, encontradas al azar en su Casa-Museo, tienen este elocuente epílogo, con el que concluimos, sin más comentarios, esta disertación:

*"El delicado sentido artístico de José Benlliure sufrió rudo golpe con el estallido de la revolución incivil, sobre todo cuando tuvo noticia del salvaje incendio de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia el domingo 19 de julio de 1936, cuya bóveda inmensa pintada por Palomino era única en el mundo. Desde entonces quedó quebrantada su naturaleza de roble, y el lunes día 5 de abril de 1937, día de San Vicente Ferrer, con delirios frecuentes sobre la citada pintura de Palomino, entregó dulcemente al Señor su espíritu."*, un espíritu consagrado al bien y a la belleza. Tenía 81 años.

Nada más y muchas gracias.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

## EL PINTOR CASIMIRO GRACIA

Incomprensiblemente postergada ha permanecido durante décadas la figura de Casimiro Gracia, artista no lo bastante considerado por la historiografía contemporánea, dentro del contexto socio-cultural valenciano; genio displicente, pintor bohemio en la más amplia acepción, personalidad intrincada pero evidente, cuya trayectoria y carácter, arbitrarios quizás, evocamos a través del sucinto estudio que aquí se presenta.

Casimiro Gracia, nace en Valencia, un 31 de agosto de 1898, siendo bautizado en la Iglesia de la Santísima Cruz (1). Hijo de un modesto mecánico, habitó junto a su familia largos años en la calle Baja N.º 30, del valencianísimo barrio del Carmen, y más tarde en la del Pintor López N.º 3 (2), donde fijaría hasta su muerte su residencia-estudio.

Casimiro, el segundo de los cinco hijos (3) del matrimonio Gracia, sintió desde niño gran inclinación hacia el dibujo y la pintura, iniciándose en el arte pintando abanicos y en múltiples ilustraciones que realizaba para diversas revistas de la época. Se interesó también por otra técnica bien distinta de la pintura, la pesca con caña; sentiría por ésta tal afición que llegó a ser miembro de la Sociedad de Pescadores del Grao, donde se le consideraba como muy destacado y se le conocía por el pseudónimo de "Casimoro" (4), calificativo que él aceptaba de buen grado.

Perteneciente a una generación de ideas rebeldes, quizás influida por la personalidad apabullante del entonces líder de gran parte de la juventud, Vicente Blasco Ibáñez, Casimiro Gracia —admirador del escritor y político— poseía un temperamento inconformista, recalcitrante e insumiso. En las tertulias de los cafés que frecuentaba, como el desaparecido "Royalty" (5), solía manifestar su inclinación satírica, y con frecuencia amarga, de las cosas.

Casimiro Gracia se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde comenzaría sus Estudios en 1914, a la edad de 16 años (6). Sin fortuna, no poseyendo más medios que los propios para su aprendizaje, se las sabría ingeniar para conseguir todos los años matrícula gratuita y obtener diversos premios que mitigaran, en lo posible, los gastos de su instrucción.



Carrer de Chelva. Casimiro Gracia

Pasaban entonces por las aulas de la Escuela de San Carlos, algunos alumnos compañeros de Casimiro, que serían futuras esperanzas del arte. Podríamos destacar, entre otros muchos, a Luis Bolinches, Genaro Lahuerta, Francisco Bolinches, Julio Benlloch, Francisco Gras, Enrique García Carrilero, Manuel Moreno, José Manaut Viglietti, Ernesto Furió etc. (7).

pescadores de caña, compañeros del pintor, como "El Barranquet", "El Sombreret", etc (Aportación verbal de Ernesto Campos, restaurador, entonces, del Museo de San Pío V).

- (1) Según consta en su *Partida de Bautismo*, era hijo de Casimiro y Ascensión y fue bautizado en la Iglesia Parroquial de la SANTISIMA CRUZ de Valencia.
- (2) Este taller perteneció anteriormente al pintor Peris Brell y estaba justo enfrente del de Genaro Lahuerta.
- (3) Los hijos de Casimiro y Ascensión, serían los siguientes por este orden: Ascensión, Casimiro, Concepción, César y Antonio (Según aportación verbal de Cesar Gracia, hermano del pintor).
- (4) Se le apodaba "Casimoro", por su aspecto un tanto moruno ya que tenía los ojos muy oscuros y la piel morena. Destacaban otros
- (5) El "Royalty" era semejante al Café Gijón de Madrid —nido de artistas—. Se reunía Casimiro, todas las tardes, con varios amigos suyos, artistas también, de los que podríamos citar entre otros al pintor satírico y dibujante Pertegás, al pintor y restaurador Llobregat, a Pascual Camps y algunos más. Este café hacía esquina a Pascual y Genís y al Banco de España (Aportación verbal de Ernesto Campos).
- (6) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Estudios, 1914-1920. Legajos 56 y 135.
- (7) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Estudios, 1914-1920. Legajos 56.

Isidoro Garnelo, Gonzalo Salvá, Carlos Giner, Salvador Abril, José Benlliure, el Barón de Alcahalí y otros, indicarían al joven estudiante, como profesores, el camino a seguir para su desarrollo artístico (8).

Año tras año Casimiro obtendrá matrícula gratuita de la Diputación por sus relevantes calificaciones (9); recibirá varias veces el Premio de la Fundación Roig (10) y el 30 de Enero de 1919 consigue "bolsa de viaje", junto con el escultor Julio Benlloch, cuyas obras serían expuestas en la Escuela (11).

A lo largo de su carrera, Casimiro Gracia, logra una evolución progresiva y ascendente en su arte, participando en numerosas exposiciones y obteniendo meritorias recompensas y su nombre alcanza cierta relevancia, tanto en la prensa diaria, como en las revistas especializadas.

Durante el curso del año 1916, la Escuela de Bellas Artes celebra una Exposición con los mejores trabajos escolares, y para conmemorar el CLXII aniversario de la existencia de la Academia de San Carlos, el Sr. Salvá — Presidente del Consejo de Redacción de la revista *Archivo de Arte Valenciano*— autorizó la publicación gráfica de los trabajos más selectos (12), entre los que destacaban los de Casimiro Gracia; a su vez aparecerán reproducidos gráficamente dos apuntes al óleo del natural del mismo pintor: uno representaba una "marina", el otro "un paisaje" y llevarán los números 138 y 140 respectivamente.

En la Exposición de la "Joventut Artística Valenciana" del 18 de Mayo de 1917 en Barcelona, Casimiro expone su cuadro al óleo "Carrer de Chelva" que llamará poderosamente la atención (13). En 1920 consigue dos diplomas, uno de ingreso y otro de mérito en el Salón de Otoño, en el que



"Familia". 1926. Casimiro Gracia. 1 x 1'10 m.

presentaría sus cuadros "Barraca valenciana", "Galería" y seis apuntes (14). Obtiene otro diploma de mérito en 1923 (15) en la Exposición de Bellas Artes de Cádiz y en la Exposición del Palacio del Retiro de Madrid de 1923, destacan los lienzos "Paisaje", "Calvario", "Mercado de Játiva" y algún otro. En 1924 interviene en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, exponiendo su interesante cuadro "Horno de pan cocer". Logró varios premios en metálico en Exposiciones regionales de Valencia, como una medalla en la de junio de 1935; fue propuesto para medallas, en Exposiciones Nacionales, invitado al Salón de Otoño de París y a la Exposición Nacional de Barcelona (16).

(8) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajo 94.

(9) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Legajos 56 y 94. Estudios, 1914-1920; Legajo 110, curso 1920-21.

(10) *El Premio Roig*, lo obtuvo por primera vez el 14 de Julio de 1915 por sus calificaciones con notas de Sobresaliente en casi todas las asignaturas, otorgándosele una gratificación de 30 pesetas (Archivo de la Real Academia S. Carlos. Legajo 135. Fundación Roig, 1914-28). El 14 de Febrero de 1918 le fue de nuevo concedido, habiendo obtenido Sobresaliente en todas las asignaturas, y esta vez la cuantía ascendía a 500 pesetas (A.R.A.S.C., Legajo 56, Estudios 1914-20). El 10 de Febrero de 1920 le sería concedida la pensión otra vez, con una suma de 1.500 pesetas, máximo precio que se concedía entonces (A.R.A.S.C., Legajo 110, curso 1920-21). Para conseguir este premio-pensión de 1.500 pesetas también se tenía que opositar, siendo la pensión por todo el curso académico y había obligación de ir a Madrid o a un centro artístico del extranjero, a propuesta del pensionado; éste debería justificar su permanencia en Madrid mediante certificación librada por el director de la Junta de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, si se matriculase en ese centro, o por un maestro de reconocida reputación artística, si estudiaba bajo su dirección (Premio Roig 1914-15, Leg., 94, Varios).

El 1 de junio de 1921, se le otorga de nuevo el premio, con 600 pesetas en metálico, después de haber obtenido en la asignatura Técnica del Color, matrícula de honor (A.R.A.S.C., Leg., 110. Fundación Roig).

(11) Archivo de la Real Academia de San Carlos. Administración Roig. Legajo 96. *Antecedentes de la bolsa de viaje otorgada para 1919*. "La Junta de la Administración Roig, fundada a la Real Academia de San Carlos, adjudicó ayer, previo concurso bolsas de viaje a los alumnos de escultura Don Julio Benlloch y al de paisaje Don Casimiro Gracia. Al primero le fue concedida la de 2.000 pesetas, y al segundo al de 1.500. El domingo a la 1 de la tarde estarán expuestas en una de las salas del Museo los trabajos escolares que han servido de base a la concesión de los premios para el corriente curso. 30 de Enero de 1919. Firmado. El Presidente J. Dorda.

(12) *Libro de Actas de la Academia de San Carlos 1910*. Junta del 6 de Junio de 1916. "El Sr. Salvá, como Presidente del Consejo de redacción de la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, dio cuenta de que se había pensado consagrar el número correspondiente al 2.º trimestre de esta año a la reproducción gráfica de los más selectos trabajos realizados por los alumnos durante el curso 1915-16, lo que exponía a la Corporación por si se consideraba acertado el pensamiento. Se autorizó al efecto la publicación gráfica de los trabajos".

(13) Información obtenida de la tesis de Licenciatura "Antonio Esteve" de Doña Adela Pérez.

(14) Diario *Las Provincias* 3 de Octubre de 1920.

(15) Según consta en la documentación del archivo del pintor.

(16) Documentación del archivo del pintor.

En la Exposición Nacional de 1926 obtuvo "bolsa de viaje (17) por el óleo "Familia" de 100 x 110 cms., escena de interior con luces artificiales, en que un grupo familiar se halla a la mesa reparando fuerzas. La luz de la lámpara ilumina los rostros de los personajes contrastando con violencia con las sombras, un poco a la manera tenebrista; los rostros difusos, con toques irregulares son ya acertadas impresiones. "¡Bello ánimo el de Casimiro Gracia, empeñándose en un propósito, que por lo complicado de la composición y por otras circunstancias, presentaba de antemano un cúmulo de dificultades!", manifestaría un articulista del diario *Las Provincias* al contemplar este cuadro (18). También expondría en esta ocasión otro de sus mejores lienzos "Virgen Gótica".

El 6 de Abril de 1929, se celebra en el Ateneo Mercantil de Valencia, una notable exposición de su obra (19). El total de los cuadros expuestos ascendería a treinta y cuatro, según el catálogo que lleva en la portada un sugestivo dibujo de Mateu. Los cuadros, óleos sobre lienzos, serían los siguientes: "Autorretrato", "Familia", "El espejo" (naturaleza muerta), "El plato" (naturaleza muerta), "El membrillo" (naturaleza muerta), "Los tomates" (naturaleza muerta), "Rey Zucena" (Liria), "Buen Pastor" (Liria), "La tarde" (Liria), "Mercado" (Liria), "Las pilastras" (Játiva), "San José" (Játiva), "Contraluz" (Segorbe), "San Roque" (Segorbe), "Santa Cruz" (Chelva), "Arrabal" (Chelva), "Santi Espiritu" (Sagunto), "Iglesia de Arcos" (Teruel), "Portal de la Catarra" (Teruel), "Racó de Pasiequet", "Río de Albaida", "Calvario" (Enova), "Consolación" (Cuenca), "Cabeza de asturiana", "Día de lluvia", "Huerta de Valencia", "Forn de Alsedo", "San Cristóbal". Fue una magna exposición, reseñada en todos los periódicos valencianos, de los que cabría destacar los comentarios del articulista Narciso de Hoyos de *Las Provincias*: (20) "En esta exposición de Casimiro Gracia, se revelan en él dos tendencias, los tonos negros y calientes en 'El membrillo', 'El espejo', 'Familia', etc. y la otra, pintando con los claros y pinceladas amplias,



Calvario de Enova. Casimiro Gracia



Autorretrato. Casimiro Gracia

abarcadoras, sintéticas, en unos cuadros; en otros, difusas, que necesitarían más sintetización. Otros poseen un verismo y sinceridad que le elevan. El cuadro *Iglesia de la Sangre de Liria*, es un barroco notable, que revela lo que este joven pudiera llegar a ser si le acompañara una voluntad férrea para el trabajo. *El plato*, es una armonía de colores tan bien entonados que es todo un poema de la estética. *El jardín de la Catedral*, es una orgía de color, en plena embriaguez. Y como antinomia de éste, *El Calvario de Enova*, es una expresión del misticismo; tan solo, tan recoleto, tan silencioso... Casimiro es todo un temperamento fuerte y, como tal, independiente. Pinta lo que siente, lo que le impresiona, con suavidades unas veces, con fuertes pinceladas de color, otras; según la sensación que en él ha producido la visión".

- (17) Diario *El Mercantil Valenciano*. 20 de Julio de 1926, pág. 9. En esta exposición Casimiro Gracia y Gabriel Esteve obtiene "bolsa de viaje". Valencia tiene el honor de recibir en esta exposición nada menos que ocho medallas: Luis Marco (escultor), Antonio Peiró (ceramista), Rigoberto Soler (pintor), Rafael Bargues (arte decorativo), Ramón Mateu (escultor), Carmelo Vicent (escultor), Enrique Igual (pintor), Casimiro Gracia (pintor) con bolsa de viaje y Gabriel Esteve (pintor) con bolsa de viaje.
- (18) Diario *Las Provincias* del 19 de Abril de 1939, a propósito de la exposición en el Ateneo de los cuadros de Casimiro Gracia, donde expondría, entre otros, este mismo cuadro "Familia". Este cuadro aún lo poseen sus hermanos y en él están representados César, "Tonico", su hermana mayor Ascensión, su padre y su madre.
- (19) Esta gran exposición de Casimiro Gracia, se inauguró el 6 de Abril y duró hasta el 20 del mismo mes de 1929.
- (20) En el *Diario Las Provincias*, aparece un largo artículo de Narciso de Hoyos, el 10 de Abril de 1929, con el título "Exposición pictórica de Casimiro Gracia".

En cuanto al primer cuadro de la exposición "Autorretrato", aparece el artista, en plena juventud, con rasgos acusados, decididos, fuertes. "La testa se yergue sólidamente y un torpe aliño indumentario, contribuye a dar una imagen brava, que además está conseguida, manejando los pinceles con verdadera maestría, en su fervor de clásica devoción" (21).

Tras haber terminado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, decide trasladarse a la capital de España, para perfeccionar su formación. Allí permanecerá varios años asistiendo a diversos talleres de maestros célebres (22) y, después de cierto tiempo, decide matricularse en la Escuela de San Fernando lo que reforzaría aún más su vocación de pintor. En Madrid entablaría lazos de profunda amistad con muchos artistas valencianos, de los que destacaremos al escultor José Capuz, al ceramista Juan Peiró, y a los pintores Casimiro Francés, Ricardo Verde, Enrique García Carrilero, Manuel Benedito y Antonio Bisquert.

Obtuvo en reñida pugna, la *Pensión Conde de Cartagena* de la Academia de San Fernando (23), el 30 de Diciembre de 1935, con la cual podría completar sus estudios en el extranjero, como París, Roma, Florencia, Venecia... estudiando a los clásicos del Renacimiento y perfeccionando sus cualidades artísticas. Con el premio bajo el brazo, Casimiro viene a Valencia a preparar su viaje, acontecimiento que no pasaría desapercibido por la prensa del lugar (24): "Uno que se va. El notable pintor Casimiro Gracia en nuestra casa. Esta tarde hemos recibido la grata visita, de nuestro paisano, el distinguido pintor Casimiro Gracia. Vino en visita de despedida... y le deseamos que en el extranjero subraye su categoría artística, con el éxito que lo ha hecho en Valencia... Y sin duda alguna, logrará con su prodigiosa paleta, confirmar la fama de la Escuela Valenciana..."

Llegó Casimiro a París, el 2 de Marzo de 1936 (25), instalándose en una pequeña pensión de la "Rue Bernardine" N.º 42, en un principio, y más tarde en el Hotel "Des Deux-Portes" de la Rue de l'Echande 24. Saint Germain. En esta ciudad, su mejor escuela sería el Museo de los Impresionistas, quedándose maravillado del arte de Cezanne. A partir de entonces la paleta de Casimiro Gracia se aclara cada vez más, estudiando todas las transformaciones de la luz, en las sesiones de trabajo a orillas del Sena. Acude a la Opera, y su retina captará las diferentes posturas y poses de las bailarinas, transcribiéndolas en sus lienzos. También observará las animadas calles de París o los viejos barrios de Montparnasse o Montmartre, cuyos típicos rincones percibirá para sus numerosos cuadros.

Pero pronto, esta sensación de felicidad y relajamiento va a desvanecerse; ya que comienzan a llegar a París rumores de desórdenes en España. Casimiro Gracia, preocupado por tan arduas noticias, decide abandonar París, y

para estar más cerca de España, se traslada a Marsella donde podría continuar su trabajo.

Llega pues a Marsella, a fines de Junio de 1936 y se instala en el mismo puerto marsellés para poder estudiar mejor los efectos de la luz y el agua (Hotel Belle Vue N.º 34, Quai du Port). En esta ciudad realiza una serie de cuadros de gran importancia, como el que lleva por título *Sinfonía azul* (26) compuesto por múltiples riquezas del mar, peces de colores, madre-perlas, crustáceos, caracoles y mariscos que posan sobre un lecho de algas verdes con fondo azul. También realizará *Notre Dame de la Garde*, *Vista del Viejo Puerto marsellés*, *Remolcadores*, *Retrato de Yolanda Bonet Ginesta* y muchos más. Desde ese momento, su estilo queda fijo, variarán hasta su muerte los componentes, pero su obra no registrará bruscas o contradictorias transformaciones.

La adversidad le persigue, puesto que en España, al poco tiempo de instalarse en Marsella, estalla la Guerra Civil, suspendiéndose automáticamente los pagos de la pensión (27). Casimiro reside unos meses más en la ciudad, teniendo, a partir de ese momento, que soportar verdaderas estrecheces económicas, hasta el punto de verse obligado a pescar en el puerto y con la venta de lo capturado, poder sobrevivir.

Truncadas sus ilusiones de aprender en el extranjero, el pintor decide volver a España en plena guerra, momento de casi esterilidad artística, que debió influir de forma negativa en su espíritu sensible de pintor. A partir de entonces, Casimiro pintará mas bien poco y sólo se le verá aparecer de una forma esporádica en algunas exposiciones (28), como la que se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, el

(21) En *Las Provincias*, aparece otro artículo firmado por Cimex a propósito de la exposición de Casimiro Gracia.

(22) En Madrid asistió Casimiro a muchos talleres de pintores célebres. En los años 20 estuvo acudiendo al taller de Sorolla; más tarde asistiría al de Julio Moisés y también al de Manuel Benedito (Aportación verbal de D<sup>a</sup> Amparo de Gracia, viuda del pintor).

(23) Se le concedió por la Academia de San Fernando, en la sesión celebrada el 30 de Diciembre de 1935, siendo aprobada la propuesta por la sección de Pintura (*Archivo de la Academia de San Fernando*, Legajo 221, 2/5, Madrid).

(24) *Las Provincias*, 30 de Enero de 1936.

(25) Documentación del archivo del pintor.

(26) Este cuadro "Sinfonía azul" de 100 x 81 cm., lo pintaría por encargo del torero Barrera; pero por desavenencias con éste, nunca se lo entregaría. Más tarde, en las Bodas de Plata de la Feria Muestrario de Valencia, lo adquiere la familia Franco, que lo llevará al Pazo de Meirás e ignoramos si el lienzo sucumbiría en el incendio que se declaró allí hace años.

(27) El Secretario General José Francés, de la Academia de San Fernando, envía al pintor un comunicado del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, por el cual se daba la orden de darse por caducadas todas las pensiones para estudios en el extranjero y que los interesados deberían reintegrarse inmediatamente a España. Está firmado a 14 de Septiembre de 1936 (*Archivo de la Academia de San Fernando*, Legajo 221-2/5. Fundación Conde Cartagena).

(28) Revista *Ribalta* de esa misma fecha.

4 de Diciembre de 1948, en la que llama la atención, su cuadro al óleo “Patos”. También participará, en la *Exposición de cacherulos* que celebra dicho Círculo en Abril de 1949, en la que Casimiro ilustrará una *animada silueta* (29). En esta simpática exposición de cacherulos, sobresaldría uno pintado por Sorolla, en el que se representa, en “salada caricatura” (30) de juvenil técnica, al celebrado profesor de piano, D. Roberto Segura. Le vemos nuevamente en otra exposición del Círculo de Bellas Artes en mayo-junio de 1950.

Casimiro Gracia expone con “mucho fuerza para el color”, diría el comentarista de la revista *Ribalta* (31). Aparece también en la Bienal de Arte del Reino de Valencia, de julio de 1951, donde expondrá sus lienzos “Conchas”, “Limonas” y “Pavo”.

A partir de ese momento, desaparece su nombre de cualquier exposición, hasta el punto que la revista *Ribalta*, acostumbrada años atrás a destacar su nombre, se pregunta sobre su paradero, manifestando en una de sus páginas del 7 de julio de 1953, lo siguiente, como un reclamo: “Interesa conocer... el paradero (artístico) de un joven ‘aún’, pintor; valenciano él, dirimente él, que lleva varios años sin exponer, sin exhibir... y cuya efigie publicamos”.

Años más tarde, comenzará a exponer sus lienzos en diversas Salas, como la Sala Atenea o la Sala Segrelles, en las que tenemos constancia que figura en ellas en el año 1980.

Analizando la pintura de Casimiro Gracia, podríamos denominarla de “derivación sorollesca”. Al igual que a Sorolla, a quien considero siempre su verdadero maestro (32), le atrajo la luz, esa luz ardiente, violenta y cegadora del verano levantino que cae aplastante sobre las paredes blancas de las barracas o sobre los cuerpos brillantes y relucientes de sus playas. Se manifiesta como un verdadero maestro utilizando el contraste de la iluminación reverberante y medias sombras, de las hojas de los árboles, de las tejas superpuestas... Sus pinceladas suelen ser largas, como las de Sorolla; su técnica, de extraordinaria delicadeza.

Fabricaba sus propios colores, extrayendo, por prensado en frío, de cuatro quilos de piñones, un litro de aceite, que luego mezclaba con las distintas gamas. Este aceite era un buen aglutinante para obtener tonalidades puras, limpias y duraderas. El empleo de esta técnica puede apreciarse en sus lienzos, que dan la impresión de estar casi recién pintados, aún los más viejos.

Fue un artista completo, tan dotado para el paisaje —urbano y de campo—, como para el retrato, el bodegón o los temas de costumbres. Pero donde se muestra como un verdadero pintor impresionista, con dotes de una sensibilidad fuera de lo corriente, es en las “marinas”. Como verdadero *pintor del mar* y del agua. Un cielo, una nube, la sombra de un mástil sobre el agua, ésta con sus cegadores reflejos, le brindan suficiente motivo para infinitos temas. El agua se presta a toda clase de reverberaciones, que nos recuerda la



Doña Amparo Alonso de Ortuño. Casimiro Gracia. Oleo sobre lienzo. Año 1935. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

frase de Claudel: “El agua es la mirada de la Tierra, su instrumento para mirar el tiempo”. Capta el instante fugitivo, rebotante de luz y de espacio, y tiene una gran facilidad en reflejar la profundidad de los cielos y la limpieza de las aguas. En sus lienzos aparecen repetidas veces los puertos de Marsella y Valencia, las calas de Mallorca o los muelles del Sena.

Trató bien los bodegones, donde se muestra poco impresionista —principalmente en los pintados antes de 1935—, siguiendo, más bien el estilo tradicional de las enseñanzas académicas. Todos ellos están ejecutados con gran soltura y maestría, haciendo alarde de pleno dominio del dibujo en el detallismo de los objetos, como de buen toque al reflejar la luz en el barro, el vidrio o los cobres.

Casimiro Gracia, puede además catalogarse como excelente paisajista. Sus paisajes suelen ser de campo, así los de Játiva, Liria, Segorbe, Gilet, Camposanto de Enova, Chelva, Valencia, Teruel, Contreras y Albarracín. Pero con mayor frecuencia, pintará el paisaje urbano, repitiendo una y otra vez, hermosos rincones de Chelva, calles en cuesta.

(29) Revista *Ribalta*, Abril 1949.

(30) Revista *Ribalta*, Mayo-Junio 1950.

(31) Revista *Ribalta*, Abril 1949.

(32) Casimiro Gracia fue uno de los alumnos predilectos de Sorolla, asistiendo a su taller durante muchos años.

casas esquinadas, plazuelas y calles de Albarracín, Segorbe, Liria, Mallorca, Valencia, Eslida (Castellón), etc. “Admirables paisajes urbanos, que a veces, muchas veces, tienen un gran temblor de emoción y una enorme melancolía” (33) comentaría un articulista del diario *Las Provincias* en 1929. En estos temas paisajísticos, utilizará pinceladas vivaces e inundará el cuadro de una desahogada embriaguez de luz, logrando a un tiempo una gran perspectiva natural y fuertes contrastes de color. Se revela, aquí, al igual que en “las marinas”, como experto pintor naturalista y el dominio de la luz lo utilizará con tal fuerza, que podría adivinarse, con poco margen de error, la hora exacta del día en que fuera pintado el cuadro. Sobre esta materia, Manuel Gracia —sobrino del pintor— nos dice lo siguiente: “Casimiro Gracia, mi tío, pintaba... pero cuando él quería, no siempre; buscaba el día, la hora e incluso la estación, el paso de primavera a verano, el de verano a otoño, etc. Después, buscaba la hora, la del atardecer, la luz fuerte de mediodía o la tenue de la mañana y se disponía a pintar”.

Casimiro Gracia, fue un bohemio toda su vida, nunca pintó de encargo; sólo, cuando algo le impresionaba dándole inspiración para un buen tema. Siempre estuvo y sigue estando muy cotizado su nombre, viviendo sólo de la venta de sus cuadros; pero, al igual que otros muchos artistas, no supo ser comerciante, y antes que el bienestar económico e incluso la gloria, prefirió la libertad (34). “El artista, decía Casimiro Gracia, ha de ser libre y cuando no tenga la libertad, debe conquistarla por todos los medios y, si se rebela es que tiene alma; más si se adapta, se niega a sí mismo. Por eso, tenemos a todos los grandes maestros, que no hay uno tan sólo, que no fuese dueño de sí mismo al crear su obra y en sus actos...”.

Fiel seguidor de estas ideas durante toda su vida, y bohemio hasta el fin, le vemos participar en un concurso más de “cachirulos” que se celebra en Alboraya el 29 de Abril de 1984 —un año justo antes de su muerte— y lo ganó; su fotografía aparecerá en una de las páginas de *Las Provincias* de ese mismo día. El periodista —que, más tarde, escribiría unas líneas sobre el simpático acontecimiento— se dirige al “viejo” que, entusiasmado, tiraba fuertemente de una cuerda y le preguntaba cual era su cachirulo. Casi ofendido, le responde: “El mío, el más alto, no se ve”. Sin duda alguna, el reportero ignoraba que aquél viejo ganador, era el artista Casimiro Gracia.

Pensamos en conclusión, que Casimiro Gracia, fue un pintor de genio desaprovechado, que casi se malogró, que, habiendo emprendido su carrera con una fuerza avasalladora —que a todos sorprendería entonces— a mitad de su ascendente trayectoria, este ímpetu empieza a debilitarse de una forma tan rápida, como arrolladores fueran sus inicios. Nos vienen muchas preguntas sin respuesta al respecto. ¿Acaso fueron los acontecimientos adversos que le rodearon, los causantes directos de este declive? o ¿tal vez su carácter, demasiado intransigente, obstinado y rebelde, fuera el germen de esa apatía artística? No creo que nadie pueda juzgar a este pintor con total ecuanimidad, pero dejemos de sentenciar al hombre y seamos buenos y justos críticos de su obra.

Casimiro Gracia murió el 17 de Junio de 1985, noticia recogida en la *Hoja del Lunes* del día 24 de ese mismo mes, con una corta referencia a su trayectoria artística (35).

ANGELA ALDEA HERNANDEZ

(33) Comentario del articulista Cimex, a propósito de la exposición de Casimiro Gracia en el Ateneo en 1929.

(34) Documentación del archivo del pintor.

(35) *Hoja del Lunes*, 24 de Junio de 1985, pág. 11.

“Ha muerto el pintor valenciano Casimiro Gracia.

Uno de los más destacados pintores valencianos postsorollistas, Casimiro Gracia, falleció esta semana, después de una larga enfermedad. Casimiro Gracia, nació en Valencia en 1898. Desde muy joven

se inició en el arte, pintando abanicos. Mantuvo una estrecha y cordial amistad con Joaquín Sorolla, quien le orientó y dirigió en los primeros años... Como fiel continuador de las enseñanzas de su maestro, Casimiro encaminó su actitud hacia el luminismo. Casi toda su obra giraría en torno al impresionismo, cultivando el paisaje, el bodegón, el retrato y los motivos costumbristas. Con la muerte de Casimiro Gracia, desaparece uno de los grandes pintores postsorollistas”. Firmado Salvador Barber.



## PORTOLES, PINTOR

Sin ser precisamente un malogrado, pues su obra lo rebate, bien podría decirse de este artista, hijo de Valencia, activo durante el cuarto de siglo largo de la postguerra, es decir desde los primeros cuarenta a su óbito en 1977, que se fue “como los elegidos”. Pues mucho, sin duda, quedaba por haber a Portolés hasta estos días presentes en que habría alcanzado la setentena; en un tiempo importante, denso — y a la vez conflictivo— artísticamente hablando.

Desde el recuerdo grato y serio de su arte sugerente, lleno de delicadeza, con una tendencia lírica casi general, que los pinceles interpretan en maestría creciente, Portolés se reafirma en la penúltima historia de nuestra pintura; aquella, por nombrar solamente a los “idos”, que personificaban, con él Manolo Gil, José Nogales, Valentín Durbán, Eusebio Sempere, Fernando Escrivá y su esposa Amparo Palacios y quizás sobre todo Pedro “de Valencia”, que les acompañó y en cierto modo presentó —a Portolés y otros— en una exposición de Mayo de 1947, alrededor de una obra, muy suya, “Pascua Florida”. Y, desde luego, Genaro, a su modo y desde su autoridad.

La espiritualidad expresiva de Portolés y del grupo en el que informalmente entonces se integró, no sólo reside en sus temas preferidos llenos de añoranza y contenido poético, sino también, y aún más, en el modo de abordarlos y resolverlos y en una preferencia de lenguaje insistente y gracioso, dicho esto último en el mejor y más estético sentido de la palabra, a la vez que rápido, “instantista”, como si, presintiendo su fin, no lejano, tuviese prisa por decir lo que le apresuraba dejar hecho. Y todo, además, con un contenido contradictorio paradójico: las flores silvestres y pinchosas, sus célebres “cardos”, que contradicen el atractivo vegetal con una agresividad inocentona; el carricoche deportillado, hecho para correr pero inmovilizado para siempre, que pudo ser y fue sin duda, negocio, herramienta, balcón al campo y al camino, nido de amor quizás; sus numerosos —que no repetidos— pierrots o arlequines, payasos, “clowns”, que ríen siempre, aunque por dentro lloren, con el accesorio de una careta, un simio, o una guitarra cubista, donde procede. Hasta los gatitos de sus dibujos, fierecillas pese a su atractivo mimoso. Gustaba Portolés de estas paradojas, de estas contradicciones, como por ejemplo también “Nieve en Manises”. Y no digamos los bodegones



cezannescos y ciertos paisajes, saturados de aparente intrascendencia banal, pero rebosando solidez y entidad.

Unas y otras obras revelan hondísima preocupación expresiva; vibrátil sacudida de una sensibilidad privilegiada y cultivadísima, que lleva al pincel, decidido y firme pero consciente, a traducir un refrenado patetismo.

Portolés, repitámoslo, “elegido de los dioses”, presentía su final terreno; mejor dicho (como escribió cierto crítico en abril de 1973) los Portolés, Emilio —y también Angelita, su esposa— hacían ver un mundo de ilusión, quizás perdido para siempre, o por lo menos cada día más inasequible.

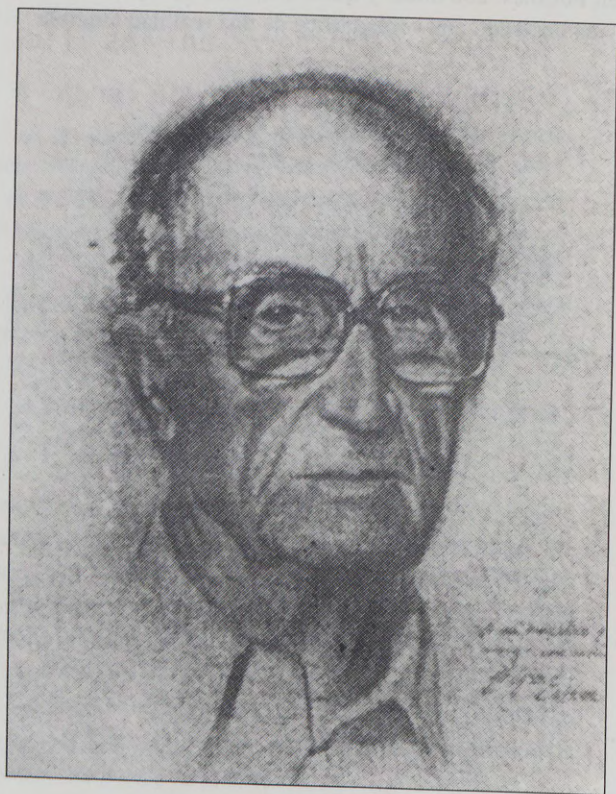


Emilio, como con prisa, prodigaba un afán auténtico de volcarse siempre. Su alma está en los payasos y los personajes de la pequeña farándula y del "mayor espectáculo del mundo"; en las alusiones al antruejo, en las tapias y las ruinas; en las corralizas, en las margaritas "asilvestradas", en algún interior o en alguna adolescente que son pura confianza; en algún capacho, en una nostálgica sombrilla junto al mar...

Como, de él y de otros artistas escribiera Pedro de Valencia y cuya sombra estética se adivina, más que se ve, en Portolés, con ellos, y quizá el que más, representan la vida haciendo una verdad lírica de una realidad tangible.

*F. M.<sup>a</sup> G.*

## DON GABRIEL ESTEVE



Nuestro querido Maestro, profesor que fue de muchos de nosotros en la Escuela Superior de Bellas Artes de "San Carlos", nos dejó el sábado día 19 de septiembre pasado. Además de Catedrático de DIBUJO del NATURAL, Don Gabriel era miembro de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y lo que es más importante, era PINTOR. Su personal obra, le tenía situado entre los grandes maestros valencianos que enlazaron con el pasado siglo. Sus obras —todas figurativas— elaboradas con gran justicia y extremado rigor, le centran entre las más genuinas figuras de la pintura costumbrista valenciana. Recordamos los que fuimos sus discípulos, sus afectuosas atenciones y sabios consejos, junto con la seriedad paternalista de sus clases, y su amable conversación en torno a la obra pictórica y al claro-oscuro que hacía que los atardeceres que cerraban nuestra diaria labor fueran el colofón transcendente de la realización de dibujos con modelo vivo. No se puede dejar pasar por alto, sus comentarios referidos a la Casa de Velázquez de Madrid, donde amplió sus estudios. Días antes de su muerte, aún pintaba.

(DE TESELA)

## ÀNGEL SANCHEZ GOZALBO



ÀNGEL SANCHEZ GOZALBO va nèixer a Castelló el 13 de febrer de 1894, estudià la carrera de medicina a València, i col.laborà als actes culturals i papers del seu temps, com *El Cuento del Dumenche*, *Revista de Castellón*, *Arte y*

*Letras*, *El Camí* i *El Crit de la muntanya*. \* El 1927 parla a l'Acadèmia Valencianista de València; el 1928 col.labora als actes dedicats a mossèn Betí; el 1930 presideix l'Ateneu Castellonenc; el 1932 és qui més treballa en la sembra i afirmació de les *Normes de Castelló* que aconseguiren finir amb l'anarquia ortogràfica que imperava; el 1934 fón el mantenidor dels *Jocs Florals de Lo Rat-Penat* parlant sobre *El paisatge en la literatura valenciana*; el 1963 clausura els *Cursos de Llengua i Literatura Valenciana de Lo Rat Penat* disertant sobre *Els Viciàns i la nostra literatura*, i el 1979 es trasllada a Penyíscola per presidir l'acte de clausura del V. 'Centenari del Cisma d'Occident, que organitzaren l'Institut d'Estudis Catalans i la Castellonenca de Cultura. \* Com a escriptor, el 24 de gener del 1915 publicà a *El Cuento del Dumenche* la narració titulada *¡Llauradoret!*, i el 1934 llança un volum de contes titulat *Bolangeres de dimonis*. \* Fón el fundador més jove de la *Societat Castellonenca de Cultura*, en 1920, que a l'any següent publicarà el seu prestigiós *Butlletí*, col.laborant en la secció de folclore i en la investigació amb obres tan importants com *Pintors del Maestrat*, *Contribució a la història de la pintura valenciana quatrecentista* (1932). *Bernat Serra, Pintor de Tortosa i de Morella* (1935). *Pintores de Morella, Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV-XV* (1943). \* Animà i orientà a tota la joventut que a ell va acostar-se; la seua obra queda com a mostra de la dedicació a honorar la llengua i la terra on va nèixer. Morí a Castelló el 10 de març del 1987.

ENRIC SOLER I GODES

## DON ALFONSO



Me creo en el deber de recordar a don Alfonso Roig Izquierdo, con quien coincidí en el claustro de la Escuela “de San Carlos”, durante casi un tercio de siglo, tratando por distintos pero convergentes caminos de alcanzar la misma meta: completar en nuestras respectivas asignaturas de las llamadas “teóricas”, la formación de un alumnado, paradójicamente integrado ya entonces por “pequeños maestros”. Huelga recordar nombres, si acaso algunos de los desaparecidos: Valentín Durbán, Agustín Albalat, Manolo Gil, Carmelo Pastor... Iban, o venían de la clase de Tuset, luego de Genaro; a la de Ginesta, Furió u Octavio, antes de su padre, Carmelo.

Nos conocimos Don Alfonso y yo, a través de Eugenio d’Ors, el “don Eugenio” de sus menciones dilectas, el “maestro” como le decíamos él —Alfonso Roig— Lozano, yo y otros; el “Xenius”... de su Cataluña natal y apenas olvidada, mas no del todo.

El “Director General” para otros, obligado a poner en marcha —a su manera— tantas cosas perdidas o nunca imaginadas, ideó para reorganizar la Escuela de San Carlos, un “colectivo” como se dice ahora en el que nos estimulaba la compañía de don Teodoro Llorente, el marqués de Lozoya y el propio don Alfonso Roig Izquierdo —cuyo nombre nos sabía entonces “a chino”—.

En su parroquia del camino del Grao, “San Juan de la Ribera” patronó un foco liturgista a ejemplo local, casi suburbial, de Solesmes, o María Lach, y reunió una biblioteca cuyo volumen número mil celebró con cierta pequeña solemnidad, según nos fue referido.

Don Alfonso profesó con innegable celo —sobran testigos— su “Liturgia y Cultura Cristiana”, en que vino a parar —y demasiado al principio de la carrera— el “Arte Sacro” pensado en el claro magín de Don Eugenio, que creímos podríase haber completado con una disciplina, ya al final de los cursos, titulable “Iconografía y Mitología” solo constante en algún viejo impreso archivado, nunca profesada. Y así, como colaborar en la inicial reorganización diocesana, junto a don Antonio Rodilla en el Alto Mirajares, le ganó cierta confianza de la jerarquía, sus tareas docentes, sobre todo en “San Carlos”, le valieron el afecto de los jóvenes; no tanto, el de algunos colegas veteranos de claustro que, eso sí, ponderaban sin reservas su actuación en otras tareas. No fue la menor la de su estancia estudiantil en Roma, especializándose en la esfera arqueológica, además de su insistencia en lo litúrgico, siendo de recordar sus no pocas cartas desde el “Palazzo Altemps”, con tantos deseos de volver a trabajar con la juventud en Valencia, llenas siempre de entusiasmo y de amistad.

Le debemos, sobre todo, dos cosas: la aproximación al tema litúrgico, con lo que nos acercó a una faceta importante de la cultura occidental moderna, y la simpatía por ese enclave maravilloso de Luchente, paraje singular, en el corazón mismo de la tierra valenciana, lleno de historia, no solo bélica, sino sobretodo cultural (basílica y universidad tempranas en nuestro país), aparte del milagro eucarístico que se atribuye a Daroca por haber terminado allí. Henchido de belleza paisajística, arropada por los antiguos edificios desamortizados y la ermita, entre otras, de la Mare de Deu de la Consolació de Lluchent, de la que escribió nuestro deudo Luis Lluch Garín que parecía “un fuerte colonial”, pero que era, es, un espacio, mas bien breve, votado a la fe, el arte, al respeto y a la amistad.

Allí descansaba Don Alfonso y como ha escrito su discípulo el reverendo Gironés “ponía su mirada, cansada antes de tiempo a fuerza de observar”... saltándole, ante ese y otros estímulos, “esa chispa de hombre intuitivo, sincero, tenaz independiente... Pues ha querido servir a un ideal es- peremos que Dios le haya entregado el suyo como premio”.

FELIPE M.<sup>a</sup> GARIN

## BIBLIOGRAFIA

GRACIA BENEYTO, CARMEN: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Arxius i Documents/3. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1987, 544 págs., 217 ilustraciones.

A poco que se haya trabajado sobre el Arte español de los siglos XIX y XX se habrá podido comprobar la práctica total inexistencia de catálogos, inventarios y listados de colecciones particulares o públicas, de museos o del patrimonio, lo que sin duda ha conducido, consecuentemente, a dificultar la labor del investigador. Frente a las abundantes y sistemáticas relaciones de obras que figuran ya desde los comienzos del siglo XIX en la mayoría de los países europeos, en España el vacío producido por la ausencia de este tipo de tarea —ciertamente ingrata e infravalorada— ha llegado a mermar el desarrollo de una labor de crítica a partir de esos trabajos y de estudios razonados de fondo sobre aspectos genéricos que, en casos como los de Inglaterra, Francia o Italia, por citar algunos de los más representativos, han ido surgiendo desde la década de 1960 y de los que curiosamente en los últimos cinco años han comenzado a traducirse al castellano.

Es elogiable, por tanto, el libro de la profesora Carmen Gracia quien, con la colaboración en los datos técnicos de catalogación de Manuel J. Borja y Vicente Todolí, ha recogido alfabéticamente los casi cincuenta artistas ganadores

GRACIA BENEYTO, CARMEN: *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. Arxius i Documents/4. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia, 1987, 448 págs., 132 ilustraciones.

Resultado de una laboriosa búsqueda de datos documentales muy dispersos y de su posterior ordenación alfabética por autores, es la publicación de este catálogo de los pensionados de escultura y grabado de la Diputación de Valencia.

Esta obra cuenta con su homónima en pintura, actividad que desde un principio se había visto favorecida por encima de la escultura, como queda demostrado por el hecho de que las cuatro primeras pensiones se concedieran a pintores. Sin embargo, a partir de la reforma del reglamento de 1880 se fueron sucediendo las pensiones de escultura, no sin desmanes y controversias, hasta sumar un total de veintiocho pensionados de escultura en 1978.

de la pensión otorgada por la Diputación de Valencia desde 1863 a 1981, de los que proporciona un material inédito sobre los premios obtenidos, exposiciones, fuentes documentales, bibliografía y relación de obras.

El acercamiento que esta obra nos permite a la etapa de formación artística de los jóvenes pintores valencianos, período generalmente silenciado, es de un valor incalculable en el sentido en que a través del "mecenazgo" ejercido por la Diputación valenciana —política que se inserta en una corriente de protección y fomento de las actividades artísticas— los artistas tuvieron la posibilidad de salir de Valencia y conocer otras opciones pictóricas europeas (Roma, París, ...) que incidirían en su posterior desarrollo.

El análisis de las pensiones está dividido en dos partes: desde su creación a la guerra civil, y desde su reinstauración en 1942 a 1981.

La posibilidad de establecer relaciones mucho más complejas entre las diversas etapas de la actividad artística valenciana y, en definitiva, el excelente material para ulteriores investigaciones que este libro facilita, convierte a esta obra, para todo investigador de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XIX y del XX, de consulta obligada.

RAFAEL GIL SALINAS

La incorporación de pensionados de grabado data de 1948, ya que aunque en 1944 se convocó la primera oposición, por no haberse presentado ningún aspirante el tribunal la declaró desierta. Hasta 1979 catorce grabadores habían disfrutado de las ayudas de la Diputación valenciana.

Si, por lo que se deduce de este libro de la profesora Carmen Gracia, tradicionalmente la escultura y el grabado han contado con un menor interés por parte del público valenciano, igualmente es cierto que en la actualidad estamos asistiendo a un verdadero despegue de la escultura y, en este sentido, muy posiblemente esta obra contribuirá a definir los orígenes del nuevo "movimiento" artístico valenciano.

RAFAEL GIL SALINAS

GRACIA BENEYTO, CARMEN: *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la Modernidad*. Colección Politécnica/28. Institució Alfons El Magnànim. Valencia, 1986, 191 págs., 81 ilustraciones.

La importancia y notoriedad que han alcanzado en los últimos años los estudios sobre el Arte del siglo XIX queda fuera de toda duda. Baste para ello recordar los innumerables libros publicados, las exposiciones organizadas y las conferencias y cursos que sobre este período se han impartido. Es, por tanto, fácilmente deducible que estamos asistiendo a la "revisión" de una época artística por la que hasta el momento no había existido demasiado interés.

Sin embargo, el libro de la profesora Carmen Gracia no es uno más que haya que sumar a ese número creciente de publicaciones. Difiere de estos en que estudia la renovación artística del último cuarto del siglo XIX valenciano desde unas coordenadas totalmente innovadoras: la vigencia de un costumbrismo, que sirve de base del realismo posterior, entendido en la compleja estructura política de la España

PAZOS BERNAL, M<sup>a</sup> DE LOS ANGELES: *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Editorial Bobastro. Málaga, 1987, 295 páginas, con 39 láminas en blanco y negro.

A la ya estimable bibliografía sobre el movimiento academicista en España, se une, hoy, el interesante y copioso libro de M<sup>a</sup> de los Angeles Pazos Bernal, que estudia el fenómeno en Málaga durante la decimonónica centuria. Bien es cierto que el empuje académico anduvo, con pulso firme, de la mano de la monarquía, desde el siglo XVIII; más la época de mayor esplendor en esta ciudad andaluza sería el XIX que, al renacer de las artes, unió el del comercio y la industria.

Por las páginas de este encomiable trabajo desfila la vida artística de Málaga centrada en la Academia Provincial de Bellas Artes, cuyo inicio oficial data de 1849, hasta comienzos del siglo XX, ponderando la relación que esta institución tuvo con la Escuela de Bellas Artes, así como la existencia de su biblioteca y museo. Punto clave es la problemática relación de las Bellas Artes y de los Oficios Artísticos que, con el pintor Ferrándiz, significó una preocupación reivindicativa de "igualdad de oportunidades" para estos oficios, en una época que alboró respuestas al problema social.

ASUNCION ALEJOS MORAN

del XIX; las relaciones de la cultura valenciana con el extranjero, el papel desempeñado por la crítica, el mercado del arte, la literatura, las conexiones arte-política, que configuran un planteamiento ciertamente novedoso, sin que por ello pierda la rigurosidad y erudición que han marcado la línea investigadora de la autora.

Pero, no obstante, el auténtico valor de esta obra reside en la elaboración de una teoría sobre la modernidad, que aúna todos los aspectos anteriormente citados, a partir del análisis pormenorizado de un cuadro: "El Tribunal de las Aguas" del pintor Bernardo Ferrándiz (1835-1885) y al que acompaña el estudio de un total de ochenta obras, la mayoría inéditas, del mismo autor.

Es, sin duda alguna, un libro fundamental para la historia del arte valenciano del siglo XIX porque abre una serie de caminos metodológicos, teóricos y críticos que auguran una línea de investigación nueva y un mejor conocimiento de la realidad artística valenciana.

RAFAEL GIL SALINAS

SAURET GUERRERO, TERESA: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Universidad de Málaga. Málaga, 1987, 795 páginas, con 229 láminas en blanco y negro.

En medio de un ascendente ritmo de monografías del siglo XIX, otrora tan vituperado, emerge el importante estudio de Teresa Sauret sobre la pintura malagueña de esta centuria, en la que la ciudad llegó a la cumbre de su protagonismo histórico. No es ajena a esta pintura la aportación de maestros valencianos, como Ferrándiz y Muñoz Degraín, o catalanes, como Fortuny.

Desde instancias oficiales —Real Academia de San Telmo, Escuela de Bellas Artes...— y privadas —Liceo, Sociedad Económica de Amigos del País...—, pasando por mecenas y coleccionistas, surgen los temas del momento, que la autora analiza agrupándolos en géneros: retrato, historia y mitología, conjuntos decorados, espiritual y religioso, "género" y costumbres, paisaje y bodegón... pero más que un análisis iconográfico se pretende dar un perfil de la pintura del siglo XIX en Málaga, no distinta, en líneas generales, de la común española, pero con notas peculiares: color brillante, temas festivos, cuadros de pequeño o mediano formato y, fundamentalmente, la exigencia de algo "moderno" y actual.

Se suceden los estilos en la pintura de la Málaga decimonónica: Romanticismo, Realismo, Modernismo y sobre todo, Eclecticismo, que en Ferrándiz y Moreno Carbonero, en mayor o menor grado, fue consciente, y en los más, convencional.

Al conocimiento de tan amplio espectro contribuye el coleccionismo local, estudiado y catalogado por la autora, en número nada despreciable, poniendo en evidencia que los estilos, en su conjunto, se atuvieron a los postulados que imperaban en la España de la época, con aportaciones de valía que estuvieron a la altura de las mejores paletas nacionales.

ASUNCION ALEJOS MORAN

GIANNI REBORA, GIACOMO ROVERA, GIANDOMENICO BOCCHIOTTI Y LABORATORIO DI RESTAURO NICOLA: "BARTOLOME BERMEJO E IL TRITTICO DI ACQUI". *L'Ancora Editrice, Acqui Terme*, diciembre 1987, 158 páginas, 94 ilustraciones, (muchas de ellas con detalles a todo color).

De suma importancia para todos los interesados en la pintura española de la segunda mitad del siglo XV es la completa monografía que acaba de publicarse en Italia sobre el precioso tríptico de la catedral de Acqui Terme, obra del cordobés Bartolomé Bermejo y de los valencianos Osona. Libro que aparece publicado con motivo de una larga y minuciosa restauración del citado tríptico en el prestigioso laboratorio de la familia Nicola (Guido, el padre y director, junto con sus hijos Gianluigi y Anna Rosa), en Aramengo d' Asti entre 1986-1987.

Los autores, tras una larga y prácticamente ininterrumpida correspondencia con la Dra. Judith Berg (univ. de Texas y máxima especialista en la pintura de Bermejo) y con quien esto suscribe (en lo referente a los Osona), conforman una síntesis cuatripartita de indudable valor, con aportaciones archivistas francamente decisivas para precisar cuestiones cronológicas y de autoría sobre tan valiosa obra. Una obra que había mantenido en un controvertido jaque a diversos autores como Bertaux, Tormo, Post y Camón Aznar, pero que ahora, de forma prácticamente concluyente, se resuelve con lucidez.

Tras un modélico trabajo de archivo, Gianni Rebora se encarga de precisar todo lo referente a "La committenza e l'arrivo ad Acqui del Trittico di Bartolomé Bermejo", confirmando el error de tantos autores, Young a la cabeza, que habían propuesto la llegada a Acqui del Tríptico de la Virgen de Montserrat a finales del siglo pasado. Muy al contrario, y con diversos documentos en la mano exhumados del Archivo Episcopal de Acqui por una parte, y del Archivo del Patriarca de Valencia por otra (estos últimos facilitados por el profesor de la Universidad de Alicante José Hinojosa Montalvo), Gianni Rebora descubre que el Tríptico fue encargado por el rico comerciante de Acqui, Francesco Della Chiesa. Encargo realizado en Valencia (no

descubierto por ahora), entre Della Chiesa y Bermejo, pero con el expreso deseo del comitente de donarlo inmediatamente a la catedral de Acqui (hay documentos que confirman la presencia del tríptico en Acqui desde principios del siglo XVI). Los Della Chiesa formaron una ilustre familia adquirente de intensa actividad comercial con Valencia, donde residieron muchos de ellos, como por ejemplo, el citado comitente y donante Francesco. Aunque por el momento no ha aparecido el documento que certifique la cronología exacta de dicha obra, a través de un pormenorizado estudio documental y biográfico del donante Della Chiesa, los autores Rebora, Rovera y Bocchiotti concluyen que hubo de ser entre 1481-1485, conciliando, entre otras cosas, "l'apparente età del donatore con quella della sua presunta data di nascita" (p. 135).

En la segunda parte del libro Giacomo Rovera aprovecha la ocasión para elaborar una digna síntesis sobre las personalidades de Bermejo y los Osona (autores, como veremos, de gran parte de las alas del tríptico), si bien, al no disponer del texto completo de la Tesis Doctoral de quien esto suscribe (en curso de publicación), omite datos de suma importancia sobre la compleja identidad de los Osona, padre e hijo, muchos de ellos claves para precisar mejor diversos pormenores sobre el magnífico Tríptico de Acqui. Con todo, el cúmulo bibliográfico que aporta (desde Pellati 1907, a Young) es muy digno de consideración.

La tercera parte del libro, obra de Giandomenico Bocchiotti, debe abordarse conjuntamente con el espléndido análisis científico del "restauro", realizado por el laboratorio Nicola. Es sin duda la parte más grata y sorprendente. Recuerdo mi personal estudio del citado tríptico, "in situ", junto a Guido Nicola en su asombroso laboratorio de Aramengo d' Asti (septiembre de 1986), y desde entonces he seguido con puntual interés todas las evoluciones al respecto. Los resultados, perfectamente sintetizados y expuestos por Bocchiotti, podríamos resumirlos del siguiente modo: la tabla central, obra indiscutible de Bermejo (a pesar de añadidos posteriores hoy perfectamente eliminados), se nos revela quizás como su obra más importante (a la altura cuando menos de "la Piedad Desplá" de la catedral de Barcelona), y cuya sutileza al óleo en figuras, arquitectura y paisaje reclaman para Bermejo el punto más alto entre los pintores hispanos de todo el siglo XV. Bocchiotti se recrea en una cumplida "classificazione botanica" de su rico paisaje, en un detenido análisis sobre "al raffigurazione delle navi" (carabelas) que se pierden por el fondo o, entre otros muchos aspectos, en "la complessità dell'edificio abbaziale", cuyas formas góticas entroncan a dos bandas con la arquitectura flamenca y con la mediterránea española.

En cuanto a las alas del tríptico, celebro que se confirme la propuesta de quien esto escribe (1986): a saber, que son

de la misma cronología que la tabla central (1481-1485), y que también en las alas abiertas, especialmente en la figura de San Sebastián, Bermejo llegó a tomar parte. Como escribe Bocchiotti la reflectografía ha demostrado un dibujo preparatorio en el que, entre otras cosas, "il fine tratteggio per le ombre, le linee sicure e le precisione nei particolari potrebbeno dimostrare che Bermejo aveva iniziato il San Sebastiano" (p. 127). Por otro lado, el incontrovertible hecho de que Osona el Viejo todavía aparece documentado en 1501 (y no sólo hasta 1484 como se había pensado hasta ahora), resuelve de manera concluyente su más que probable intervención en el citado tríptico, si bien ayudado por su hijo en "El Nacimiento de la Virgen" y en "La Purificación". Del padre parece ser "La Anunciación" en grisalla de las puertas cerradas, quizá la cabeza de la Virgen en "La Purificación", y una buena porción en el "San Francisco" y el "San Sebastián" sin duda comenzados por Bermejo (véase al respecto la aclaratoria nota 19 de la pág. 129). Cabe incluso la posibilidad de que las modificaciones observadas en la tabla central (gorro, solapas de cuello y puño de camisa hoy sabiamente eliminados tras la restauración) hubieran sido obra de los Osona, reforzado además, en esta misma talla, por la osonesca figura del monje apoyada sobre la barandilla de la arcada, irreconocible prácticamente hasta la restauración.

Las espléndidas fotografías a todo color de Riccardo Gonella aún hacen más útil y valioso el presente libro, en el que parece confirmarse el retorno de Bermejo a Valencia entre 1481-1486, con todo lo que ello supuso para los Osona e incluso para Paolo da San Leocadio (recordemos "La Virgen de Gracia" de la parroquial de Enguera, fechable precisamente hacia 1482-1484), y con lo que a buen seguro significaría para los maestros piemonteses de aquellos años. Buen trabajo el de sus autores (a nivel crítico y de restauración) que dignifica a tres grandes maestros de la pintura hispana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona el Viejo y Rodrigo de Osona el Joven.

XIMO COMPANY

VV.AA.: *Historia del Arte Valenciano*. Consorci d'Editors Valencians, Tomos I, III y V, Valencia, 1987.

La publicación de la *Historia del Arte Valenciano* dirigida y coordinada por Vicente Aguilera Cerni con la participación de los distintos especialistas y que comprende desde sus orígenes hasta el presente es, indudablemente, una buena noticia.

El conjunto de la obra está dividido en siete tomos. En 1987 han visto la luz tres volúmenes: el I que incluye desde

la Prehistoria al Islamismo, es decir, el primer arte valenciano; el III centrado en el Renacimiento; y el V que abarca el complejo período de transición de los siglos XIX y XX.

La singularidad de esta Historia reside, por una parte, en haber sabido reunir a casi sesenta especialistas de arqueología, bellas artes, historia del arte, estética, arquitectura, etc. que, a partir de sus investigaciones, han elaborado una muy documentada obra, precisa en determinados temas y, al mismo tiempo, exhaustiva y completa. Por otra parte, el material gráfico —fundamental en una publicación de estas características— es resultado de una cuidadosa selección que ilustra, en ocasiones con una dudosa calidad y en otras con un alarde técnico que incluso supera al original, el amplio conjunto artístico valenciano. Cabría igualmente destacar la elección de obras insuficientemente difundidas, desconocidas o, en definitiva, ignoradas por la mayoría, en la que se deja entrever el propósito del coordinador de divulgación del arte peor conocido, pero no por ello menos importante o significativo.

La edición en castellano y en lengua autóctona de esta Historia del Arte, los índices toponímicos y onomásticos así como la bibliografía por temas que acompaña a cada tomo imprimen una máxima actualidad a esta peculiar obra.

La dignidad, rigor y entidad que han caracterizado a los tres primeros volúmenes, constituyen una garantía de calidad a la que no debemos sustraernos y, cuya vigencia, estamos seguros de que se mantendrá en el conjunto de la Historia del Arte Valenciano.

RAFAEL GIL SALINAS

SANCHEZ-ROBLES BELTRAN, JOSE y ROS ANDREU, JOSE LUIS: *El Almudín de la ciudad de Valencia*. Cátedra de Estética y Composición. Escuela Superior de Arquitectura de Valencia. Valencia, 1981, 244 páginas, con 27 reproducciones fotográficas, 86 gráficos y diversas maquetas.

Fruto del trabajo de prácticas, realizadas por los alumnos de segundo curso de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, durante el ejercicio 1979-80, bajo la dirección de los profesores Sánchez-Robles, Ros y Aranda, es este volumen, cuya parte ilustrativa, por su calidad y número, es, prácticamente tanto o más importante que la prosa escrita.

El Almudín de Valencia, convertido en tema de estudio, aquí sintetizado, se abordó desde distintos bloques: entorno, secciones horizontales, alzados exteriores, alzados interiores, secciones, cimentación, evolución cronológica, trazados reguladores, funcionamiento y perspectivas. Las propuestas presentadas por los alumnos constituyeron la



base de un trabajo ulterior, llevado a cabo por otros compañeros, en orden al montaje de una exposición en la que figuraran aquéllas.

El objetivo inicial, partiendo de supuestos reales y no ficticios, iba encaminado a tomar decisiones relativas a la solución de problemas de configuración ambiental de un modo razonable, a la vez que el esfuerzo docente se centraba más en la metodología que en la obtención de resultados.

El volumen recoge la base bibliográfica documental sobre el Almudín, el trabajo de campo, con aportación fotográfica y gráfica; estudio de los muros, evolución y cronología, así como los trazados reguladores (medio geométrico que permite dar una gran precisión a las proporciones de cualquier composición plástica), resumen histórico, cimentación, funcionamiento como museo paleontológico, colección de fósiles, propuestas de intervención en la remodelación de edificios, maquetas y, finalmente, los trabajos seleccionados entre las propuestas de catálogo para la exposición, con sus respectivas maquetas.

Podemos afirmar que este compendio constituye un esfuerzo de acercamiento de la institución docente a la vida real, en un intento de valorar la relación del Almudín en el proceso histórico de la ciudad, así como de centrar temáticamente la intervención del arquitecto en el sistema hombre-entorno.

ASUNCION ALEJOS MORAN

---

AGUILERA CERNI, VICENTE: *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos, ideas, tendencias*. Fernando Torres Editor, Valencia 1968, 569 págs.

“ABIERTA, obra. Expresión reciente (...) a partir de la obra de Umberto Eco de 1962, y aplicable a diversas experiencias y poéticas contemporáneas. Remite a la polisemia, es decir, a la multiplicidad de significados presentes a la obra de arte...”, p. 27.

Es, precisamente, esa multiplicidad de significados que tienen las obras de arte lo que convierte al diccionario dirigido por Vicente Aguilera Cerni en una importante obra de consulta. Cuenta con colaboradores tan señalados como Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Guy Henebelle, Santiago Amón, Alexandre Cirici y Simón Marchan, entre otros.

Esta “obra abierta” tiene referencias a términos y conceptos básicos y definitorios del arte del siglo XX, así como a las ideas fundamentales que han marcado la trayectoria del Arte Moderno. Las casi trescientas ochenta voces configuran, en definitiva, un excelente resumen de los movimientos y las ideas que han determinado al arte de nuestro siglo.

No sólo la inexistencia de diccionarios de arte presagia el éxito de esta obra, puesto que además de cubrir el vacío real de este tipo de publicaciones, puede considerarse como un indispensable manual del arte del siglo XX.

RAFAEL GIL SALINAS

---

OÑATE, JUAN A.: *La catedral de Burgos (España). Su mensaje simbólico-iconográfico*. Valencia, 1987, 147 páginas, con 13 fotos en color y 80 en blanco y siena.

Muchas son las lecturas que se vienen haciendo de las obras de arte en nuestros días. Panofsky sentó las bases del método iconográfico e iconológico, tratando no sólo de descubrir su profunda naturaleza y su valor simbólico. Es, precisamente, dentro de estas coordenadas, donde hay que enmarcar el sugestivo libro del canónigo lectoral de la catedral de Valencia, que, por su presentación, tipografía, planos, dibujos y fotografías, ofrece un buen método didáctico.

Este carácter docente se evidencia en la reiterada utilización de algunas reproducciones o dibujos, en el texto a dos columnas, en los distintos caracteres de imprenta y en el índice esquemático, fundamentalmente, todo lo cual lo hace apto para el estudio o la grata lectura. Sin embargo este “esqueleto”, armónicamente vertebrado, no es más que el pórtico del mensaje que el autor pretende arrancar a las vetusta piedras, introduciendo al imaginario visitante de la catedral burgalesa en la entraña misma del sin par monumento.

Por las distintas portadas —principal, de la Coronería, de la Pellejería, el Sarmental, va entrando el ávido lector al espacio sagrado, contemplando lo que es, lo que fue o debió ser y lo que debería ser; sigue luego un recorrido por las portadas interiores del claustro y, en él, de las capillas de Santa Catalina, del “Corpus Christi” y de la Purificación de Nuestra Señora, para acabar conociendo la descripción del pavimento de la catedral y la cronología de su fábrica.

Hace el autor un resumen final de las semblanzas y peculiaridades de las catedrales medievales y la de Burgos, en concreto, para terminar el libro con unos apéndices relativos a la conservación de su fábrica, amén de un sumario de cosas que se deberían de arreglar, reponer, restaurar, repriminar, limpiar, hacer, abrir, quitar, crear..., y de sendos glosarios de terminología artística y de “símbolos religiosos” al uso. En este aspecto la obra aprovecha particularmente a arquitectos, maestros de obra, restauradores y también a sacerdotes, a veces desorientados ante la repriminación de un templo deteriorado.

Pese a lo dicho, el interés del estudio se centra en el aspecto simbólico-iconográfico de la catedral de Burgos, donde la Biblia y la tradición cristiana son la clave para desentrañar su mensaje. Exponente de una perfecta síntesis de las artes, su voz nos habla desde las estatuas, desde el rosetón, desde las vidrieras... teñidos todos con acento bíblico. El "PULCHRA ES ET DECORA" (Bella eres y hermosa) que corona el hastial, con clara significación mariana,

podría por extensión, aplicarse a la catedral toda, ya que ella, como María respecto a Cristo, es la Virgen-Madre de los hijos de Dios. Aquí, como en todo el conjunto, la voz bíblica es el alma catedralicia que hace hablar a las piedras.

*ASUNCION ALEJOS MORAN*

## CRONICA ACADEMICA

Se procede como en años anteriores a consignar de modo breve y sucinto todas aquellas manifestaciones y actividades de la vida corporativa que ha regido la Real Academia en el curso académico 1986-1987, según la Memoria descriptiva del Secretario General de la Corporación, Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues, leída en la sesión inaugural del curso.

### *Sesión inaugural*

Coincidiendo como es tradicional con la festividad de San Carlos, se celebró la solemne sesión inaugural el día 4 de noviembre.

En primer lugar se ofició una Misa en la Capilla de San Pío V por el M. I. Sr. Académico Don Vicente Castell Maiques, que pronunció una homilía sobre la significación del acto y dedicando un especial memento a los Académicos fallecidos durante el curso anterior.

A continuación, ya en el salón de sesiones, se procedió a la lectura de la Memoria del curso 1985-1986 y, seguidamente, tomó la palabra el escultor y Académico de

Número Ilmo. Sr. Don Salvador Vicent Cortina para pronunciar el discurso inaugural sobre "José María Bayarri en su Centenario", una lección muy documentada sobre la significación de tan polifacética personalidad, subrayando especialmente su trayectoria como escultor e imaginero.

Concluida la disertación del señor Vicent se procedió a la entrega de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes correspondiente al ejercicio 1986, a la Ciudad de Liria, representada por su Alcalde, en consideración a los valores que concurren en dicha población valenciana, internacionalmente reconocidos, en el campo de la interpretación y de la docencia de la Música a través de sus beneméritas Sociedades Musicales.

### *Sesiones Ordinarias y Extraordinarias*

Siete han sido en total las juntas generales ordinarias, acerca de cuyos acuerdos y resoluciones resta constancia formalizada en el correspondiente Libro de Actas. Y dos juntas generales extraordinarias de carácter urgente y monográfico.



El académico Sr. Vicent en su disertación del día de San Carlos



Entrega de su diploma al académico de Honor Sr. Mortes

Además, se han celebrado las siguientes sesiones extraordinarias de carácter público: la del día 13 de noviembre en la recepción del Excmo. Sr. Don Vicente Mortes Alfonso, cuyo discurso de ingreso versó sobre el tema "Aproximación al estudio de la cerámica medieval de Paterna", que fue contestado por el Presidente. La del día 17 de febrero, coincidiendo con el 219 aniversario de la fundación de la Real Academia, con la intervención del Académico correspondiente Ilmo. Sr. Don José Valverde Madrid, sobre el tema "En el Centenario de Don Francisco de Moncada,



El académico correspondiente Sr. Valverde Madrid, en su conferencia



La académica correspondiente, Dra. D.ª Teresa Sauret en su conferencia

valenciano ilustre pintado por Van Dyck". La del seis de junio, en la que disertó la Académica correspondiente en Málaga, Dra. Doña Teresa Sauret Guerrero sobre "Influencia de la pintura valenciana en Málaga a través de Bernardo Ferrándiz y Antonio Muñoz Degrañ.



D. Joaquín Soriano, académico correspondiente en su actuación de 27 de febrero

### Conciertos

Organizado por la Sección de Música, el día 27 de febrero se celebró un concierto de piano a cargo del Académico correspondiente en Madrid y profesor del dicho Conservatorio Ilmo. sr. Don Joaquín Soriano, que interpretó escogidas obras del P. Soler, Chopin y Albéniz. El día 12 de mayo, en homenaje al Maestro requenense Pedro Sosa,



En el centenario del maestro Sosa, valenciano de Requena, durante la intervención del pianista D. Perfecto García Chornet y la soprano Maria Rey

en el centenario de su nacimiento, tuvo lugar un recital antológico de sus obras interpretadas por el pianista Perfecto García Chornet y la soprano María Isabel Rey, concierto que fue precedido por una conferencia sobre el insigne compositor valenciano, a cargo del Catedrático del Conservatorio Superior de Música Don José M<sup>a</sup> Cervera Lloret.

### *Representaciones y Tribunales*

La Academia, representada por algunos de sus miembros, ha estado presente en numerosos actos, inauguraciones, exposiciones, conferencias, etc., en las jornadas de homenaje al insigne historiador y humanista Rafael Altamira organizados por la Diputación de Alicante; en la bendición abacial de su Académico Supernumerario M. I. Sr. Don Emilio Aparicio Olmos, en el Monasterio de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.

Asimismo, y como en años anteriores, ha sido requerida por diversas corporaciones oficiales o entidades públicas para formar parte de los jurados que entienden en la concesión de premios de Artes plásticas, periodismo, arquitectura y urbanismo, o en los tribunales de los premios de honor de música instituidos por el Conservatorio Superior de Música.

### *Nombramiento de nuevos académicos*

Ha sido promocionado a la categoría de Académico de Honor el que lo era de Número durante muchos años y Consiliario 1<sup>o</sup> Don Ernesto Furió Navarro.

Propuestos por la Sección de Pintura han sido elegidos Académicos de Número los Ilmos. Sres. Don Manuel Hernández Mompó y Don Salvador Soria, y por la Sección de Música el Ilmo. Sr. Don Salvador Seguí.

Han sido nombrados asimismo Académicos correspondientes los Ilmos. Sres. Don Vicente Aguilera Cerni, en Villafamés; Doña María Teresa Sauret Guerrero, en Málaga y Don Joaquín Soriano, en Madrid.



El académico correspondiente, D. Vicente Aguilera, en la recepción de su título

### *Medalla de Honor de las Bellas Artes*

En su VI edición se acordó conceder por unanimidad la alta distinción académica al Excmo. Sr. Don Francisco Lozano Sanchis, Académico de Honor, vistos los méritos que concurren en su persona, dándose la circunstancia de ser el primer año que se concede con carácter personal, a diferencia de años anteriores, concedida a entidades colectivas.

### *Préstamo de Obras de Arte*

Propietaria la Real Academia de una parte muy importante de los fondos que se exponen en el Museo de Bellas Artes, diferentes organismos y entidades se han dirigido a esta Real Corporación en solicitud de préstamo temporal de determinadas obras artísticas, habiéndose accedido, entre otros, a los siguientes préstamos:

- "Retrato de Bayeu", pintado por Goya, con destino a la exposición "Aragoneses pintados por Goya", celebrada en Zaragoza.
- "Cristóbal Colón recibido por los Reyes Católicos", óleo del académico Andrés Cruá, al Ayuntamiento de Antella, cuna del pintor.
- Diversas obras de los pintores académicos Benito Espinós y Miguel Parra, con destino a una exposición de pintores españoles del siglo XVIII, organizada por el Museo del Prado, a celebrar en Japón.
- "Santa Clara", de Francisco Domingo, para la exposición titulada "Premios de Pintura de las Exposiciones Nacionales del siglo XIX", organizada por el Centro Cultural Conde-Duque de Madrid.
- "Autorretrato" de Valázquez; "María enferma", de Joaquín Sorolla; y "Safo", de Antonio Muñoz Degraín, para la exposición "Cinco Siglos de pintura española" inaugurada recientemente en París.

### *Donaciones*

Hay que consignar entre otras:

- Lienzo titulado "La ceca de Valencia", por su autor el Académico correspondiente Sr. Ramil Garín.
- Grupo escultórico "Els moixarangers", por su autor el Académico correspondiente Sr. Borrás Artal.
- Ejemplares de la obra "Textos, pretextos y notas", en tres volúmenes, por su autor el Académico correspondiente Sr. Aguilera Cerni.
- Un lote de libros, revistas y carpetas de grabados con destino a la biblioteca de la Corporación, por el Académico de Número Sr. Sebastián Rodríguez.

Se acordó la acuñación de una medalla conmemorativa del L aniversario de la muerte de Don José Benlliure, encargando el respectivo proyecto al escultor y Académico de Número Sr. Gonzalvo Vives.

*Becas*

Oportunamente se informó sobre diversas becas y ayudas económicas concedidas por la Consellería de Cultura para trabajos específicos sobre los fondos de la Real Academia, siendo los beneficiarios Doña Angela Aldea Hernández, Don Francisco Javier Delicado Martínez, Doña María Jesús Clares, Doña Adela Pérez, Doña Rosa Rodríguez, Doña Ana Alfaro Hoffman, Doña Magdalena Maseda, Doña Amparo Carnero, Doña María Francisca Castilla y Doña Susana Vilaplana Sanchis.

*Propuestas, informes y acuerdos*

Requerida oficialmente la Real Academia, elevó su candidatura al Premio Príncipe de Asturias a favor de los Excmos. Sres. Académicos de Honor Don Ernesto Furió y Don Francisco Lozano. Y en igual sentido, para el "Premi de les Lletres de la Generalitat Valenciana", a los señores Aguilera Cerni, Brines y Corts Grau.

Constituida una comisión de académicos formada por los señores Michavila, Rodríguez, Gómez Ferrer, Aldana Nácher y Catalá Gorgues, para tener conocimiento de las ruinas del Palacio Real de Valencia, se elaboró un informe recomendando la conservación de los hallazgos arqueológicos visitados, dando conocimiento del mismo al Alcalde de la Ciudad y al Conseller de Cultura.

Asimismo la Academia expresó su interés por la conservación del antiguo edificio del Carmen y sobre sus posibles usos y destino, y solicitó informe sobre el proyecto de restauración de la Iglesia de los Santos Juanes, habiendo conocido previamente, in situ, el estado de degradación en que se halla dicho monumento histórico-artístico nacional, cuya integridad se postula.

La Real Academia acordó asociarse al Instituto de España, elevando a tan alto organismo la pertinente documentación.

*Fallecimientos*

Hay que lamentar el muy reciente del Excmo. Sr. D. Gabriel Esteve Fuertes, Académico de Honor, fallecido el día 19 de octubre. Y el de los Académicos correspondientes Ilmos. Sres. Don Angel Sánchez Gozalbo, Don Manuel Chamoso Lamas, Don Pedro Deyá, Doña Magdalena Leroux y Don Deodato Carbajo.

Descansen en paz.

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 67 de su ya dilatada trayectoria. He aquí el índice. "Retablo de San Martín, San Antón y Santa Ursula", por Carmen Rodrigo Zarzosa; "Sobre una Piedad del maestro de Alzira", por Alfonso Emilio Pérez Sánchez; "Dos tablas de la Adoración de los Reyes y la Huida a Egipto, de Lorenzo de Avila, en Alicante", por Matías Díaz Padrón; "Algunos datos documentales sobre Bartolomé Matarana, en Cuenca", por Pedro Miguel Ibáñez Martínez; "Un lienzo de Pedro Orrente en el castillo de Pedraza: Abraham e Isaac camino del sacrificio", por Inmaculada Alonso Blázquez; "Un ejemplo de arquitectura efímera clasicista: adorno y luminarias de la Lonja de los Canónigos de la Catedral de Valencia en 1802", por Victor Manuel Mínguez Cornelles; "Agustín Bernardino, arquitecto francés", por Javier Sánchez Portas; "A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús, en Valencia", por Fernando Pingarrón Seco; "El arquitecto valenciano Jaime Bort Miliá y la fachada principal de la Catedral de Murcia", por José Luis Melendreras Gimeno; "Antonio Richarte", por Francisco Javier Delicado Martínez; "La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703", por Fernando Pingarrón Seco; "La antigua Capilla Parroquial de San Pedro, de la Catedral de Valencia: estilo e iconografía", por David Vilaplana Zurita; "El arquitecto Antonio Gilabert: nuevas aportaciones", por Salvador Aldana Fernández; "Asensio Juliá (1748-1832): rasgos biográficos", por Rafael Gil Salinas; "Aportaciones a la biografía de Antonio Muñoz Degraín. El pintor y Málaga", por Teresa Sauret; "Francisco Domingo y la crítica", por Carmen Gracia; "Un pavimento de azulejos valencianos del siglo XVIII en Iniesta (Cuenca)", por Antonio Cruces Rodríguez; "Un albahquero de cerámica común en el Museo de Paterna", por François Amigues; "Restauración de tres terracotas del escultor alicantino Antonio Moltó Such", por Angel Luis López Villacañas; "Gastón Castelló Bravo, el pintor de Alicante", por Adrián Espí Valdés; "Necrópolis ibéricas valencianas. Ensayo de clasificación tipológico-cronológica", por Cristina Aldana Nácher; 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 y contestación por el Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. 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> Teresa Oller Benlloch, el día 13 de mayo de 1986

y discurso de contestación por el Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler; "Genaro Lahuerta, arte y personalidad", por Román de la Calle;

"Requiem por Luis B. Lluch Garín", por Amadeo Montón; "Reproducción del cáliz renacentista del Papa Alejandro VI", por Ximo Company i Climent; "La explosión cultural de Los Angeles", por Marion Francis Seabury; "El Museo en 1986", por Felipe Vicente Garín Llombart.

He ahí, lo que puede ser considerado como la vida de la Real Academia en el último curso, 1986-1987, 219º de su existencia.

*ENRIQUE TAULET RODRIGUEZ-LUESO*

*Cronista honorario*

# EL MUSEO EN 1987



Un año más, las páginas de nuestra revista corporativa nos marcan cíclicamente el límite para hacer el resumen de las actividades y realizaciones del Museo que conserva y muestra, en armónica conjunción, los fondos estatales, académicos o de otras instituciones que en vida común conforman un testimonio histórico y artístico singular en el panorama valenciano.

## PERSONAL:

La preocupación de la Consellería de Cultura, responsable, como es sabido, de la gestión del centro, por procurarle una plantilla adecuada a su función, tanto en niveles técnicos como administrativos o subalternos, tuvo su manifestación más evidente en la resolución de la convocatoria a que hacíamos referencia en nuestro resumen del pasado año por haberse publicado en el mes de diciembre de 1986, de tres plazas laborales fijas para cubrir otros tantos puestos específicos de Conservador de dibujos y estampas, Técnico de registro, inventario y movimiento de fondos, y Restaurador de pintura sobre lienzo y sobre tabla. Tras pública tramitación y habiéndose realizado el oportuno y reglamentario concurso, han sido cubiertas, respectivamente, por la Dra. D.<sup>ª</sup> Adela Espinós Díaz, D.<sup>ª</sup> M.<sup>ª</sup> Francisca Castilla Crespi y Don Manuel Marzal Alvaro. En los tres casos, y por diferentes causas, su relación con el Museo había sido fecunda y cabe esperar que con esta nueva situación se consiga una sustancial mejora en los diversos aspectos que cada plaza cubre.

Por otro lado, y con fecha primero de junio, fueron contratados con carácter temporal, para mejorar el servicio subalterno, D.<sup>ª</sup> Josefa García Bru, Don Valentín Maestre y Don Manuel Forés, así como Don Francisco Nicolau como Oficial de carpintería, al tiempo que, unos meses más tarde se renovaba el contrato de los cuatro miembros del mismo estamento a que aludíamos en el resumen del pasado año.

El primero de diciembre tomó posesión la nueva Auxiliar Administrativa que había concursado a la plaza vacante en el centro, y los servicios de D.<sup>ª</sup> Mercedes Martín Mateos han servido desde entonces con eficacia a mejorar el funcionamiento cotidiano y burocrático, cada vez más abundante, como consecuencia de una mayor actividad en cada uno de los departamentos.

Por fortuna para el Museo y sus fondos volvieron a convocarse las becas que para la disciplina de Restauración habíanse iniciado el año anterior, pero en la presente edición aumentadas en número y mejoradas en su cuantía económica. Tras meticulosa oposición, fueron cubiertas por Don Julián Almirante, D.<sup>ª</sup> M.<sup>ª</sup> Soledad Giner, D.<sup>ª</sup> Amelia Gual y Don Vicente Ripollés las de pintura, por D.<sup>ª</sup> Adela Pérez Rivas la de grabado y arte sobre papel, y por don Javier Almenar la de marcos y molduras, aunque por razones administrativas el comienzo de sus actividades escapa del año que analizamos.

La Consellería de Cultura atendió la petición conjunta de la Real Academia y del Museo para dotar diversos trabajos de investigación e inventario mediante una gratificación que estimule esa función y así pudieron obtenerlas, don Francisco Javier Delicado y D.<sup>ª</sup> Angela Aldea para continuar la ordenación y vaciado de documentación del archivo, D.<sup>ª</sup> Ana Alfaro para catalogación de la biblioteca, D.<sup>ª</sup> Rosa Rodríguez Canals para ordenación y catalogación de publicaciones periódicas, D.<sup>ª</sup> Magdalena Maseda y D.<sup>ª</sup> Amparo Carnero para colaborar en la catalogación y actualización de ficheros de la biblioteca, D.<sup>ª</sup> M.<sup>ª</sup> Jesús Clares para revisión y ordenación de los dibujos, D.<sup>ª</sup> Adela M.<sup>ª</sup> Pérez para la revisión y ordenación de los grabados y planchas calcográficas, D.<sup>ª</sup> M.<sup>ª</sup> Isabel Estela para ordenación y clasificación de los fotograbados de la revista *Archivo de Arte Valenciano* y D.<sup>ª</sup> Susana Villaplana para la difusión pedagógica.

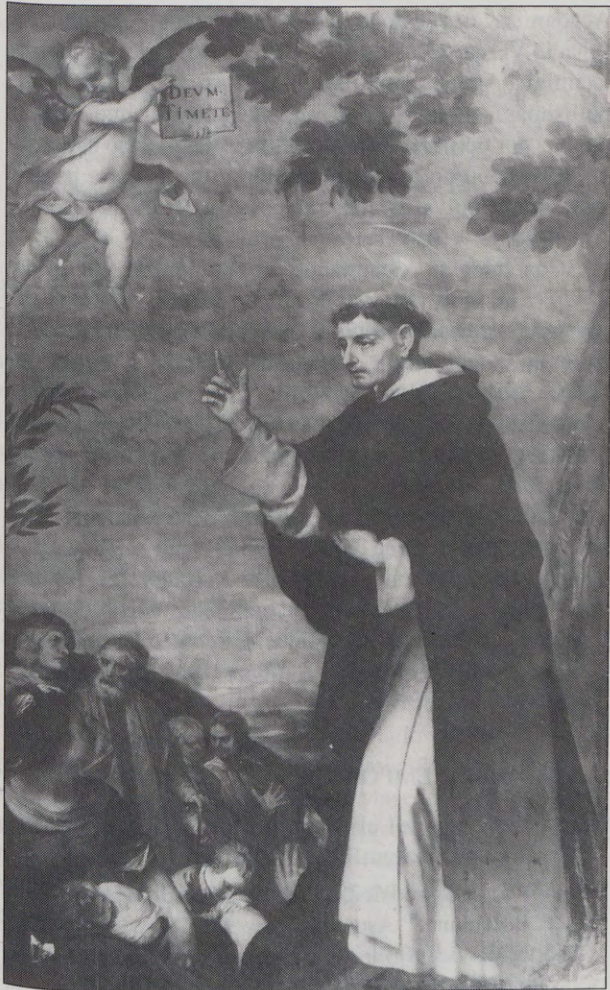
En el capítulo de bajas y a petición propia, fue trasladada a otro destino en la Consellería de Cultura, en el mes de junio, D.<sup>ª</sup> Encarnación Chocomeli Lera.

Debe también reseñarse que mediante el oportuno contrato ha sido cubierto un importante servicio que mejora sustancialmente la seguridad del Museo y de los fondos que conserva. Se trata del servicio de vigilancia armada las veinticuatro horas del día, función que realiza el adecuado personal de la compañía de seguridad Luján S.A. que atiende y cubre asimismo con eficacia, cuando es necesario, movimientos de fondos del Museo realizados fuera del centro, así como los actos públicos celebrados en el mismo. Con ello



se da un paso más para reforzar la custodia del rico contenido que el Museo alberga, y completa eficazmente el servicio establecido ya, mediante los pertinentes aparatos que cubren todo el edificio y lo conexionan permanentemente a la central de alarmas, tanto a museo abierto como cerrado.

INCREMENTO DE FONDOS:



"Predicación de San Vicente Ferrer". *Alonso Cano*

En Enero, "Marco de madera tallado con espejo" de 83 x 70 cms. adquirido por el Ministerio de Cultura y "Retrato de mujer árabe", pastel de 365 x 296 mms. de Genaro Lahuerta, adquirido por el Ministerio de Cultura. En marzo, "Predicación de San Vicente Ferrer", óleo de 270 x 160 cms. de Alonso Cano, adquirido por la Consellería. "El sueño de San José", óleo de 111 x 80 cms. de Mariano Salvador Maella, adquirido por la Consellería. "Descendimiento", óleo sobre tabla de 41,5 cms. en ejes, del Maestro del Grifo, adquirido por la Consellería. En mayo, "Joc de pilota", óleo de 60 x 89 cms. "Retrato de Antonio Bru", óleo



"El sueño de San José". *Mariano Salvador Maella*

de 44 x 29 cms. "Portada de la Iglesia de San Andrés", óleo de 33,5 x 23 cms., dos platos cerámicos pintados y dos telas de abanico decoradas, todo ello pintado por José Bru Albiñana, pintor del que ya posee el Museo interesante conjunto (baste recordar la curiosa serie del azafrán) y que ha sido donado por su nieto, don José Ivancos Brú. En junio: "Sindicato", relieve en piedra, de 95 x 116 x 10 cms. "República", relieve en piedra de 78 x 75 x 4 cms. y "Arqueros", relieve en piedra de 80 x 55 x 4 cms. todo ello del escultor



"Joc de Pilota". *José Bru Albiñana*

Ricardo Boix Oviedo, adquirido por la Consellería. "La ceca de Valencia", acrílico sobre lienzo de 81,5 x 91,5 cms. de Alfonso Ramil, donativo del autor a la Real Academia. "Muixeranguers d'Algemesí", yeso de 83 x 35 x 33 cms. de Leonardo Borrás Artal, donativo del autor a la Real Academia. "Retrato de Don Vicente Tomás Martí" y "Retrato de D.<sup>a</sup> Rosa Ortiz Sarto", óleos de 51 x 38 cms. cada uno, firmados R. White, y donados por D. Cesáreo Ascoz Cañada. En julio: "Terrases de Paris", óleo de 46 x 64,5 cms. de Vicente Fillol Roig, donado por el autor a la Real Academia.

#### TRATAMIENTOS DE CONSERVACION:

Continuando la campaña iniciada años atrás, en mayo se realizó un tratamiento específico de desinsectación en el archivo, gabinete de dibujos y estampas y biblioteca de la Real Academia, y en septiembre, ese mismo cuidado se aplicó a la Biblioteca del Museo, almacén de la torre oeste y sala LXI.

En el taller de restauración bajo la dirección de don Manuel Marzal y D.<sup>a</sup> Pilar Ineba se han realizado los siguientes trabajos: por una parte, mantenimiento, pequeños ajustes o barnizado de treinta y siete obras, cuya relación sería excesiva para estas páginas, aunque consta todo ello en las fichas correspondientes. Por otra, se ha procedido a fijar la capa pictórica, eliminar barnices oxidados, mejorar los soportes, reforzar bordes, estucar, reintegrar en su caso y barnizar las siguientes obras: "Tránsito de María", taller de Reixach; "Calvario", anónimo siglo XVI; "San Bruno", "Santa Cena", "San Pedro", "San Francisco abrazado al Crucificado", "San Jerónimo", "San Mateo", "San Lucas", "San Juan Evangelista", "San Ambrosio", "San Gregorio", "San Agustín", "San Marcos" y "San Pablo", de Francisco Ribalta. "San Pablo", "San Juan Bautista", de Sariñena, "Virgen con niño", "Santa Ana y San José", de Borrás; "Ferrante I", "Pedro Juan Trilles" y "Honorato Juan" de J. Ribalta; "Anunciación" y "Sagrada Familia", anónimos del siglo XVIII; "D. Antonio Peyró" y "D.<sup>a</sup> P. Urrea" de Juan Peyró; "Paisaje" de Muñoz Degrañá; "Recolección del azafrán", "Secado del azafrán" y "Selección del azafrán", de José Brú. "Desnudo", de Agrasot, "Santa Clara", de Domingo Marqués, "Descanso en la marcha", de José Benlliure, "Marina" y "Faro de Calais", de Rafael Monleón, "Salida de misa", de Peppino Benlliure, "Mi hija María", de José Benlliure Gil; "Carretero en la taberna", de José Benlliure Gil, "Retrato de Constantino Gómez", de Vicente March, "Retrato de caballero", anónimo s. XIX. "Tres cabezas de estudio", y "Retrato de D. Antonio Elegido", de J. Sorolla.

Asimismo y continuando la labor ya emprendida años atrás, se han restaurado por Don Juan Ros Marí los relieves académicos siguientes:

— "San Pedro y San Pablo", Anónimo siglo XIX.

- "Legionarios romanos", F. Llácer.
- "Escena romana", Anónimo siglo XIX.
- "Príamo muerto", F. Llácer.
- "Eliezer y Rebeca", I. García.
- "Martirio de Santa Catalina", J. Gil.

Del mismo modo se ha procedido a restaurar el conjunto escultórico en barro cocido, propiedad de la Real Academia y expuesto en las salas del Museo, original de Ignacio Vergara, boceto del remate superior del edificio de la antigua Aduana (hoy Palacio de Justicia), consiguiendo bellísimas calidades en el material original que estaban ocultas por burdas capas de pintura y que incluso han dejado al descubierto la cuadrícula utilizada para pasar a materia definitiva. Dicho trabajo se ha realizado por D. Angel López Villacañas.

Concluida su restauración en el taller del Museo del Prado (a que se aludía en el resumen del año pasado) y expuesta unos meses en nuestra primera pinacoteca, ha sido devuelta la tabla de la "Virgen de las fiebres" del Pinturicchio, que luce ahora sus brillantes colores originales y que consolidado también su soporte lúneo, está de nuevo expuesta en su sala, constituyendo pieza singular en las colecciones del Museo.

Ha continuado asimismo la lenta pero constante campaña de restauración de dibujos iniciada hace ya nueve años y realizada por el Centro Nacional de Restauración de Papel que dirige D. Vicente Viñas, actualmente integrado en el ICROA, que viene abordando la rica colección de arte en papel que posee el Museo, y que son en su mayoría propiedad académica.

#### PRESTAMOS TEMPORALES:

*Enero*: Dos obras de Luis Arcas Brauner para su exposición en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia.

*Febrero*: Para la exposición "Mon i misteri de la festa d'Elx" en Barcelona: "Asunción", de Joan de Joanes, "Coronación de la Virgen", de Ribalta, "Tránsito de la Virgen", de Joan Reixach y el "Retablo de la vida de la Virgen", de Pere Nicolau. Asimismo y para la Exposición antológica de Rafael Armengol, en la sala Parpalló, "Eva", de dicho autor.

*Abril*: "Jarrón de flores", de Benito Espinós y "Cesto de flores", de Miguel Parra para la exposición "Pintura española de los siglos XVIII y XIX" en Japón.

*Julio*: 48 obras de los Benlliure (José, Mariano, Blas, Juan Antonio, y Pepino) entre óleos, esculturas y dibujos, para la exposición "Los Benlliure" celebrada en la Caja de Ahorros de Guipúzcoa, en San Sebastián.

*Septiembre*: "Otoño", de Miguel March, "Grupa valenciana" y "María convaleciente", de Joaquín Sorolla y

“Autorretrato”, de Velázquez, para la Exposición “Cinco siglos de arte español” celebrada en París y solemnemente inaugurada por S.M. la Reina.

**Octubre:** 35 obras de Francisco Ribalta y diversos pintores valencianos de los siglos XVI y XVII, para la exposición “Ribalta y la pintura valenciana” celebrada en la Lonja de Valencia y en el Museo del Prado de Madrid.

**Noviembre:** 81 obras de los Benlliure (José, Mariano, Blas, Juan Antonio, y Pepino), entre óleos, esculturas y dibujos para la exposición “Los Benlliure del Museo de San Pío V” que inauguró la nueva sala de exposiciones del edificio del Reloj del Puerto de Valencia, y cuya coordinación y textos corrieron a cargo de la Dra. D.<sup>a</sup> Adela Espinós.

#### BIBLIOTECA:

Se ha incrementado con 812 volúmenes, de los que 154 han sido donaciones de museos nacionales y extranjeros, instituciones valencianas (IVEI) y Consellería de Cultura. 520 libros y 87 catálogos de exposiciones fueron adquiridos por compra y el resto por intercambios realizados principalmente con museos extranjeros.

Como en años anteriores, se ha intentado centrar el material en temas vinculados con los fondos existentes en el Museo y cubriendo las necesidades de los distintos departamentos del Museo (restauración, grabados y dibujos, educación, etc). El trabajo, coordinado por Ana Alfaro Hoffmann, consiste en registrar dichos volúmenes, catalogando por materias y autores tanto libros como catálogos. En estos últimos se continúa el «peinado» de los mismos para facilitar la información al investigador, tarea que ha realizado la licenciada Magdalena Maseda Villanueva, al mismo tiempo que colabora en el asesoramiento de información de investigadores. La biblioteca ha estado abierta al público dos días a la semana, pasando del centenar los investigadores atendidos.

En junio, don Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco donó 212 catálogos de mano de otras tantas exposiciones.

#### HEMEROTECA:

Se han mantenido los trabajos de registro y catalogación de las publicaciones periódicas que se reciben. Se ha continuado con el servicio de intercambio, incrementando su número y se han iniciado contactos con entidades, museos principalmente, para favorecer dicho sistema.

Se ha seguido completando los fondos de las colecciones de publicaciones periódicas que permanecían incompletas, intentando en la medida de lo posible conseguir normalizarlas (*Archivo Español de Arte*, *Revue de l'art*, *Batik*, *Archivo Español de Arqueología*, etc). Se han

destinado fondos para adquirir nuevas publicaciones como *Album*, *F.M.R. la Balsa de la Medusa*, *Antiquaria*, etc.

Se han iniciado contactos con entidades que dispongan de publicaciones especializadas en restauración, tanto nacionales como extranjeras.

#### VISITAS Y CORRESPONDENCIA CIENTIFICA

El resumen de visitantes del Museo el pasado año ha sido el siguiente:

Individuales	19.468
Grupos	13.536
Total	34.804

Especificado por meses queda como sigue:

	Individuales	Grupo	Total
Enero	900	558	1.458
Febrero	1.300	1.224	2.524
Marzo	200	2.449	2.649
Abril	1.700	2.408	4.108
Mayo	1.849	1.860	3.709
Junio	1.750	2.026	3.709
Julio	2.414	421	2.835
Agosto	2.500	48	2.548
Septiembre	1.900	52	1.952
Octubre	1.800	414	2.214
Noviembre	1.450	763	2.213
Diciembre	1.705	1.313	3.018

Han visitado también el Museo, entre otras personalidades, D. Bert W. Meijer, Director del Instituto Universitario Holandés de Historia de Arte de Florencia (el 25 de Junio); la esposa del ministro de Agricultura del Mercado Común, D.<sup>a</sup> Catherine Andriensen (el 16 de octubre), la Dra. Monika J. Knoffer, asesora de UNICEF, acompañada de la Presidenta de Unicef-Valencia D.<sup>a</sup> Mayren Beneyto (26 de octubre) y D.<sup>a</sup> Pilar de la Fuente, Jefe de exhibición y museografía del Museo de San Carlos en México (30 de diciembre).

En el cada vez más extenso apartado de relaciones científicas, con personas o instituciones —nacionales o extranjeras— destacan las mantenidas por el Museo Clark Art Institute de Williamstown (USA), o con el Prof. Bocchiotti, de Aqui Terme, con motivo de la Restauración del famoso tríptico de Bermejo y Osona de aquella población italiana.

#### FORMACION CIENTIFICA DEL PERSONAL:

Faceta nada desdeñable en un centro de las características de nuestro Museo es procurar la mejora en la formación científica del personal que en él trabaja. A lo largo del pasado año se han tenido las siguientes actuaciones en esa línea: el 5 de junio pronunció una conferencia sobre aspectos concretos de restauración el catedrático de Restauración

de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla Prof. D. Francisco Arquillo, y unos días más tarde el personal del taller de restauración asistió a un cursillo sobre restauración de papel que se impartió en el Archivo del Reino por personal del Centro de restauración de Madrid (ICROA), así como a la conferencia que con el título "Consideraciones generales sobre la restauración de documentos en papel" dictó Don Eulalio Pozo Rodríguez, en el citado Archivo del Reino el día 11 de junio.

La responsable de la biblioteca del Museo D.<sup>a</sup> Ana Alfaro, a través de una beca concedida por el British Council de Valencia, visitó diversas bibliotecas de arte en Londres (Victoria & Albert Museum; Royal College of Art; Tate Gallery; London College of Printing y otras) tomando nota de los avances existentes en ellas en relación con un buen servicio de las mismas para el personal propio y para el investigador.

Por su parte, la Técnico de registro e inventario estudió problemas de su departamento en el homónimo de Documentación del Museo del Louvre y del Petit Palais de París, y asistió a los siguientes cursos organizados por la Subsecretaría del Ministerio de Cultura, del 30 de noviembre al 4 de diciembre: "Movimiento de fondos de los Museos. Préstamos, embalajes, seguros y transportes"; "La Administración del Museo"; "La programación museística"; "El régimen jurídico de los Museos de titularidad estatal" y "La seguridad en los Museos. Medios humanos y recursos técnicos".

La Conservadora de Dibujos y Grabados también realizó trabajos de investigación relacionados con su especialidad en Madrid y París y el Jefe del Departamento de restauración D. Manuel Marzal asistió en octubre a unas jornadas sobre restauración en París y a un curso sobre la utilización de productos sintéticos en la restauración de obras de arte que tuvo lugar en Interlaken (Suiza) en noviembre.

#### REFORMA DEL EDIFICIO:

El ambicioso proyecto a que nos hemos referido en boletines anteriores ha continuado durante el año 1987 su trámite burocrático, iniciándose con la ejecución del transformador general de energía eléctrica que va a servir para todo el edificio y dejando ya a punto de ser subastada la primera fase de la reforma, que aborda todo el lado este del edificio barroco.

Ello, al utilizar para cuadro general de energía eléctrica un espacio de la planta baja donde se encontraba la pequeña sala de exposiciones del Museo, ha impedido realizar durante este año, y en tanto no se construya la nueva en la parte ampliable del proyecto, ningún otro tipo de actividad expositiva temporal, dedicándose ese esfuerzo a preparar las

colecciones estables para el período de reajustes imprescindibles para abordar sin ser cerrado al público durante la fase de ejecución del proyecto.

#### DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y DIFUSION:

Durante 1987, el Departamento de Educación del Museo de Bellas Artes, ha continuado en su tarea de ser "el puente entre el público y las obras expuestas en él", con Ana M.<sup>a</sup> Sáez Aliaga, como responsable, a la que se le ha renovado su comisión de servicios y un reducido número de colaboradores: Susana Villaplana, M.<sup>a</sup> Angeles Fogués, Blanca Folch, Danusa Pustkoska.

Dentro del programa de trabajo se ha proseguido en la elaboración de material de información:

- Guía para la Exposición de Ribalta y su tiempo (por encargo del CEP de Torrente).
- 7 paneles explicativos sobre el "Retablo de Porta-coeli", de Francisco Ribalta.
- Guía del Renacimiento, continuando la serie de ¿Conoces Valencia?. Descubre el Museo de Bellas Artes de San Pío V.

Estando en elaboración:

- Guía del retrato en el Museo de San Pío V.
  - Guía sobre el retablo de Sarrión de Pere Nicolau.
- Se ha realizado la grabación de la cassette de la "guía del gótico" en francés.

Se ha reorganizado la biblioteca del Departamento, para el uso de colaboradores, profesores y visitantes.

Se ha efectuado una remodelación y dado un nuevo planteamiento a las hojas informativas y de trabajo.

Se ha realizado el video: "EL MAR COMO TEMA", en colaboración con el Departamento de H.<sup>a</sup> del Arte de la Facultad de Bellas Artes, al que sólo falta sonorizar.

Está en proyecto el programa de ciclos de visualización de videos en el Museo, iniciando una videoteca en el Departamento con fondos del Ministerio, tesinas, Politécnica, TV...

Se han realizado envíos de material a cuantos nos los solicitan, al igual que intercambios con otros museos o centros de difusión.

Durante todo el año se ha atendido a profesores para preparar visitas escolares (todos los días de la semana, incluido sábados), así como a los grupos organizados por el Ayuntamiento (tercera edad, asociaciones amas de casa, etc), Diputación, Comisión V.<sup>o</sup> centenario, Universidad, Cámara de Comercio, Escuelas de Artes y Oficios, Consellería, programas internacionales, escuelas viajeras, etc.

Se ha colaborado con la Real Academia en la programación y realización de actos y conferencias, bien de académicos correspondientes, conmemoraciones centenarias, etc. Asimismo con el Centro de Enseñanza del Profesorado

(CEP) de Torrent, Valencia, Burjasot, desarrollando cursos especiales.

El trabajo en común con el Servicio de Formación del Profesorado de la Universidad ha sido constante en cursillos como "Descobrim la ciutat", "Recursos didàctics dels Museus de la ciutat", "Aproximació a l'estudi de la ciutat i la seua aplicació didàctica". se ha asistido a reuniones de profesorado de la Reforma y pruebas de selectividad de COU para tratar de incentivar las prácticas en museos.

Se ha colaborado en la publicación del libro "Descobrim la ciutat" patrocinado por el INEM, así como en la "I trobada dels seminaris del Servei de Formació Permanent" de la Universitat de València como seminario de Museo valenciano.

Debido al interés y preocupación por desarrollar la formación de los componentes del departamento se ha asistido, como tal, a los cursos o congresos siguientes:

- IV Symposium internacional de teoría del Espectáculo. Discurso televisivo y cultura de masas, organizado por el Instituto de Cine y RTV de Valencia.
- "Curso Archivos y Bibliotecas", organizado por el Archivo del Reino.
- "Curso Alternativas de la Educación en los Museos", organizado por el Departamento de Educación del Museo de Arqueología de Madrid.

- "Curso de Educadores de Museos", organizado por CECA España y Unesco.
- Conferencia Internacional de CECA (Comité Internacional ICOM/Educación Museos) en París (5 al 12 de julio).
- "Curso de Museo y Aula", organizado por el Ministerio de Educación de Madrid.
- II Congreso Sociedad Española para la educación por medio del arte, sobre "la Educación artística en la Enseñanza Media" (Sevilla, diciembre).

La responsable del Gabinete actuó como ponente en el Seminario de Artes Plásticas organizado por NESTLE y la Universidad de Valencia y forma parte del Comité organizador de las Jornadas Nacionales de Educación en Museos a celebrar en Valladolid en marzo de 1988, asistiendo también como ponente a las "Jornadas de Educación de Museos" organizadas por el Museo de Albacete con el tema "los talleres en el Museo".

*FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART*  
*Director del Museo*



# RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1987

- ACADEMIA.- Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, nº 63.
- ACTA DE CAPITULACION DE LA BARONIA DE PARCENT. 1612, publicado en PAPELES ALICANTINOS, Alicante, 1987, nº 27.
- AGUILERA CERNI, Vicente: *Textos, pretextos y notas*. Ayuntamiento de Valencia, 1987. Tomos I, II y III.
- ANTHOLOGIA ANNUA, 33. Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1986.
- APAREJADORES. (Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana.), n.º 3, Valencia, noviembre, 1986.
- APOTHECA. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba. n.º 4, 1984; y n.º 5, 1985.
- ARCHIVO DE PREHISTORIA LEVANTINA, editada por el servicio de Investigación Prehistórica de la Excm. Diputación Provincial de Valencia. Vol. XVII, Valencia, 1987.
- ARQUITECTURA TECNICA. Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana. Valencia, 1987, números 1 y 2.
- ARTE-GALICIA. Revista de información de las Artes Plásticas. diciembre, 1986.
- B. S. A.A. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid, C.S.I.C., 1986.
- BARCELONA RESTAURA. (Exposició d'obres d'art dels segles II al XX dels Museus municipals d'Art restaurades pels Serveis de Restauració). Edit. Ajuntament de Barcelona, 1980.
- BEATO NICOLAS FACTOR, FRANCISCO (IV Centenario de su muerte, 1583-1983, y II Centenario de su beatificación, 1786-1986). Valencia, agosto de 1986.
- BIENAL INTERNACIONAL DE OBIDOS. Cerámica creativa contemporánea, 1987.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE CORDOBA DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES. Córdoba, junio-diciembre, 1986, nº 11; y enero-junio, 1987, nº 12.
- BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Cuaderno I. Madrid, enero-abril, 1987.
- BOLETIN DEL MUSEO DEL INSTITUTO "CAMON AZNAR" (Obra social de la Caja de Ahorros de Aragón y Rioja). Zaragoza, años 1981-1987
- BOLETIN DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid, 1986, núms. 19 y 20; y 1987, nº 22.
- BOLETIN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA. Castellón, 1986, Tomos II, III, IV, y 1987 Tomo I.
- BOLETIN INFORMATIVO. Cámara oficial de la propiedad Urbana de Valencia, 1986, números 388 a 392; y 1987, números 395 y 396.
- CANALS BEVIA, Francesc: *Evolució i desenvolupament econòmic de Sant Vicent del Raspeig*. Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1986.
- "CARTA DE L'HONORABLE MOSSÉN GISBERT D'OLMS, DONZELL DE LA POSSESIÓ DEL FEU E JURISDICCIO CRIMINAL DE LA VILLA DE SELLA DEL MOLT ALT SENYOR REY DE NAVARRA E DUCH DE GANDÍA", en *Papeles Alicantinos*, Alicante, 1987, nº 28.
- CASA VIVA. Barcelona, 1987, n.º 53.
- CASTILLA-LA MANCHA. Revista de Información de la Junta de Comunidades. Toledo, 1987, números 23 al 28.
- CATALOGO. "Arte Contemporáneo Espanhola, reservas do M.E.A.C.". Lisboa, Centro de Arte Moderna, 1986, febrero-marzo.
- CATALOGO. Adriá Pina "Mons". Valencia, Universidad Literaria.
- CATALOGO. "III Certamen de Pintura". 1985. Madrid, Caja Postal, 1985.
- CATALOGO DE LA SERIE REAL JUSTICIA. Archivo del Reino de Valencia, 1976.
- CATALOGO DE OBRAS DE REFERENCIA, II (Para Bibliotecas, Archivos y Centros de documentación). Madrid, 1987.
- CATALOGO. "Frst Exhibition. Dialogue on Contemporary Art in Europe". Lisboa, Função Calouste Gulbelkian, Centro de Arte Moderno. 1985.
- CATALOGO. Libros del C.S.I.C., Servicio de Publicaciones, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1987.
- CATALOGO "Los Benlliure: Colección Museo San Pio V". Valencia: Artes Gráficas Vicent. 1987.
- CATALOGO. Maria Chana. Edit. Generalitat Valenciana, 1985.
- CATALOGO. "Retrospectiva Genaro Lahuerta (1905-1985). Valencia, Diputación Provincial, 1987.
- CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana, IV: Catedral de Orihuela*. Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1986.
- COMUNIDAD EUROPEA. Editada por la Comisión de las Comunidades, Madrid, 1987, números 232 y 233.
- CONGRESO NACIONAL DE LA ABOGACIA, III. 1955. Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia.
- CONOCER EL MUSEO SOROLLA. Ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.
- CRONICA DEL REGNE DE VALENCIA. Revista dels Cronistes Oficials, Valencia, 1986, n.º 31; y 1987, n.º 32.
- CUADERNOS "CIMAL". Valencia, 1981.
- CUADERNOS DE ARTE COLONIAL. Museo de América. Madrid, Ministerio de Cultura, octubre de 1986.
- CUADERNOS DE TRABAJO. Universidad de Valencia, Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., Cátedras de Historia y Geografía, Valencia, 1986, números 4 y 5.
- DE LA CALLE, Román: *Estética y crítica*. Valencia, 1983.
- DE LA CALLE, Román: *S. Soria*. Elche. Excmo. Ayuntamiento, 1983.
- DE LA CALLE, Román. *Sculpture and Transgression a study of The work of Ramón de Soto*. Valencia, 1984.
- DE LA CALLE, Román: *Enric Mestre: diàlegs amb la matèria*. Valencia. Universidad, 1985.
- DE LA CALLE, Román: *Repertorio bibliográfico de Investigación Estética*. Valencia, 1986.
- DIAZ MANTECAE. (et alii): *Viajando por Castellón y su provincia*. Castellón, Diputación Provincial, 1987
- DIPUTACION DE VALENCIA: *1983-1987: Dades d'una gestió*. Valencia 1987.
- EL GRABADOR RAFAEL ESTEVE, 1772-1847. Fundación Caja de Pensiones, Valencia, 1986 (1ª ed.).
- EL GUERNICA DE PICASSO. Generalitat Valenciana.
- EL NORTE CRITICO.

- EL PUNTO. Periódico semanal de las Artes. Madrid, 1987, n.º 49.
- ELS ARCS (Edita "Ateneo Cultural i Recreatiu CANTIFUM"). Manises, 1982, n.º 19, 1986, n.º 33 y 34 y 1987, n.º 35.
- ESTUDIOS DE ICONOGRAFIA MEDIEVAL ESPAÑOLA. Barcelona, Universidad Autónoma, 1984.
- EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel: "Gabriel Rubio, alarife del municipio oscense. Su proyecto para la fachada del Convento del Carmen Calzado (1785)". *Separata del Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, 1987.
- EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel: "Proyectos para la reforma de la desaparecida Puerta de Santa Engracia de Zaragoza (1808-1866)". *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1986, págs. 263-284.
- FERRER OLMOS, Vicente: *Monumentos a valencianos ilustres en la ciudad de Valencia*. Valencia, 1987.
- FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS. Monforte del Cid, diciembre de 1987.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Centro de Arte Moderna, 1983. Lisboa, 1984.
- GARCIA EJARQUE, Luis: *Los medios auxiliares audiovisuales en la función educativa de las bibliotecas*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- GAUDI, Barcelona, n.º 1.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente. "Jusepe Martínez (1600-1682)", Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar". Zaragoza, 1981.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente: "El Realismo barroco en los escultores aragoneses". *Separata del Seminario de Arte Aragonés*, Institución Fernando el Católico, de la Excm. Diputación Provincial, Zaragoza, 1983.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente: "Teoría nueva del valor estético de la sombra" (*Separata del Seminario de Arte Aragonés*). Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente: "Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVI". Zaragoza, Diputación Provincial, 1986.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Vicente: *Aragón en la Historia Social de España (1871-1963)*. Zaragoza, 1986.
- GOYA. Revista de Arte, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano. Números 196, 197, 199 y 200.
- GRASSI, Giorgio y PORTACELI, Manuel: *Restautació i Rehabilitació del Teatre Romà de Sagunt*. Edit. Generalitat Valenciana, 1986.
- GUERRERO CAROT, Francisco José. *Archivo Histórico Municipal de Segorbe (1286-1910)*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1986.
- HERARD DUBREUIL, Mathieu: *Valencia y el Gótico Internacional*. Edit. Alfons el Magnànim. Vol. I y 2. Valencia, 1987.
- HOMENAJE A MOSSEN MILIAN. Edit. Diputación de Castellón, 1987.
- IMAFRONTE. Departamento de Historia del Arte. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico. Universidad de Murcia, 1986.
- INFORMACION CULTURAL. Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. n.º 43 y 44 al 56.
- "JURAMENTO FEUDAL A DON ALFONSO, CONDE DE DENIA, POR LAS ALJAMAS DE GUADALEST, CONFRIDES, 1358" en *Papeles Alicantinos*, Alicante, 1987, n.º 29.
- LA CIUTAT. Valencia. Ayuntamiento. Enero a diciembre de 1986.
- MEMORIA 1985. CAICYT. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Política Científica. Madrid, 1986.
- MEMORIA DEL EJERCICIO DE 1986. Caja de Ahorros de Valencia.
- MERCADO DE SEGURIDAD. (Periodo del Salón Internacional de la Seguridad). IFEMA. Madrid, 1987.
- MONTOLIU SOLER, Violeta: *Monumentos arquitectónicos de la Vall d'Albaida: Templos parroquiales*. Ed. Caja de Ahorros d'Ontinyent. Onteniente, 1987.
- NARBONA VIZCAINO, Rafael: *Catálogo del Archivo Histórico Municipal de Altura. (1251-1832)*. Consellería de Cultura, Educació i Ciència. Valencia, 1987.
- NICOLAU BAUZA, José: *Páginas de la Historia de Manises. (Siglos XIV a XVIII)*. *Monografías 2-3-4*. Manises, 1987.
- OLASO CENDRA, Vicent: *Catàleg de Pergamins de L'Arxiu Municipal de Gandia (1268-1683)*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1987.
- OMBUENA JOSE: "Valencia, Ciudad Abierta". Valencia, 1970.
- PAPERS: Consellería de Cultura. n.ºs 21, 22, 24, 25 y 29. Valencia, 1987.
- PASTOR FLUIXA, Jaume: "Fr. Jacinto Segura (1688-1751): El «Norte Crítico» y las polémicas con Sales". Edit. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1986.
- PONS ALOS, Vicente: *Archivo del «Hospital Major de Pobres» de Xàtiva: Catálogo y estudio*. Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1987.
- SAITABI. Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, año 1986.
- SAURET, Teresa: "El siglo XIX en la pintura malagueña". Universidad de Málaga, 1987.
- TRIBUNA ALEMANA. Selección quincenal de la prensa alemana en castellano. Hamburgo, enero-diciembre 1988.
- VALENCIA FRUITS (Semanao europeo de informacion económica). Valencia, 1987. n.ºs 1280-1284, 1286, 1288-1289, 1291, 1293-1309, 1311, 1313, 1315-1322, 1324-1327. (enero-diciembre).
- VERDU CANDELA, J. H.: *Archivo de Protocolos Notariales: Transcripción del Protocolo: Pere Colomines*. Tomo I (año 1448), Tomo II (1494-96), Tomo III (1502-1503), Tomo IV (Indices). Jijona, 1986.
- YECLA PASO A PASO. Edita Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Yecla, 1987. (ORTUÑO, JUAN).
- VILLA DE MADRID. Editada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, año 1986, números 89-90; año 1987, números 91-92.

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.

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

Presidente de Honor, el M. H. Sr. Presidente de la Generalidad Valenciana

SEÑORES ACADEMICOS EN 31 DE DICIEMBRE DE 1987

## ACADEMICOS DE HONOR

*S. S. Juan Pablo II.*

Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11, 3ª. Teléfono 369 37 18. 46010-Valencia.

Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. Calle Núñez de Balboa, 13, 2º. 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, 4ª, letra I. Telf. 455 55 69.  
28020-Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Taulet Rodríguez-Lueso. Plaza del Ayuntamiento, 29.  
Telf. 351 00 11. 46002-Valencia.

Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. C. Gral. Asensio Cabanillas, 15. Teléfono 234 09 20.  
28003-Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. Calle del Historiador Diago, 7. Teléfono 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 -4º. Tel. 351 28 32.  
46003-Valencia. Y 28001-Madrid. Villanueva, 36. Tel. 276 61 44.

Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. Calle Cirilo Amorós, 80, 4º. Teléfono 352 03 40.  
46004-Valencia.

Excmo. Sr. D. Manuel Hernández Mompó. Casa de las columnas. Partida Alfabares, 99.  
Elche (Alicante).

## 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. Callo Llano de la Zaidía, 3. Teléfono 347 43 27. 46009-Valencia. Y 28008-Madrid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 242 37 52.
- 19-11-1964      Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. C. del Mar, 47. Telf. 352 38 80. 46003-Valencia.
- 23- 4-1969      Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. C. Gorgos, n.º 18, 9ª. Tel. 369 58 29. 46021-Valencia.
- 19- 6-1969      Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco. Pl. Porta de la Mar, 5. Tel. 351 57 09. 46004-Valencia.
- 28-11-1969      Ilmo. Sr. D. Francisco José León Tello. Calle del Doctor Gil y Morte, 2. Teléfono 341 24 14. 46007-Valencia. Y 28015-Madrid. Fernando el Católico, 77, 4º. Teléfono 449 25 89.
- 19-12-1969      Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. Calle de Taula de Canvis, número 8. Teléfono 331 25 95. 46001-Valencia.
- 6- 3-1970      Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. Calle de Cirilo Amorós, 69. Tel. 351 63 14. 46004-Valencia.
- 22- 3-1972      Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart. C. del Doctor Beltrán Bigorra, 2. Tel. 331 14 54. 46003-Valencia.
- 8- 6-1973      Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo. Avenida Menéndez Pidal, 9. Teléfono 340 23 58. 46009-Valencia.
- 7- 5-1975      Ilmo. Sr. D. Joaquín Michavila Asensi. C. de En Sanz, n.º 12. Tels. 352 10 07 y 331 17 06. 46001-Valencia.
2. 6.1976      Ilmo. Sr. D. Fernando Martínez García-Ordóñez. C. de Alvaro de Bazán, 8, 13. Tel. 349 19 32. 46010-Valencia.
- 23- 6-1977      M. I. Sr. D. Vicente Castell Maiques. Plaza del Conde del Real, 1, 5. Teléfono 331 92 25. 46003-Valencia.
- 20-12-1977      Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Paseo de la Pechina, 5. Teléfono 331 38 16. 46008-Valencia.
- 14-12-1979      Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. Calle Bergantín, 10. Tel. 347 76 81. 46009-Valencia. Estudio: Blanquerías, 21. Tel. 331 29 29. 46003-Valencia.
- 9- 4-1981      Ilmo. Sr. D. Luis Arcas Brauner. Calle Poeta Querol, número 8, 17.ª. Teléfono 351 58 22. 46002-Valencia. Estudio: Conde Salvatierra de Alava, 21. Tel. 351 23 67. 46004-Valencia.
- 17- 5-1982      Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. Calle Juan de Mena, 21, 12.ª. Teléfono 331 45 41. Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 331 33 84. 46008-Valencia.
- 2-12-1982      Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. Calle Maestre Racional, 3, 10.ª. 46021-Valencia. Tel. 374 23 55.
- 7- 2-1984      Ilmo. Sr. D. Santiago Rodríguez García. Llano de la Zaidía, n.º 2. 46000-Valencia. Tel. 347 24 55.

Fecha de posesión

- 23- 4-1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. Paseo Aragón, 56. Teléfono 360 24 19. Alboraya (Valencia). Estudio: Polígono Industrial nº 3, c/. 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). Teléfono (974) 80 40 54. Y Valencia, Sorní, 15. Tel. 351 71 99.
- 9- 4-1986 Ilma. Sra. D.ª M.ª Teresa Oller Benlloch. Paseo de la Pechina, 29, 4º, 8ª. 46008-Valencia. Tel. 370 92 03.
- 13- 5-1986 Ilmo. Sr. D. José M.ª Yturralde López. Calle Císcar 46. 46005-Valencia. Teléfono 333 88 19.
- 3- 6-1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo. Calle Cronista Carreres, 10, 31ª. Teléfono 352 05 63. 46004-Valencia. Estudio: Pl. Porta de la Mar, 3, 5ª. Tel. 352 39 32.

Académico supernumerario:

- Excmo. y Rvdmo. Sr. Don Emilio Aparicio Olmos. Abad Mitrado. Abadía de la Santa Cruz del Valle de los Caídos. Padres Benedictinos. San Lorenzo de El Escorial. Teléfono 890 54 11 (Madrid).
- Electo Ilmo. Sr. D. Salvador Soria Zapater. Partida Benimarraig, s/n.º 03720 Benisa (Alicante).
- Electo Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez. C/ Gobernador Viejo, 16. Tel. 331 67 68. 46003 Valencia.

## JUNTA DE GOBIERNO

<i>Presidente:</i>	Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
<i>Consiliario 1.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
<i>Consiliario 2.º:</i>	Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.
<i>Consiliario 3.º:</i>	Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.
<i>Tesorero:</i>	Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.
<i>Bibliotecario:</i>	Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
<i>Secretario general:</i>	Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Catalá Gorgues.
<i>Domicilio:</i>	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.
<i>Adjunto a la Presidencia:</i>	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 Ángel Catalá Gorgues.  
Ilmo. Sr. Bibliotecario, D. Felipe Vte. Garín Llombart.  
Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo, Académico de Número.

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN ESPAÑA

Fecha nombramiento		Residencia
2- 2-1944	Ilmo. Sr. D. Mariano Sánchez de Palacios. Villa Sara. Avda. de Pedro Mata, 3 .....	28016-Madrid
6- 5-1947	Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Virgen de la Antigua, 9, A, bajo B. Tel. 45 64 61 .....	41011-Sevilla
2- 7-1948	Rvdo. Sr. D. Manuel Milián Boix. San Miguel, 5 .....	Vinaroz (Castellón)
24- 2-1953	Ilmo. Sr. D. Felipe Mateu Llopis. Calabria, 75, 5º, 2ª. Teléfono 424 07 59 .....	08015-Barcelona
1-12-1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol. Condes de Barcelona, 10. Teléfonos 310 58 00 y 310 16 92 .....	08002-Barcelona
12- 4-1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Condes de Concha Espina, 47, 5º. Tel. 259 02 69 .....	28016-Madrid
28- 5-1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Fera, 13 .....	14003-Córdoba
6-12-1960	Ilmo. Sr. D. José M.ª Doñate Sebastiá. General Mola, 33, 4.º .....	Villarreal (Castellón)
4- 4-1968	Excmo. Sr. D. Baltasar Peña Hinojosa. Paseo de Sancha, 48. Villa San Carlos .....	29616-Málaga
5-11-1968	Ilmo. Sr. D. Manuel Jorge Aragoneses. 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, 1º, dcha. Tel. 410 08 76 .....	28010-Madrid
6- 5-1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7º. Tel. 33 76 10. (Y 03002 Alicante. Virgen del Socorro, 117, 13º. Tel. 26 53 27) .....	Alcoy (Alicante)
3- 3-1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y 46005 Valencia. Maestro Gozalbo, 10. Teléfono 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
9- 1-1973	M. I. Sr. D. Ramón Rodríguez Culebras. Canónigo director del Museo Diocesano. Colón, 19. Teléfono 11 01 00. (Y Be- nicásim, Apartamentos Tritón, Avda. Ferrandis Salvador, s/n.º. 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

## Fecha nombramiento

## Residencia

4-11-1975	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Lidia Sarthou Vila. Avenida de Selgas, 28, 5. <sup>o</sup> , 10. <sup>a</sup> . Tel. 288 12 09 .....	Xàtiva (Valencia)
4-11-1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Dtor. Albiñana, 16. Tel. 222 41 83 .....	Enguera (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. Calle Cronista Ballester, 16 .....	Callosa de Segura (Alicante)
4-11-1977	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Asunción Alejos Morán. (Y 46007 Valencia. Calle Alcira, 25, 15. <sup>a</sup> . Tel. 326 03 87) .....	Moncada (Valencia)
4-11-1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4. <sup>o</sup> , 2. <sup>o</sup> . Teléfono 21 53 41 .....	12004-Castellón
6- 2-1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez. (Y Valencia, Rubén Darío, 9, 7. <sup>o</sup> ) Tel. 360 44 10 .....	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. <sup>a</sup> . Tel. 373 73 92) .....	Burjasot (Valencia)
19-12-1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7. <sup>o</sup> , C. Tel. 243 85 50 .....	28003-Madrid
9- 1-1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. Calle Pintor Juan Gris, 5 .....	28020-Madrid
9- 1-1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y 46010 Valencia. Menéndez Pelayo, 5, 1. <sup>o</sup> , 2. <sup>a</sup> . Tel. 360 25 13).....	Jávea (Alicante)
8- 5-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35	28035-Madrid
8- 5-1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Galileo, 102, 2. <sup>a</sup> . Tel. 324 20 73 .....	28003-Madrid
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4. <sup>o</sup> , 7. <sup>a</sup> . Tels. 241 32 25 y 241 02 83 .....	Alzira (Valencia)
9- 6-1979	Ilmo. Sr. D. Juan Cantó Rubio. Complejo Residencial Vistahermosa. Tel. 26 39 21 .....	03016-Alicante
5-11-1979	Ilmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez. Alberto Aguilera, 69. Teléfono 243 80 09. (Director del Museo del Prado) .....	28015-Madrid
4-12-1979	Excmo. Sr. D. Enrique Pardo Canalis. Pl. San Juan de la Cruz, 5. Tel 254 64 53 .....	28003-Madrid
14- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Ernesto Campos Campos. (Y 46010 Valencia. San Pío V, n. <sup>o</sup> 9. Tels. 360 57 93, 369 30 88 y 369 03 38) ....	Paterna (Valencia)
3- 2-1981	Ilmo. Sr. D. Felipe G. Perles Martí. Abad Sola, 9, 3. <sup>o</sup> . Teléfonos 286 06 17 y 287 15 00 .....	46700-Gandía (Valencia)
3- 2-1981	Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes. Avda. de América, 16. Tel. 256 36 64 .....	28002-Madrid
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Francisco Borrás Sanchis. Obispo Soler, 2, 5. <sup>a</sup> . Teléfono 153 04 64 .....	Manises (Valencia)
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Manuel Real Alarcón. Villa Amparo. San Roque, 13. Teléfono. 33 70 27 (Y 46007 Valencia. Jesús, 44, 4. <sup>a</sup> . Teléfono 326 73 47) .....	Campillo de Altobuey (Cuenca)

## Fecha nombramiento

## Residencia

Fecha nombramiento		Residencia
9- 6-1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apartado 18. Teléfono 40 05 34	Crevillente (Alicante)
8- 6-1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Teléfono 227 48 46	Xàtiva (Valencia)
6- 7-1982	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> María del Rosario García Gómez. Camino del Mar. Edificio Faro del Picayo. Escalera B, 10. <sup>a</sup> . (Y 46004-Valencia, Martínez Ferrando, 6. Tel. 352 56 73)	Puzol (Valencia)
7- 2-1983	Ilmo. Sr. D. Luis Galve Raso. Amado Nervo, 4. Tel 252 32 98	28007-Madrid
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. José Luis Morales Marín. C. Galileo, 3, 1. <sup>o</sup>	28001-Madrid
7- 6-1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Avda. Constitución, 4, 7. <sup>o</sup> , izquierda. Tel. 20 29 21	03002-Alicante
13-12-1983	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7. <sup>a</sup> , dcha. Teléfono 273 28 43 (Y 46020 Valencia. C. Guardia Civil, 20, esc. I, pta. 35. Tel. 361 71 33)	28007-Madrid
13-12-1983	Ilmo. Sr. D. José Pascual de Quinto y de los Ríos. Avda. César Augusta, 20	50004-Zaragoza
17- 1-1984	M. I. Sr. D. José Climent Barber. (Y Barchilla, 4. Tel. 332 29 79. Valencia)	Oliva (Valencia)
6- 3-1984	Ilma. Sra. D. <sup>a</sup> Cristina Aldana Nácher. Los Arces. (Y 46007 Valencia. Avenida Giorgeta, 43, 5. <sup>o</sup> , Tel. 341 48 54)	Siete Aguas (Valencia)
16-10-1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nácher, 60, 8. <sup>a</sup> . (Y 28023 Madrid. Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97)	Chiva (Valencia)
4-12-1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008 Valencia. Guillén de Castro, 141 y Rey D. Jaime, 9. 46001 Valencia. Tels. 331 85 82 y 331 40 43. Ramón y Cajal, 25. Tel. 363 87 49).	Godella (Valencia)
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> . Teléfono 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. Máximo Aguirre, 9, 1. <sup>o</sup> , A. Teléfono 443 63 46	48010-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. Colón, 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>a</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 Guerrero. Avenida Carlos Haya, 35, ático, 2. Tel. 39 19 17	29010-Málaga

## ACADEMICOS CORRESPONDIENTES EN EL EXTRANJERO

Fecha nombramiento		Residencia
8- 4-1941	Ilmo. Sr. Prof. Mr. Henry .....	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 Dubreuil. 40 bis. Avda. de Suffren .....	75015 París (Francia)
6-11-1978	Ilmo. Sr. D. Pavel Stepanec. V. Stihlach, 1311 .....	14200 Praga Kre (Checoslovaquia)
10- 6-1980	Ilmo. Sr. D. Salvador Moreno Manzano. (Y 08003-Barcelona. Paseo Nacional, 74, B, ático 2. Teléfono 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.º. Teléfono 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 Pallarés. 6383 La Jolla Scenic dr. S. ....	La Jolla California. 92037 (Estados Unidos)
10-10-1985	Ilma. Sra. Dª María Dolores Segrelles del Pilar. Rua do Viveiro lote 11, 8ª, G. Edificio Monte Estoril. Tel. 268 79 39. (Y 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 Arqueológica Lusitana. T. 069-226 73 75 40 .....	Santiago do Cacem (Portugal)
5- 3-1986	Ilma. Mrs. Marion Seabury. 915 Nort Bedford Drive Beverly Hills .....	California-90210 (EE. UU.)



## INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
La visión del arte romano en la obra de Cavanilles, por <i>Cristina Aldana Nácher</i> .....	3
El retablo de Sarrión: Análisis documental y estilístico, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i> .....	8
Dos nuevos documentos referentes al maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona, por <i>José Hilarión Verdú Candela</i> .....	17
La Valencia del humanismo en la obra de Antón van den Wyngaerde, por <i>Salvador Aldana Fernández</i> .....	26
Tradicción iconística mariana en la Universidad de Valencia. La Virgen de la Sapiencia, por <i>Asunción Alejos Morán</i> .....	38
Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner. 1586, por <i>Daniel Benito Goerlich</i> .....	44
Un retablo para el altar mayor del Monasterio de Valldigna. 1519, por <i>José Nicolau Bauzá</i> .	47
Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI, conservados en los fondos de la biblioteca Nicolau Primitiu, por <i>Isabel Oliver i Cuevas</i> .....	50
Una obra maestra del barroco valenciano: El Santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel, por <i>David Vilaplana</i> .....	57
Nuevas referencias documentales al estudio sobre la obra del pintor Antonio Richarte, por <i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> .....	64
El arquitecto setecentista valenciano Felipe Rubio y Mulet y su familia, por <i>Fernando Pingarrón Seco</i> .....	67
Las capillas neoclásicas de la Catedral de Valencia, por <i>Juan A. Oñate</i> .....	77
La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló y Amat, por <i>Rafael Gil Salinas</i> .....	84
El mercado norteamericano de Francisco Domingo, por <i>Carmen Gracia</i> .....	87
Los aforismos de Pinazo, por <i>Román de la Calle</i> .....	93
Evocación de don José Benlliure (1855-1937) en el 50 aniversario de su fallecimiento, por <i>Miguel Angel Catalá Gorgues</i> .....	97
El pintor Casimiro Gracia, por <i>Angela Aldea Hernández</i> .....	104
Portolés, pintor, por <i>F. M.ª G.</i> .....	110
Don Gabriel Esteve, por <i>De Tesela</i> .....	112
Angel Sánchez Gozalbo, por <i>Enric Soler i Godes</i> .....	113
Don Alfonso, por <i>Felipe M.ª Garín</i> .....	114
Bibliografía .....	115
Crónica Académica, por <i>Enrique Taulet</i> .....	121
El Museo en 1987, por <i>Felipe Vte. Garín Llombart</i> .....	126
Relación de publicaciones recibidas en 1987 .....	132
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de sus individuos ....	135
Índice de materias .....	143
Índice de ilustraciones .....	145



## INDICE DE ILUSTRACIONES

	<u>Páginas</u>
La visión del Arte Romano en la obra de Cavanilles:	
<i>Vista del Arco Romano en las inmediaciones de Cabanes</i> (lámina) .....	5
<i>Acueducto y Peña Cortada en el término de Chelva</i> (lámina) .....	5
<i>El retablo de Sarrión</i> . Museo de Bellas Artes de Valencia .....	12
Dos nuevos documentos, referentes al maestro Rodrigo de Osona, y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona:	
<i>Retablo de Santa Bárbara. Conjunto conservado</i> . Jijona .....	18
<i>Santa Bárbara. Tabla central del retablo de su ermita</i> . Jijona .....	18
<i>Escenas del martirio de Santa Bárbara</i> .....	19
<i>San Pedro. Del retablo de San Pedro y San Juan</i> . Jijona .....	21
<i>San Juan Evangelista. Del retablo de San Pedro y San Juan</i> . Jijona .....	22
<i>Documento manuscrito n.º 1</i> .....	24
<i>Documento manuscrito n.º 2</i> .....	25
Antón van den Wyngaerde:	
Grabado. <i>Vista de Valencia</i> .....	29
Grabado. <i>Vista de Valencia</i> .....	34
<i>La Virgen de la Sapiencia</i> .....	38
Sobre una escultura valenciana del siglo XVI:	
<i>El Cristo del Privilegio</i> .....	44
<i>El Cristo del Privilegio</i> .....	45
<i>El Cristo del Privilegio</i> .....	46
Un retablo para el altar mayor del Monasterio de Valldigna (1519):	
<i>Aspecto actual del Monasterio de Santa María de Valldigna</i> .....	48
Ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI. Biblioteca Nicolau Primitiu:	
Silografía:	
<i>La ciudad de Valencia</i> .....	50
<i>Láminas</i> .....	52
<i>Ovalo</i> .....	53
<i>Santos Cosme y Damían</i> .....	54
<i>Rinocerontes</i> .....	54
Una obra maestra del barroco valenciano: El santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel:	
<i>Retablo y vista parcial del Camarín</i> .....	59
Antonio Richarte:	
<i>Milagro de San Antonio de Padua</i> . Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri .....	65
El arquitecto setecentista valenciano Felipe Rubio y Mulet y familia:	
<i>Entorno urbano del antiguo Palacio de la Aduana, según litografía de mediados del siglo XIX</i> .....	70
<i>Antigua Aduana</i> (foto de 1907) .....	71
Firma autógrafa del arquitecto Felipe Rubio, en su testamento de 29/7/1764 .....	72
Capillas neoclásicas de la Catedral de Valencia:	
<i>Aparición de la Santísima Virgen a San Vicente Ferrer</i> . V. Inglés .....	80
<i>Predicación de San Vicente Ferrer a los judíos</i> . V. Inglés .....	81
<i>La sacristía de la capilla de Todos los Santos</i> .....	82
La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló y Amat:	
<i>Esther ante el rey Asuero</i> .....	85
El mercado norteamericano de Francisco Domingo:	
<i>DORMAC. George A. Lucas</i> .....	87
<i>Retrato de Samuel Putnam Avery</i> , por Raimundo de Madrazo .....	88
<i>Samuel P. Avery in his fine art room</i> , por George Cruikshank .....	88
<i>Diario de A. Lucas</i> .....	89
Los aforismos de Pinazo:	
<i>Interior de la alquería</i> , por Ignacio Pinazo .....	95
Evocación de D. José Benlliure (1855-1937) en el 50 aniversario de su fallecimiento:	
<i>Fotografía retrato de don José Benlliure</i> .....	99
<i>José Benlliure en su estudio de Roma</i> .....	100
<i>La reina Victoria Eugenia y los hermanos Benlliure, en el jardín de la Casa-Museo</i> ....	101

El pintor Casimiro Gracia:	
<i>Carrer de Chelva</i> .....	104
<i>Familia (1926)</i> .....	105
<i>Calvario de Enova</i> .....	106
<i>Autorretrato</i> .....	106
<i>Doña Amparo Alonso de Ortuño</i> . Oleo sobre lienzo. 1935. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos .....	108
Portolés, pintor: <i>dibujo</i> .....	110
Don Gabriel Esteve: <i>dibujo-autorretrato</i> .....	112
Don Angel Sánchez Gozalbo: <i>fotografía</i> .....	113
Don Alfonso: <i>fotografía</i> .....	114
Crónica académica:	
<i>El académico Sr. Vicent, en su disertación del día de San Carlos</i> .....	121
<i>Entrega de su diploma al académico de honor, Sr. Mortes Alfonso</i> .....	121
<i>El académico correspondiente, Sr. Valverde Madrid, en su conferencia</i> .....	122
<i>La académica correspondiente, Dra. D.<sup>a</sup> Teresa Sauret, en su conferencia</i> .....	122
<i>Don Joaquín Soriano, académico correspondiente, en su actuación de 27 de febrero ...</i>	122
<i>En el centenario del maestro Sosa, valenciano de Requena, durante la intervención del pianista D. Perfecto García Chornet y la soprano María Rey</i> .....	122
<i>El académico correspondiente, D. Vicente Aguilera, en la recepción de su título</i> .....	123
El Museo en 1987:	
<i>Predicación de San Vicente Ferrer</i> , óleo, de Alonso Cano .....	127
<i>El sueño de San José</i> , óleo, de Mariano Salvador Maella .....	127
<i>Joc de pilota</i> , óleo, de José Bru Albiñana .....	127





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.

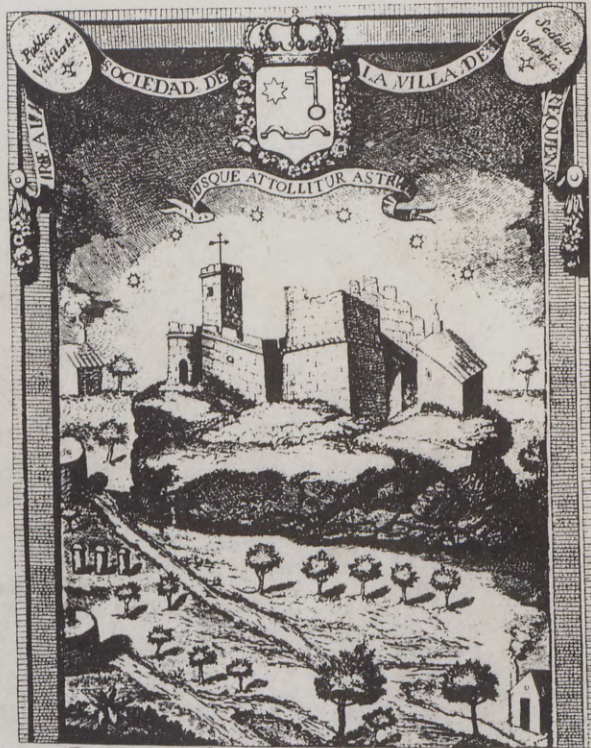
También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, 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 Pio V, 9 - 46010-Valencia.  
Teléfonos 369 03 38 (Museo 360 57 93).



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALIDAD VALENCIANA, ADÉMAS DE LA AYUDA DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA, AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALENCIA Y CAJA DE AHORROS DE VALENCIA



*Bombyce, et fructu, pastu, cum melle fluenti,  
REQUE-NA-tana, undis, sidere, clave, Jugo*

*Frac. Briú lo dibujo.*

*Man. Briú lo grabó en V. del*

Requena (Grabado que figura en los Estatutos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. 1784)