

Archivo de Arte Valenciano



VALENCIA

Año LXIX

1988

Número único

"Carlos III, Rey de España y de las Indias".⁽¹⁾
Pintado por Mengs. Grabado por Carmona en 1783.
Proc. Butil, 555 x 405 mm.

⁽¹⁾ *Fundador de la Academia*

SOBRE EL FONDO DE BERNARDINI EL CILDALI
MONOGRAFIA VALENCIANA

Archivo de Arte Valenciano

Publicación

de la

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

1988

VALENCIA

Archives de l'Art Historique

Publications

et

Le Centre National de la Recherche Scientifique

I.S.B.N.: 84 - 505 - 9129 - 5

DEPÓSITO LEGAL: V - 219 - 1990

IMPRIME: MARÍ MONTAÑANA®
Santo Cáliz, 7 • Telf.: (96) 331 23 04 • 46001 Valencia

SOBRE EL CONCEPTO ROMANO DE CIUDAD FORTIFICADA Y SU PERVIVENCIA EN LA ICONOGRAFIA VALENCIANA

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Intentar el rastreamiento de la que llamamos “ideología arquitectónica” de los monumentos de la Antigüedad romana, constituye un punto de vista relativamente reciente a la hora de valorar el inmenso legado que nos ha proporcionado el arte romano, el cual adquiere así nuevos y más ricos matices en su interpretación, a la vez que un mayor acercamiento al entorno socio-cultural que lo hizo posible. No obstante, los intentos simbólicos de esta índole se hallan a veces plenos de dificultades por cuanto, según las actuales concepciones, la arquitectura parece que ya se concibió desde siempre atendiendo únicamente a razones utilitarias y estéticas.

Esto quiere decir que mientras los edificios se presenten o estudien separadamente de la corriente de pensamiento que coadyuvó a su erección, el simbolismo arquitectónico podrá seguir pareciendo algo artificial o añadido “a posteriori” a la época que nos ocupa.

Dentro de estos parámetros, nos planteamos profundizar en el estudio de los orígenes e iconografía de un curioso escudo o “sello” de la ciudad de Valencia durante el período bajomedieval, que refleja perfectamente cómo perviven aún, después de diez siglos, unas imágenes estereotipadas extraídas directamente de la tradición imperial romana.

En efecto, si tratamos de situar la Arquitectura romana en su momento histórico, no podemos dejar de descubrir su original clima de ideas. Por eso sabemos que la difusión del “ideal romano” no se plasmó única y exhaustivamente en los documentos escritos, sino que se emplearon “modelos” arquitectónicos, suficientemente conocidos en cuanto a su significado por parte de todos los sectores de la población, que así los asimiló con gran facilidad, pasando a formar parte de su acervo cultural.

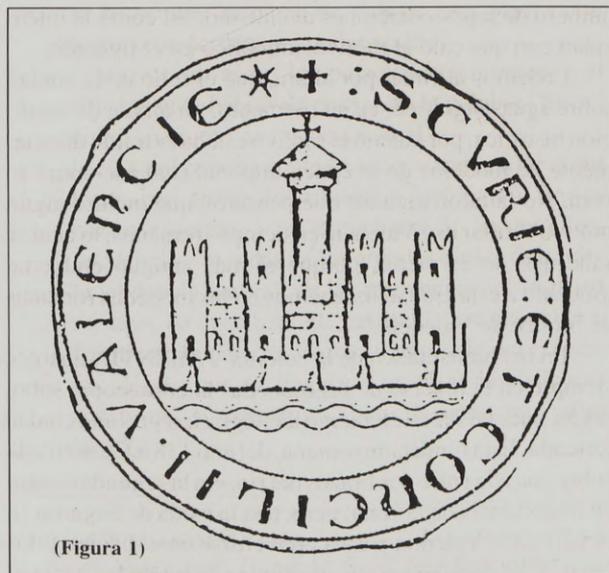
Por ejemplo, e incidiendo así en el caso que nos ocupa, los motivos iconográficos de las monedas y los mosaicos romanos tenían un claro sentido, es decir, que no constituían una mera decoración que pudiera ser sustituida por otra sin afectar a la idea que se deseaba transmitir. Dejando un poco de lado nuestra lógica racional, vamos a tratar de sumergirnos ahora en la mentalidad de unos prohombres valencianos que hicieron suya, y así lo plasmaron en el escudo de la ciudad, la vieja idea romana de ciudad-fortaleza como

símbolo del poder de la ciudad —Roma—, que equivalía a decir entonces del Imperio.

EL ESCUDO DE VALENCIA CON REPRESENTACION DE UNA CIUDAD SOBRE AGUAS Y EL AUTENTICO PRIMER “EMBLEMA” DE AQUELLA

Tomando como punto de partida la obra de TEIXIDOR (1), no se puede precisar cuándo cambió la ciudad de Valencia el escudo que utilizó desde la Conquista (1238), con las armas reales de Aragón, es decir, los cuatro palos de gules sobre campo de oro, por el de la ciudad sobre aguas. Sí se conoce con exactitud, por un documento fechado en 27 de mayo de 1312, la existencia de un sello de cera conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia, que usaba por entonces la ciudad.

Este sello (FIGURA 1) lo usó el Consejo General y, en una orla entre círculos, lleva en letra gótica la inscripción: + S. CURIE: ET: CONCILII: VALENCIE, es decir, “Sigillum Curiae et Concilii Valenciae”, lo que significa que era a la



(Figura 1)

(1) TEIXIDOR, Fr. Josef. “Antigüedades de Valencia”. (1767). Valencia. Imprenta de Fco. Vives Mora, 1895. Copia facsimilar, Col. Biblioteca Valenciana; Valencia, 1985, pp. 433-434.

vez el sello de la Curia o Tribunal de Justicia y el del Consejo de la ciudad (2).

Un sello similar aparece usado en 5 de julio de 1355 por el Justicia de lo Civil y, más curiosamente aún, el mismo motivo de la ciudad sobre aguas, que seguidamente expon-dremos, se sitúa en el ámbito de la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia, fechada entre 1354 y 1362.

En cuanto a la descripción de nuestro sello o escudo, una vez citado el texto de la orla, vemos que sobre el campo del mismo aparece la representación de una ciudad en relieve, indicada por una muralla con cuatro torres rematadas en almenas, con sus pequeñas ventanas y correspondientes puertas de acceso; en el centro de esta composición, dejando dos torres a cada lado, se eleva majestuosa otra torre aún mayor, con un rotundo remate en forma de cúpula, lo que la destaca todavía más sobre las otras, cúpula que a su vez queda coronada por una cruz de brazos iguales; bajo las puertas de la muralla se indican con claridad cinco puentes o accesos a la misma. Debajo de toda esta composición, dos líneas onduladas firmemente trazadas indican el elemento acuático (un río —el Turia—, para ciertos autores).

Así pues, la utilización de este sello como escudo de la ciudad de Valencia fue relativamente breve, si tomamos como posible fecha de inicio el citado año de 1312 y como momento final 1377, año correspondiente a la adopción de un acuerdo, tomado por el Consejo de la Ciudad en 10 de marzo, por el que se eliminaba el efímero sello de la Ciudad sobre aguas, para pasar a emplear los palos o barras de Aragón. Ahora bien, lo que desde luego ignoramos es el número de representaciones del mismo, así como la intensidad con que caló el motivo simbólico en él figurado.

Podemos afirmar, por ahora, que el sello de la ciudad sobre aguas significó, en su momento, un alarde de erudición histórica, por cuanto el motivo estaba extraído directamente de modelos de la época imperial romana, como se verá. No faltaron algunos que pensaron que incluso algún motivo similar usó Valencia en tiempos romanos, lo cual se sabe que no es cierto, porque el más antiguo emblema asociado a esta ciudad lo tenemos en las monedas romanas de bronce de Valencia.

En la Numismática de la colonia VALENTIA aparece siempre en el reverso de las monedas la cornucopia sobre rayos, pues tal fue su elemento iconográfico y no una ciudad torreada. Esta fundación romana, del año 138 a.C., asentada sobre una isla entre dos brazos del río, era la segunda ciudad en importancia de la zona; pero, tras la caída de Sagunto en el s.III a.C., Valentia pasa a convertirse en el núcleo principal, y así comienzan sus emisiones de monedas hacia el año 120 a.C., perdurando hasta el 75 a.C., en que fue destruida por Pompeyo. Valencia sólo amonedó ases y divisores de bronce y sus leyendas son siempre en latín;

veamos el ejemplo de un AS de bronce, que cita PETIT (3), tomándolo de Vives:

AS. AE (bronce)
Anv./ Cabeza galeada de Roma, a derecha, y leyenda T.AHI.T.F.
L.TRINI.L.F.Q. (magistrados monetarios)
Rev./ *Cornucopia sobre rayos*, debajo leyenda VALENTIA, todo dentro de corona de espigas.
P.: 25, 32 grs. Ø 31 mm. Gr.: 4,5 mm.
Vives 125-3.

Iconográficamente resulta muy claro el simbolismo de la cornucopia o cuerno de Amaltea pues, según la Mitología, Júpiter fue criado por dos Ninfas en la isla de Creta, a base de la leche que les proporcionaba la cabra Amaltea; cuando Júpiter creció, en agradecimiento a las Ninfas, les regaló un cuerno de dicha cabra, que poseía la virtud de ofrecer lo que se desease, de ahí que se haya convertido en un símbolo de la profusión gratuita de los dones divinos.

Por tanto, como es sabido, la cornucopia en las monedas de Valencia representa la abundancia y fecundidad de estas tierras (4).

Por su parte, el haz de rayos, motivo ligado igualmente a Júpiter, significa la agudeza y el ingenio, unido a un cierto carácter belicoso o guerrero, en este caso, de los habitantes de Valencia.

Estas puntualizaciones sobre el primer "emblema" de Valencia, nos conducen nuevamente a retomar el motivo del sello de la ciudad sobre aguas, y tratar de descubrir sus orígenes y fuentes en el mundo de la iconografía romana, en el que evidentemente está inspirado, siguiendo aquella corriente de erudición clásica que mencionamos.

TRADICION IMPERIAL ROMANA DE LA FACHADA TORREADA. ORIGENES Y FUENTES NUMISMATICAS

Entrando de lleno en los motivos iconográficos propios y característicos del arte romano, nos encontramos con una serie de conceptos que aparecen asociados y que se plasman especialmente en las acuñaciones de los Emperadores en la propia Roma o en las provincias del Imperio. Tales conceptos son el de la puerta de la ciudad, o ciudad concebida como una puerta y, ligado a él, el de la fachada torreada o, lo que es lo mismo, ciudad amurallada con torres.

- (2) ALMELA Y VIVES, Francisco. "El Escudo de Valencia". Valencia, 1956, pp. 10-11.
- (3) PETIT, Rafael. "Nuestras monedas. Las cecas valencianas". Vicent García, editores. Valencia, 1981.
- (4) CHEVALIER, Jean, et alii, "Dictionnaire des Symboles". Robert Laffont, ed. 1974.

Esta adopción de las torres en la imagen arquetípica de las ciudades —lo que se plasma en sus monedas— *se toma del "castrum"* o campamento militar romano, necesariamente fortificado, que a su vez se convertía en sede del Gobierno imperial en las provincias, cuando el Emperador viajaba por ellas.

Asociado a la puerta con torres del "castrum" se halla también el arco de triunfo, por donde efectuaba su entrada solemne el Emperador; si bien fue una creación romana, indudablemente estuvo influida por las convenciones decorativas del arte helenístico. Como un buen ejemplo de lo que decimos, cabe apuntar que la "Porta Triumphalis", situada en el Campo de Marte en Roma, era el lugar donde comenzaban todos los triunfos imperiales que, tras llegar a la Vía Sacra del Foro, terminaban ante el templo de Júpiter Optimo Máximo en el Capitolio; pues bien, dicha puerta triunfal aparece igualmente flanqueada por torres.

Buena parte de la evidencia de que el motivo de puerta de la ciudad o *fachada torreada* llegó a ser un símbolo imperial, la conservamos en las *monedas romanas*.

El primer uso numismático de las *murallas con torres para indicar una ciudad* y quizá para designar supremacía real, lo tenemos documentado en las monedas del s. VI a.C., cuando Jonia y Sidón estaban bajo el dominio persa. En el período helenístico, cuando las fortificaciones eran esenciales para cada ciudad griega, la idea de representar una ciudad mediante su arquitectura militar, era algo extraño aún para los griegos, quienes no usaron este motivo en sus monedas hasta que Roma conquistó la parte oriental del Mediterráneo. Luego, ya en el *Imperio Romano*, será más frecuente esta representación de la ciudad fortificada, en determinadas provincias, como *Tracia*, y especialmente en la época de Diocleciano (5), como se verá.

También el motivo de la muralla torreada aparece en los primeros siglos del Imperio, pero en el Occidente, es decir, en *Hispania*, y concretamente en Emérita Augusta, capital de la Lusitania, donde se documentan monedas con la puerta de una ciudad flanqueada por torres (6).

Otro ejemplo temprano es la puerta con dobles torres que aparece en una moneda de Tito (78-81 d.C.), procedente de Caesarea Germánica, en *Bithynia*.

Podemos consignar, además, otros ejemplares similares, como la moneda de Caracalla (211-217 d.C.) encontrada en Trajanópolis, donde vemos la imagen de una puerta rodeada por tres torres, inspirada en otra de Septimio Severo (193-211 d.C.) procedente de Isauria, en *Cilicia* (7).

Al parecer, los habitantes de Tracia, ya en época tan temprana, tenían la idea de que la fachada con torres significaba el poder y la fortaleza, el "Sacrum palatium", y un "castrum" de tipo celestial (8).

Por lo tanto, en estas *monedas de Tracia*, la evidencia de que la portada de ciudad en ellas representada tuvo un

simbolismo imperial intencionado, parece fuera de toda duda si consideramos que ocurre primeramente en las acuñaciones orientales de aquellos Emperadores que, a comienzos del siglo III d.C., estuvieron más interesados en cultivar el concepto de gobernante entre sus súbditos de las provincias del Este. A ello conviene añadir algunas tradiciones de carácter puramente oriental, como la larga historia de la presencia de la portada en la plástica, interpretada de forma que simbolizaba un tipo de distinción divina.

Todo ello dió como consecuencia que las mencionadas ideas orientales del culto al Emperador —plasmadas en las monedas del s. IV d.C.— pasaran a convertirse en una especie de religión del Estado, enriqueciéndose con nuevos matices el ya de por sí rico contenido simbólico del motivo de la ciudad torreada.

La fachada torreada, como motivo numismático, aparece, pues, en las monedas de Tracia que llevan "puertas de ciudad", donde parecen haber sido usadas para designar la sede del gobernador provincial o para conmemorar una visita imperial; si, además, las torres se representan en las cuatro esquinas del "castrum", ello conlleva un significado imperial, y así, escritores romanos usaron la palabra "torre" (turris) como equivalente de "palacio" (palatium). El sentido del poder imperial se patentiza en el empleo de torres sobre el "castrum", desde comienzos del Imperio.

Simultáneamente entendida como puerta y como motivo palacial, la fachada con torres regularmente dispuestas fue adoptando en el transcurso de los siglos del Imperio Romano los diversos significados que tuvo en etapas precedentes, que pueden resumirse en estos:

- la costumbre oriental de asociar una puerta con torres, con fortaleza y poder reales,
- el uso de torres en los palacios helenísticos y el subsiguiente hábito de pensar en la palabra "torre" como sinónimo de residencia real,
- la costumbre persistente en la Siria romana de erigir torres con propósitos rituales e ideológicos en las cuatro esquinas o en la fachada de los templos, residencias sagradas de los grandes dioses del cielo,
- la tendencia natural, en las provincias del Imperio romano, de visualizar el "castrum" (campamento o fortificación para las tropas) como sede del gobierno; de ahí que se llegase a emplear las palabras "castrum" y "pretorium" para designar un "palatium",

(5) BALDWIN SMITH, E. "Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages". Hacker Art Books. New York, 1978.

(6) MATTINGLY, H. "Coins of the Roman Empire in the British Museum", I. 1923, p. 53, lám. 5/9-12.

(7) BALDWIN SMITH, op. cit. nota 5, figs. 14, 17 y 18.

(8) MATTINGLY, H. "Roman Coins". 1928.

- la adopción, por parte de Diocleciano, del palacio “tipo castrum”,
- las diversas ideas de significado espiritual imputables a la fachada con torres o con arcadas, lugar donde el pueblo saludaba al Emperador como un ser divino.

LAS FORTIFICACIONES CON CUPULAS EN EL BAJO IMPERIO

Cualquier consideración del simbolismo arquitectónico romano no puede pasar por alto los diseños de los Emperadores en el campo de la Numismática, en el sentido de que las monedas contribuyeron a cultivar determinadas ideas en el pueblo poco instruido, acostumbrado a pensar mediante imágenes gráficas.

Ya desde tiempos de Marco Aurelio quedó fijada la imagen de la “sacralidad” del “castrum”-palacio, y por ello la designación de “Mater Castrorum”, añadida a otras como “Mater Augustorum” para la madre del Emperador, se hizo muy corriente.

Examinado el motivo de la fachada torreada y la consiguiente plasmación en las acuñaciones desde los primeros ejemplos de Tracia, va a añadirse ahora, a partir del s. III d.C. —en el Bajo Imperio—, el remate de todas o alguna de estas torres por medio de una *cúpula o baldaquino*, en forma de casquete hemisférico muy marcado (FIGURA 2).



Figura 2

Esto aparece claramente en las *monedas* de los emperadores *Diocleciano* y *Constantino*, en las que emplearon con preferencia la portada de un “castrum”, surmontado por cúpulas.

Con respecto al período de *Diocleciano*, del 284 al 305 d.C., resulta ser éste el primero que retoma el motivo del

“castrum”-palacio, introduciendo la novedad de las torres cupuladas, aparte de haber llevado a cabo él mismo una reforma monetaria importante. Aparecen entonces, por todos los rincones del Imperio, *tres nuevos tipos de monedas con portadas de “castrum”, todas con cúpulas.*

La más tradicional, y quizá la más temprana, muestra una ciudad convencional, vista en perspectiva parcial; todos los ejemplos similares de esta época son denarios de plata; varía el tratamiento de los muros, pero las torres, especialmente las que flanquean la portada, llevan remate en cúpula. Estos denarios fueron usados por Diocleciano y Maximiano, y el tipo continuado por Constancio Cloro, Constantino y Maximino Daza.

El segundo tipo es una representación esquemática de un recinto fortificado, como un campamento militar, que pone más énfasis en las cúpulas (9); en este tipo se ve también la muralla posterior con sus torres cupuladas. Este modelo se usó en las monedas de oro de Diocleciano y Maximiano, quedando reafirmada así la connotación imperial de la cúpula.

Un tercer tipo o versión, más simple, lleva sólo la fachada del “castrum” con tres cúpulas. Fue acuñado por Diocleciano y Maximiano en las provincias orientales del Imperio.

En resumen, las portadas campamentales de la Tetrarquía no representan una ciudad específica, aunque en cierto modo sí pudieran serlo, sino que más bien vienen a mostrar una presentación gráfica de las ideas sobre el poder imperial plasmado en la imagen del “castrum-palatium” cupulado.

El otro gran bloque de acuñaciones que presentan el modelo de fachada con torres rematadas en cúpulas o baldaquinos corresponde a la etapa de *Constantino*, el Emperador de la Paz de la Iglesia, cuyo reinado se extiende desde el 306 al 337 d.C. Sin embargo, hasta el 323, período algo agitado y problemático, siguió el tipo anterior de los muros con tres y cuatro cúpulas.

Cuando Constantino asume el mando único, aparece una *nueva versión de portada*, entre el 324 y el 326 d.C.; el tipo se caracteriza por llevar *dos cúpulas* —y una estrella en su centro— en vez de torres, y se reconoce como el símbolo de un poder celestial y cósmico, usado para conmemorar un aniversario imperial. Pero Constantino pondrá más énfasis en un simbolismo solar al acuñar sus monedas, de ahí la “Estrella del Día” o la estrella sobre la puerta, que es un signo de su propia divinidad, una representación de supremo gobernante, que es el mismo Emperador.

Como todo ello en principio se contraponía a su nueva Fe —el Cristianismo—, después del 326, estrella y cúpulas desaparecen de sus amonedaciones, pues tras esta fecha del Concilio de Nicea pensó que el simbolismo solar y todo lo

(9) BALDWIN SMITH, op. cit. nota 5, figs. 31 a 34.

relacionado con él no era apropiado para su posición de monarca cristiano.

En resumen, sobre las fachadas torreadas con cúpulas de las monedas de Diocleciano y Constantino podemos decir que no reproducen, pese a su aspecto, un vulgar campamento militar romano, sino una imagen de la ciudad donde fue acuñada, patentizada en ese “castrum-palatium” con cúpulas, símbolo del palacio imperial (por ejemplo, el de Diocleciano en Salona tenía, además, la forma de un campamento militar), sede del gobierno y representación de la justicia, sabiduría y virtud del Emperador (10).

No hay que olvidar tampoco que, en el Bajo Imperio, todo lo relacionado con el Emperador queda elevado a la categoría divina. En una ciudad fortificada —campamento— tiene su sede el Emperador en sus viajes a las provincias, y así el palacio adquiere el significado general de “poder real”.

La gradual formación del concepto “castrum-palatium” como sede del gobierno estuvo en combinación con la larga tradición, en las provincias orientales del Imperio, del palacio como fortaleza, lo que explica la aparición de la portada del “castrum” en las monedas de Diocleciano; y el propio palacio de Diocleciano en Salona —como dijimos—, en forma de fortaleza militar, no lo construyó tanto como protección en su retiro, cuanto como que dicha forma se había convertido en un símbolo reconocido de “la gloria del Estado” y la autoridad que él personificaba.

El “castrum”, además de ser el equivalente del “palatium” y del “pretorium”, también simbolizó a Roma y al Estado, porque, según Herodoto, “donde está el Emperador, allí está Roma”.

Las cúpulas sobre el “castrum” en monedas de Diocleciano y de Constantino constituyen un motivo que políticamente significa “la ciudad y el mundo” (“urbi et orbis”), entendiéndolo por ello Roma como Capital del mundo, personificada en el Emperador, quien era “Magnus parens orbis” y “Lux urbis et orbis”. Así, la cúpula como Emperador-divinidad abarca toda la ciudad (“castrum”), en un sentido cósmico.

La asociación ideológica de la esfera con la cubierta cupulada en las monedas del Bajo Imperio, ya desde Septimio Severo y Caracalla, tiene su origen en el Oriente helenístico, presumiblemente en Alejandría; de ahí que el emperador romano adopte la identificación del monarca helenístico como dios-sol (11).

Otra de las acepciones de la imagen del “castrum” con cúpulas es la de la “providencia” u omniscencia divina del Emperador, que va cobrando fuerza a partir del siglo IV d.C., y pasa a convertirse en una virtud imperial, asimilable en cierta medida con la “Divina Providencia” del Dios cristiano, por cuanto el globo o esfera es principalmente atributo de dicha “providencia”.

Extrapolando todas estas ideas, podemos indicar algunas conclusiones, tales como que el motivo del “castrum” en combinación con la cúpula celestial representa la sabiduría imperial y divina que gobierna Roma y el mundo; la cúpula es así la imagen ideal de unidad, armonía, perfección e inteligencia, conceptos que pasarán posteriormente al Cristianismo.

La forma cupular era considerada en la Antigüedad como una forma sagrada, pues indica autoridad divina, y por eso en las monedas de Diocleciano y Constantino las cúpulas sobre el portal del “castrum” o palacio simbólico eran emblemas del “Pater orbis”. El simbolismo de la cúpula gozará de una gran tradición, que perdurará, por supuesto, en la época medieval, como una manera de “ilustrar” el poder de los gobernantes, que aspiraban a tener la autoridad de un Emperador romano.

Cabría, además, preguntarse bajo qué condiciones fueron construidas o elevadas cúpulas sobre las fortificaciones romanas; y así, la evidencia más valiosa son las ilustraciones del “Corpus Agrimensorum Romanorum” (12), cuyo texto describe los ritos religiosos y consideraciones prácticas para la fundación y planificación de una ciudad, ritos basados en tempranas fuentes romanas, si bien las ilustraciones no pueden ser anteriores al siglo V d.C. Los mausoleos con cúpula, ilustrados en el “Corpus...”, responden de manera general al tipo imperial de monumento sepulcral cupulado hecho popular por Diocleciano y representado también en las monedas del período de Constantino.

Una variante algo más simple que lo anterior es la imagen de la *muralla de la ciudad que encierra en su interior una alta torre con cúpula*, de tipo cósmico, que se plasma mejor en el modelo del sello de Valencia que comentamos; este tipo está directamente inspirado en la “aeternae memoriae” de las monedas de Constantino. Las ciudades medievales que se representan con esa disposición hacen referencia a la presencia en ellas del “Rey de Reyes” (Cristo), como veremos.

CONCLUSIONES. EL SIMBOLISMO ARQUITECTÓNICO COMO CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL ARTE ROMANO

En las monedas romanas del siglo IV d.C. hemos visto que la portada del “castrum”, surmontada por cúpulas, llegó

(10) Sobre el nombre de “palacio”, no hay que olvidar que su etimología le hace proceder de la colina del Palatino en Roma, lugar preferido como residencia imperial, ubicado en una posición elevada, que le confiere a su vez la nota de grandeza y de inaccesibilidad, así como de relación con la divinidad.

(11) CHARLESWORTH, M.P. “The Virtues of a Roman Emperor, Propaganda and the Creation of a Belief”. Proceedings of the British Academy, XXIII, 1937, pp. 105-133.

(12) THULIN, C. “Corpus Agrimensorum Romanorum”. 1913.

a ser un símbolo reconocido del “*sacrum palatium*”, imagen ésta que no sólo representaba la sede del gobierno, sino que simbolizaba el Estado como sede de la Divina Providencia, la cual en la persona del Emperador, controlaba todo el mundo, es decir, que el “*castrum*” con fachada torreada coronada por cúpula es una convención establecida del palacio imperial en el s. IV d.C. y que dicho palacio representa una “*Domus Dei*” imperial y la autoridad divina del Emperador.

Desde que los emperadores romanos adoptaron las formas e ideas de los monarcas helenísticos, los cuales a su vez se basaron en los conceptos egipcios, persas y mesopotámicos del gobernante como un “*cosmócrator*” divino, la realeza fue una especie de religión en la mente popular.

Todas estas consideraciones que hemos ido exponiendo sólo son una muestra de que estamos todavía en el camino de desvelar completamente el simbolismo arquitectónico de los distintos monumentos públicos romanos, concepto éste que en aquella época estaba bien claro y que habría que ir “*redescubriendo*” poco a poco hoy en día, pues es la única forma de aportar nuevos puntos de vista y completar bastantes de los “*dogmas*” que damos por seguros en el arte romano.

Así, una secuencia cronológica muestra la continuidad de las formas arquitectónicas, por ejemplo, en determinadas monedas romanas; un tipo se repite durante largo período de tiempo, porque tiene un sentido muy claro y conocido para la gente de entonces. Por eso se puede afirmar que las mismas ideas se asocian a idénticas formas arquitectónicas, y nosotros, para comprender todo esto, debemos dejar un poco de lado las limitaciones de nuestra propia lógica racional.

Los Emperadores romanos querían ser considerados como dioses en sus palacios. La idea de la “*imitación imperial*” aparece después como algo muy claro en el Papado durante la Edad Media: los Papas adoptan ceremonias, títulos e insignias arquitectónicas del pasado romano (paganos), y por eso el simbolismo del palacio imperial, que puede verse plasmado en los conceptos de puerta de la ciudad, fachada torreada, “*castrum*”, cúpula, etc., como hemos ido indicando, será adoptado luego, con gran facilidad, por el Cristianismo.

Aquí se halla el punto central del tema que nos ocupa, el escudo de Valencia con representación de una ciudad sobre aguas. En efecto, hemos visto los pasos que condujeron históricamente al motivo de la cúpula sobre el “*castrum*” en las monedas de Diocleciano y Constantino, y

cómo simboliza la ciudad romana —concretada en el palacio imperial— gobernada por su Emperador, que a su vez sería el regidor de todo el orbe romano. Pues bien, la tradición de cúpula sobre “*castrum*” o fachada torreada no se perdió con el fin del Imperio Romano de Occidente, sino que dicha idea se mantuvo vigente, no sólo en el terreno político, que a nosotros no nos atañe, sino especialmente en el mundo de las artes plásticas.

De esta manera, la “*imagen*” de una ciudad fortificada surmontada por cúpulas no desapareció del todo en la Edad Media, pues precisamente la prueba más convincente de que hubo en el Imperio Romano un uso largamente establecido de la portada con torres asociada a la residencia imperial, es la pervivencia de este concepto de fachada torreada durante el Medievo.

Si en época romana la cúpula como Emperador-divinidad abarca la ciudad (“*castrum*”) en un sentido cósmico, en el sello de Valencia se quiso representar, en primer lugar, la imagen “*ideal*” de la ciudad, entendiéndola a la manera romana, es decir, como una fachada con torres dispuestas simétricamente, y en segundo lugar se añadió también la representación plástica de la cúpula con el simbolismo imperial que comporta.

Tenemos así, en la Valencia bajomedieval, vigente aún el concepto romano de ciudad fortificada coronada por cúpulas; y descendiendo ya al nivel de lo concreto, o mejor, llegando al último estadio de interpretación de este sello valenciano, diremos que se trata en efecto de la imagen “*ideal*” y regularizada de esta ciudad, a la manera de un “*castrum*” o de un palacio imperial romano, pero en la que se ha querido destacar de manera muy evidente la elevada torre central, rematada con rotunda cúpula con una cruz encima.

Esta cúpula acabada en cruz hace referencia al “*imperio*” cristiano, pues simboliza el reinado de Cristo sobre toda la Valencia de la época, idea que quedaba así muy claramente grabada en la mente del pueblo no erudito, mediante esta sola imagen gráfica.

En definitiva, podemos afirmar el gran interés histórico que, a nuestro juicio, encierra este sello, por cuanto perpetúa toda la mejor tradición del simbolismo imperial romano, efectuando una trasposición de la figura del Emperador a la de Cristo, representado en la gran cúpula con la cruz, que pasa a ser así el Señor triunfante que reina sobre toda la Ciudad.

CRISTINA ALDANA NACHER

LA IGLESIA VIEJA DE JIJONA.

Siglos XIII al XVI

1. HISTORIA DE UNA INFAMIA, COMO PREAMBULO

Sin pretensiones de convertir la cuestión en tragedia, creemos un insulto a nuestra memoria histórica y un desprecio a los restos de nuestro patrimonio histórico-artístico que, en una ciudad como Jijona, que pasea su nombre y su fama y el de la Comunidad Valenciana por todo el mundo, pueda ocurrir que, un monumento de tiempos de Jaime I, continúe, prácticamente destruido. Esperando que su hermosa portada; que dos de sus pilares; basamentos de arcos, y parte de su piedra labrada, sean objeto del más cruel de los deterioros, de un trato incivil, desde el punto de vista humano, y todo quede a merced de eventualidades climatológicas, conducentes a su aniquilación.

Lo dicho hasta aquí, es el final de una larga historia que convierte a la Iglesia Vieja, "Sglesia de Nostra Dona Santa María de la vila de Sexona" (1), en centro de todas las desdichas, y en perdedora en todos los desastres y batallas que sufrió Jijona.

A este propósito, conviene recordar el paso de siete siglos; pero, de una manera especial, la ferocidad con que por estos lares se tomaron las guerras de Germanías, de Sucesión, la invasión napoleónica, las del carlismo, la desamortización de Mendizábal y demás avatares, hasta la pasada guerra civil del 36. Un cúmulo de miserias, robos, destrucciones, reformas, abandonos, etc... Por fin, en 1921, se desploma la techumbre de la que fue pequeña "catedral" jijonenca, para convertirse en corral, conejera y gallinero.

Siempre que subíamos a corretear los barrios altos de la ciudad, nuestra curiosidad de mozalbetes no resistía la tentación de contemplar aquella portada, y de acercar el ojo a la cerradura de aquella decrepita cancela, para ver a su través, en lo alto, el cielo azul de Jijona coronando las tieras ramas de una higuera; y por los suelos, inmundicias, escombros, conejos y gallinas. Ya de estudiantes en la capital regnicola, (finales de los 40 de nuestro siglo) volvíamos, con sólo el pretexto de pasear la acrópolis, y contemplar la hermosa portada de la Iglesia Vieja. La fotografiábamos, la pintábamos, en su viejo entorno urbano. Oíamos opiniones y proyectos; amenazas de destrucción; sueños de reconstrucción, y de verla (qué menos) convertida en monumento nacional. No podíamos olvidar que, en un principio, debió ser mezquita. Aún se conserva parte del muro árabe, precisamente donde se ubicaba la "kibla" o "alkibla", en el mismo lugar sagrado, que fue punto de

apoyo de la recristianización oficial de la Sexona reconquistada (2).

Un buen día, el Ayuntamiento de Jijona recupera la propiedad de aquel sagrado lugar. "La Iglesia Vieja va a ser reconstruida". Existe ya un proyecto. Se hace un desescombros, del que no llegamos ni a enterarnos. Nada se sabe, cara



a la opinión pública, de lo que supuso la remoción del subsuelo de la Iglesia. Nadie, sino los vecinos del lugar, saben cómo fue aquello. Nada se publicó al respecto. La cripta fue vaciada. Sabemos que, los restos humanos hallados fueron a la fosa común, en el Cementerio Municipal. Pero también sabemos quién guarda todavía una calavera, furtivamente adquirida; quién amagó un cuenco repleto de monedas, que nadie ha podido investigar, ni se sabe dónde está. ¿Qué clase de prospección arqueológica se llevó a cabo?

Tenemos la crónica que E.A. Llobregat realiza, con motivo del proyecto de reconstrucción, a la vista de las ruinas de la Iglesia después del desescombros; también sus conclusiones de toda índole que más tarde podremos estudiar. Pero aquel episodio desafortunado, por bien de todos, quizás deba olvidarse, de la misma forma que debe ser conocido. Y los avatares de una reconstrucción que nunca se llevó a cabo, también.

(1) Así aparece en el acta n.º 56 de nuestra transcripción, Protocolo n.º 1 de Pere Colomines, 1448. Archivo de Protocolos Notariales de Jijona.

(2) "Lo Retrobament", tesis doctoral inédita del que suscribe, Cap. VI, pgs. 321 y siguientes, Universidad Politécnica de Valencia, 2-XII-1986.

Hubo, en mala hora, otro buen día, en que pudimos leer en la prensa valenciana que, la Iglesia Vieja de Jijona era convertida en parque público.

Fuimos a Jijona, vimos, y hubimos de llorar amargamente. Algo pueden decirle al lector, las fotos publicadas en éste mismo trabajo. No pudimos ver nada del desescombros.



Sólo, hechos consumados. Una hormigonada había cubierto la planta de la Iglesia. En la parte oriental, como dijimos, queda a la vista parte de un muro árabe. Frente a él, a uno y otro lados, emergen las pilastras que sostuvieron lo que fue arco triunfal del presbiterio. En dirección oeste, siguiendo la planta rectangular de la Iglesia, a cada lado y frente por frente, los basamentos de los tres arcos que, junto con el del presbiterio, soportaron la techumbre. A los pies de todo lo cual, al estilo de pared de un solar, se levanta la portada, con su hermosura y abandono, intentando avergonzar a todo ser humano que transite por aquella histórica calle del Trinquete. En el lado sur de lo que fue la Iglesia, se levanta un muro de materiales prefabricados, que la separan del viejo huerto y el “Palau de la Abadía”, que ya decrépito, se desmorona por sí solo, irremisiblemente (3). El lado norte del recinto está desguarnecido, y los coches aparcados, sirven de acotación. Por si fuera poco, alrededor del rectángulo de la planta, en esos lados norte y sur, pueden verse, implantados en el hormigón, las dovelas de los arcos, colocadas en forma de seto, como quien festonea en piedra, soterrando a nivel de nuestros pies, lo que tenía que ser la belleza pétreo del cielo del edificio sobre nuestras cabezas en la techumbre, para cuyo oficio fueron labradas. He aquí el desafiador.

2. LA MEZQUITA

De momento, no existe documentación directa, que nos certifique la edificación de la Iglesia Vieja de Jijona, sobre lo que fuera su mezquita. Existen, sin embargo, razones de

suficiente peso, para dar por supuesto el hecho de la mezquita en aquel lugar.

Digamos, de entrada que, Jijona, en el día de hoy, conserva una riqueza toponímica árabe que, supone una culturización de siglos en esa dirección, asimilada por los nativos de Sexona, antes de la Reconquista (4).

La configuración de la ciudad más primitiva, es decir, lo que actualmente podríamos calificar de acrópolis, no cabe duda alguna que, por el resto de murallas, prácticamente ya desaparecidas, y demás construcciones y su castillo, supone una población árabe o arabizada que, no se concibe sin su mezquita.

Que el lugar de la mezquita fuera el que ocupó después la Iglesia Vieja, tiene también su razón de ser. No podemos despreciar que, tradicionalmente, la plaza de la Iglesia Vieja fue considerada como el lugar, alrededor del cual, se ubicó la Casa de la Villa, es decir, el núcleo urbano de máximo interés. A parte de que, no existe plazuela o rincón más apto, para reunir a la población de aquellos tiempos. Las callejas, suben y bajan, desde el castillo, como sin descanso; sin encontrar rellano de reposo, que no sea la que hoy se recuerda como “plaçeta del Delme”, o de la Iglesia Vieja. El lugar fue, por lo escarpado, y por el resto de murallas, al mismo tiempo mezquita y ciudadela.

E.A. Llobregat, en su descripción arqueológica, después del desescombros, y como parte del proyecto de reconstrucción de la Iglesia, se aventura a pensar que el lugar fuera antes mezquita (5). Entre otras cosas, por los restos de muro árabe que existen en el mismo lugar. Y además, llega a suponer que, los muros fueron reemplazados, en la construcción de la iglesia, ya que el muro árabe de cabecera da señales de la construcción del alminar de la mezquita. Por otro lado, la orientación del edificio, incluso después de la conversión en iglesia, conserva la dirección hacia la Meca, es decir, la propia de la cabecera, de la kibla de las mezquitas.

En la Iglesia Arciprestal de Jijona, existen actualmente, tres campanas góticas del siglo XV (6). Nadie sabe su procedencia, puesto que el edificio se levantó, entre finales del XVI y principios del XVII. Alguna vez se aventuró que, esas campanas podrían pertenecer a la Iglesia Vieja. Sin embargo, no hubo nunca espadaña o restos de campanario conocidos que supusieran la instalación y volteo de tales

(3) Lo que se desmorona es fruto de una reconstrucción de 1512, según el Prot. n.º 4, acta 106 de nuestra transcripción, Jaime Aracil, notario, 1512, Arch. de Prot. Not. de Jijona.

(4) “Lo Retrobament” ya citado, Cap. III, págs. 101-105, etc...

(5) E.A. Llobregat, Descripción Arqueológica del Proyecto de Reconstrucción de la Iglesia Vieja, Ayuntamiento de Jijona, 1974, págs. 4 y 5.

(6) “Lo Retrobament” ya citado, Cap. VII, págs. 416-419.

campanas. El reto que se nos ofrecía de documentar campanas y campanario en la Iglesia Vieja, nos llevó, entre protocolos notariales, la suerte y un poco de paciencia, al descubrimiento, en primer lugar, de que efectivamente, en Santa María de Sexona hubo campanas y fueron volteadas con frecuencia (7). Ese cebo y nuestra terquedad en la búsqueda, al fin nos dio el hallazgo de la existencia de campanario (8). Y por último, en una fotografía, quizás las más antigua que se conoce de la ciudad de Jijona, aportada por D.^a Sol María Sirvent (q.g.h.), se puede ver el cuerpo del edificio de la Iglesia Vieja todavía en pie, y junto a él, como adosado a su parte derecha mirando desde oriente, aparece una construcción en forma de torre que, con varias alturas, parece que se desmorona. Esta edificación, situada junto al muro de que habla E.A. Llobregat, hemos de creer que fue el minarete, único lugar que, en el complejo parroquial de la Iglesia Vieja, pudo albergar las campanas. De donde se desprende que, la Iglesia había sido mezquita, y el minarete, mientras se tuvo en pie, fue después campanario cristiano.

Una razón de conveniencia, en la actitud de D. Jaime I, da por supuesto que existía la mezquita, en el lugar de erección de la Iglesia. El Rey aprovechó, como en tantas otras ocasiones, un lugar sagrado, para reconvertirlo en otro, aunque de distinto signo. En sus afanes de recristianización, respetaba el lugar como sagrado, para conseguir, al unísono, la reconversión del espíritu. Era una baza a su favor, para “cebar” a los “noviter conversi”. Les arrebató a los musulmanes el lugar sagrado; pero, al propio tiempo, sacralizado desde el punto de vista cristiano, les metía la nostalgia del lugar en el alma, y les hacía volver y probar los puntos de contacto de dos caminos distintos de la vida del espíritu (9). Hasta aquí, las razones de la mezquita.

3. LA IGLESIA DE NOSTRA DONA SANTA MARIA DE LA VILA DE SEXONA

El marco en que se inscribe el estudio arqueológico-artístico de la Iglesia Vieja de Jijona, es ampliamente conocido. De tal manera que, resultaría reiterativo aportar citas y testimonios de autores archiconocidos, en el mundo de la Historia del Arte, como Lavedán, Tormo, Mateu Llopis, Chueca Goitia, etc... Quiero, sin embargo, tener presente a nuestro admirado especialista en la materia, don Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco. De él nos hemos servido, especialmente, pues creemos que sus trabajos, referentes al gótico arcaico valenciano son definitivos, para una comprensión amplia del gótico de nuestra Región, y de sus vinculaciones universales. Es por lo que hemos seguido la estela de sus publicaciones, para una buena orientación, en el estudio y pesquisa de la Iglesia Vieja de Jijona.

Siempre fuimos reacios a cualquier encasillamiento estilístico. Sobre todo, a buscar los datos de ejecución temporal de un monumento, ciegame, a través de los signos que marcan un estilo. No vamos a descubrir ahora lo interesante del método, para sistematizar y contar, con más comodidad, la Historia del Arte. Pero, sobre todo, cuando no hay documentación suficiente, los estilos y sus características temporales deberían ser vistos, a un tiempo, con lupa y con telescopio. Son ideas de juventud (10).

Admitamos, sin embargo, que la Iglesia Vieja de Jijona deberá pertenecer a un orden, dentro de los admitidos por los estudiosos del gótico arcaico en nuestro Viejo Reino. Creemos, según don Felipe M.^a, al tipo “...mínimo, rural, al menos, no abundante en grandes aglomeraciones urbanas, y sin duda, el primero en utilizarse, lógico, bello, y barato. Según Elías Tormo, el tipo de “Reconquista...” (11).

En la descripción de este monumento y su paralelos, seguimos a don Felipe M.^a, en su Historia del Arte de Valencia: “...reiteremos que está formada por una nave de planta rectangular, esencial y originalmente basilical, más bien corta, con presbiterio también, en rectángulo o no, pero cubriéndose siempre, y es lo que más define el tipo, con armadura, es decir, con techumbre a dos vertientes sobre viguería, soportada por una serie de arcos; nunca numerosa, de los descritos con función de fajones o perpiaños —es decir transversos— y por su forma especial diafragmáticos, según los llamó Torres Balbás, o simplemente arcos diafragmas, al decir de Chueca” (12). Es de interés considerar el número de arcos, siempre pocos; en el caso de Jijona son cuatro. También conviene recordar aquí, de la mano de don Felipe M.^a Garín, la abundancia de ejemplares de esta clase de iglesias, a lo largo y ancho de nuestro viejo Reino, como después veremos. Por lo que no se trata de un privilegio tener esta clase de iglesias en las villas de aquella época. Lo es, sin embargo ahora, para las pocas villas o ciudades modernas que tienen el honor de conservarlas.

Hay quien se acuerda de Cataluña y del sur de Francia, sugerida la memoria del origen de estas iglesias. Pero hemos visto, no sin cierto estupor, que la influencia sobre la forma y estilo de estas iglesias, es de un perfil mucho más universal, y tiene sus orígenes, en el Oriente clásico de todas nuestras culturas. Efectivamente, parece que el arte paleocristiano de los siglos IV y V, en Siria, tiene ya estas

- (7) Arch. de Prot. Not. de Jijona, prot. n.º 3, acta 149, de nuestra transcripción, Jaime Aracil, notario, 1502.
- (8) Arch. Prot. Not. Jijona, prot. n.º 7, acta de nuestra transcripción, de 26 de agosto de 1545, Pedro Luis Bernabeu, Not.
- (9) El Reino de Valencia en el siglo XIII, R. I. Burns, Valencia, 1982.
- (10) “Un Mito llamado Estilo y sus contradicciones”, “C.Q.D.”, Revista de la Universidad Politécnica de Valencia, n.º 13, pag. 23, 1973.
- (11) *Historia del Arte de Valencia*, Felipe M.^a Garín y Ortiz de Taranco, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, pág. 198.
- (12) *Historia del Arte...* ya citada, pág. 88.



En el recuadro que se ve en la foto, aparece la parte superior de la Iglesia Vieja, que emerge entre las demás edificaciones, mucho antes de su derrumbamiento. La flecha, indica la construcción adosada a la parte norte de la Iglesia, que creemos pudo ser minarete y campanario. Se ve ya en estado de ruina. La visión se toma desde el este, parte exterior del testero de la Iglesia

características. De tal manera que, el precedente más antiguo de nuestras iglesias de "Reconquista", anterior a ellas casi en mil años, es la iglesia de los "Julianos", en Siria, de fecha 334 de nuestra era (13).

Así pues, aquí tenemos la clasificación merecida por la Iglesia Vieja de Jijona, según la común estimación de los más destacados especialistas. Puesto que se trataba de una iglesia de planta rectangular, arcos fajones, en número de cuatro, y cubierta a dos vertientes, sobre emparrillado ligneo, y el célebre "socarrat" decorando el interior, y cara al exterior, como soporte de la clásica teja árabe.

4. CONTRADICCIONES ESTILÍSTICAS DEL MONUMENTO

Conviene decir, como prolegómeno que elemento contradictorio, en la descripción que completa la totalidad del monumento, parece ser la portada de la Iglesia. Hermosa y singular portada, merecedora ella sola de ser declarada monumento nacional, y de la que no hicimos la debida descripción (14). Y no lo hicimos, porque es uno de los elementos que distraen al estudioso, a la hora de completar un trabajo de investigación para calificar la totalidad de la obra. Por esta razón, hemos creído conveniente dedicar este apartado, a clarificar ideas, no ya sobre el tiempo y el estilo de la portada, sino más bien sobre unos datos que, (después del aludido desescombros, y con motivo del fallido proyecto de restauración de la Iglesia) llevan a E.A. Llobregat, a reconsiderar razones estilísticas, y recalificar la Iglesia Vieja de Jijona, no como tan arcaica, no como de "Reconquista", tal como siempre fue considerada, sino perteneciente a época más reciente, al "...según tipus", como él muy bien dice (15).

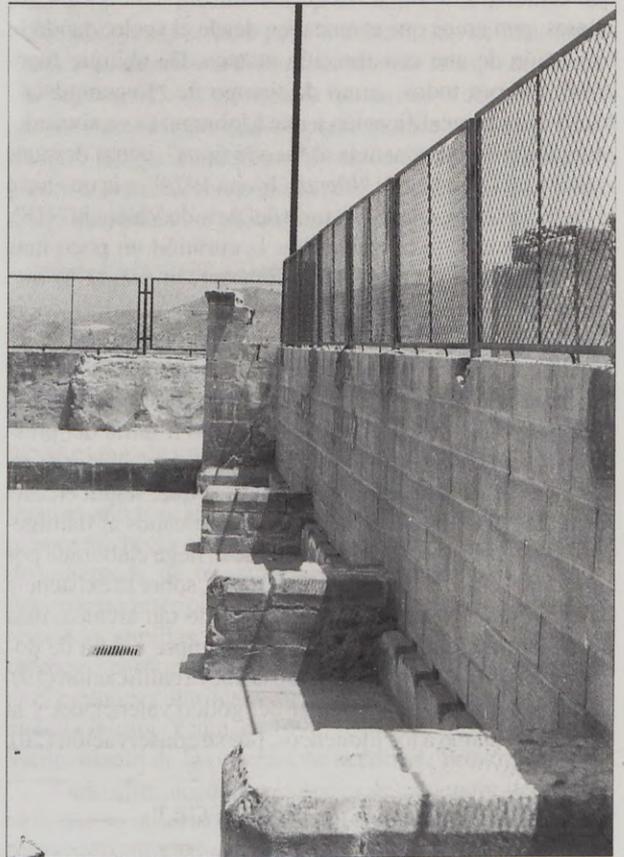
La opinión de nuestro prestigioso arqueólogo E.A. Llobregat es recogida por don Felipe M.^º Garín, en su "Historia del Arte de Valencia", considerando, según aquella opinión, que nuestro monumento es una joya gótica perteneciente al segundo tipo o "parroquial", según la clasificación de los tres tipos, ya conocida y establecida por don Felipe M.^º, hace más de cincuenta años (16).

Nuestra tesis doctoral vuelve a recoger el tema, lo estudia exhaustivamente, en lo posible, y trata de restablecer la calificación del monumento, como perteneciente al gótico arcaico valenciano, propio de la "Reconquista", tal como tradicionalmente había sido considerado (17).

4.1. REDESCUBRIMIENTO Y MOTIVOS DE RECALIFICACION

No cabe duda que, después de la desamortización de Mendizábal, como propiedad privada, la Iglesia Vieja

sufrió reformas que, añadidas a la degradación propia del tiempo y avatares históricos, alteró su estado habitual, especialmente, en el pavimento. Pero, además, ocurre el desplome de la techumbre, con las tres cuartas partes de todo el edificio, en 1921. Con lo que, la consideración del monumento queda y se estima como un solar, donde todo puede arrojarse, amontonarse, y deteriorarse en estercolero. Así lo recordamos, en nuestra adolescencia, y más o menos así, lo recibió el Ayuntamiento de Jijona, cuando logró recuperarlo.



No nos consta, si E.A. Llobregat pudo estudiar la Iglesia Vieja, previo el tantas veces aludido desescombros. Lo cierto es que, a partir de aquí, es cuando se llena de pasmo, creyendo ver lo que ninguno de los estudiosos del monumento pudo haber visto. Y, acometido el proyecto de reconstrucción, se encarga de la descripción arqueológica,

(13) *Historia del Arte...* ya citada, pág. 93.

(14) Portada de la Iglesia Vieja de Jijona.

(15) E.A. Llobregat, "L'Esglèsia Vella, un descobriment del Gotic Valencià", Revista Fiestas-Jijona, 1974.

(16) F. M.^º Garín, *Historia del Arte...* ya citada, pág. 87.

(17) "Lo Retrobament", ya citado, Cap. VI, págs. 317-348.

único valioso testimonio que nos queda, anterior a las fechorías cometidas.

La excavación, descubre una cripta constituida por tres grandes bóvedas de sección parabólica que, denotan una iglesia convertida en vaso funerario, y que junto con los escombros y demás escorias acumuladas sobre el pavimento primitivo de la iglesia, daban una visión falsa de la misma; puesto que, según Llobregat, la planta verdadera del monumento quedaba a más de dos metros de profundidad. Así pues, desde Tormo, hasta el último de los historiadores que estudiaron el lugar, lo que vieron fue una iglesia sin pilares; con arcos que arrancaban desde el suelo, dando la impresión de una construcción arcaica. De ahí que fuera calificada por todos, como de tiempo de "Reconquista". Motivo, de la recalificación a que Llobregat se ve abocado, otorgándole la pertenencia al "según tipus", como después explica, en la revista de "Fiestas Jijona 1974", a la que hace referencia Garín, en su "Historia del Arte de Valencia" (18).

Añadamos, para embarullar la cuestión un poco más que, Llobregat, sufre su lucha interior, al juzgar lo que contemplan sus ojos. Porque, de un lado, siente la influencia de las opiniones tradicionales, junto con sus propias reflexiones que aún dejan abierta una posibilidad al arcaísmo del monumento; pero, de otro lado, contempla una iglesia "sobreelevada"; unas pilastras en el arco triunfal del presbiterio, supuestamente infrecuentes, en las iglesias más arcaicas de la Reconquista, y una portada que, según él, está formada por elementos "tardogóticos cercanos al flamígero". Todo ello, con la sugerencia que le llega elaborada por Lavedán, confirmada en Durliat (1964), sobre la existencia de un segundo tipo de iglesia gótica, no tan arcaica, más avanzada, y hasta cuatrocentista (y siempre a falta de documentación) le inclinan a darle esa nueva calificación (19). La considera una joya singular del gótico valenciano, y la encomia y clama a los jijonencos, por su conservación (20).

4.2. LAS DUDAS DE E. A. LLOBREGAT

No debemos olvidar, tal como dijimos más arriba entre paréntesis que, en la descripción técnica del monumento, después de las excavaciones, E.A. Llobregat "se cura en salud", manifestando sus conclusiones, pero siempre a falta de una documentación que las pudiera confirmar o invalidar.

El instinto científico de Llobregat y su dialéctica resultan impecables; de tal manera que, le influyen en sus manifestaciones, hasta el extremo de no dejarle decidir con claridad. De ahí que el resumen de su descripción arqueológica, resulta dudoso y hasta contradictorio.

Después del desescombros, nuestro arqueólogo tiene claro que queda al descubierto una visión nueva del monumento. Por lo tanto, "la descripción tradicional era errada".

Sin embargo, persiste en la duda; porque según él, "...el esquema constructivo, pertenece a un estadio arquitectónico bastante arcaico, dentro del gótico valenciano (Garín, 1970), y podría seguir siendo considerada, como una iglesia de Reconquista, ya que aunque sobreelevada de nave, subsiste el esquema de recubrición por medio de arcos diafragmas y armadura de madera" (21). No obstante, habla de una gran amplitud cronológica en los paralelos, y el esquema constructivo puede responder a formas del siglo XIV, e incluso hasta a fechas posteriores.

Mas resulta que los paralelos siguen siendo Santa María de Liria (más tarde La Sangre), San Félix de Játiva y el Salvador de Sagunto, etc.,... iglesias todas ellas que, por documentación y características estudiadas por los historiadores y arqueólogos, tienen acreditado el arcaísmo de las iglesias de la Reconquista (22).

Naturalmente, a Llobregat le preocupa mucho la altura de la Iglesia Vieja de Jijona, y las pilastras en que montan los arcos, puesto que los modelos arcaicos se supone que, apean sobre el suelo, y por la misma razón, resultan achataados, dándole a la iglesia más aspecto de cueva o de barraca, según sugerencia de Felipe M.^º Garín.

Todavía le resulta más preocupante a Llobregat la portada de la iglesia jijonense, "...cuyo tímpano viene decorado por una imagen de la Virgen en el eje, y molduras tardogóticas. Hay arquivoltas y algunos juegos de columnillas en el jambaje" (23). Acaba este punto, diciéndonos que la fábrica es de sillería en los pilares y dovelaje de los arcos fajones, así como la parte principal de la portada cerrada en el alfiz. El resto, según él, tanto en muros como la pared del hastial de los arcos, fue de tapial de hormigón, de tradición musulmana.

No cabe duda que todos estos presupuestos, montan, en el caletre de cualquier arqueólogo, pero de una manera especial, en el afilado discernimiento de E.A. Llobregat, un cúmulo de preguntas que piden documentación, para que las respuestas lleven algo de luz clarificadora.

5. NUESTRA APORTACION

Con cierta frecuencia, tal vez más de lo conveniente, hemos remitido al lector a nuestra tesis doctoral, donde todos estos extremos, se tratan con verdadera amplitud, detalles y documentación. En este punto, se hace indispensable, siquiera muy esquemáticamente, un recuerdo de nuestras conclusiones.

(18) Obra citada, pág. 87.

(19) E.A. Llobregat, Descripción Arqueológica, ya citada, pág. 5.

(20) "L'Esglessia Vella...", art. ya citado, Revista Fiestas-Jijona, 1974.

(21) Descripción Arqueológica ya citada, pág. 4.

(22) "Lo Retrobament" ya citado, págs. 330-348.

(23) Descripción Arqueológica ya citada, pág. 3.

En esta labor, y con la humildad que corresponde a quien se considera un neófito en la materia, debemos poner algunas objeciones a ciertos supuestos de E. A. Llobregat.

5.1. En primer lugar, aun reconociendo que los pilares, con sencillísima imposta, que sostenían el arco triunfal del presbiterio, en la Iglesia Vieja de Jijona, resultan esbeltos, hermosos, y que deberían darle una aire de prestancia al dicho presbiterio, el hecho, no autoriza a considerar el esquema constructivo del edificio, como de transición.

Aquellos paralelos clásicos de San Félix de Játiva y el Salvador de Sagunto, tienen pilares con imposta; y los tienen más claros, por ejemplo, la iglesia de Albocácer, la de Ntra. Sra. de la Vallada en Barracas (Castellón), etc...., sin que por ello, se empañe su arcaísmo.

Hemos de apostillar, al respecto, que mientras no se demuestre lo contrario, los arcos de la Iglesia Vieja de Jijona apean directamente sobre el suelo, excepción hecha del ya nombrado arco triunfal del presbiterio. Al descubierto el basamento del resto de los arcos, no nos consta la existencia de otros pilares.

En cuanto a la "sobreelevación" de la Iglesia Vieja de Jijona, es, diríamos, un pretexto no muy afortunado; puesto que, el Salvador de Sagunto es casi el doble de alta; la de San

Félix de Játiva le supera también en altura, así como Santa María de Liria.

5.2. El hecho de que Llobregat conceda al esquema constructivo de estas iglesias, una amplitud de más de un siglo, nos obliga a reconsiderar ciertos extremos, a fin de no hilar tan fino, en la consideración estilística, para fijar la edad de un edificio, sobre todo, a falta de documentación. Por ejemplo, si los muros de la Iglesia Vieja de Jijona, junto con la pared del astial de los arcos, son de tapial de hormigón de tradición musulmana, y si, además, los arcos son fajones, diafragmas, y cubiertos con armadura lignaria a dos vertientes, tenemos la base para la declaración de una iglesia arcaica característica del primer tipo, de tiempo de Reconquista. Esta reflexión tiene más fuerza que la observación de ciertos elementos de edificio, que no casan a nuestro gusto con los fundamentales, en la consideración estilística. Y parece forzado menoscabar su antigüedad, por esos detalles que, han podido ser aditamentos de épocas más tardías.

5.3. Volviendo, y dando la razón a Llobregat, sobre la amplitud cronológica de estas iglesias, sabemos documentalmente que, si bien la mayoría de las arcaicas son de mediados del siglo XIII, a lo largo y ancho de nuestro Reino, y que por ejemplo, en la de Liria, se tiene por buena la fecha de su erección, entre 1248-49 a 1273, en que la parroquia pasa a manos de los monjes de Portacoeli. A pesar de lo cual, sus obras y transformaciones más importantes, se documentan año tras año, pudiéndose dar por terminada, en lo elemental, hacia el año 1324. No obstante, se tiene noticia documentada de transformaciones, ampliación y embellecimiento interior, como los coros inferior y superior, artesonado, capillas, retablos, etc...., cuyas obras, según las crónicas, perduran hasta fines del siglo XVI. De manera que, pintores y alarifes se suceden ininterrumpidamente en aquella iglesia. Y aún, en 1592, se tiene documentación del asentamiento de las puertas de la entrada principal (24).

Todo ello sucede, en la época de esplendor del Reino, cosa que se observa, en paralelo, en la documentación que fuimos desempolvando, respecto a la iglesia de Jijona, en el Archivo de Protocolos Notariales de aquella ciudad.

En resumidas cuentas, esa amplitud cronológica otorgada a este tipo de iglesias, no sirve, en este caso, más que para confirmar su antigüedad, así como su ininterrumpida labor de conservación y reforma; de tal manera que, una iglesia pobre, según los datos más arcaicos, se nos convierte, a través de siglo y medio, en una pequeña catedral, como Santa María de Liria, y paralelamente, veremos que ocurre con la de Santa María de Sexona.



(24) Santa María de Liria, L. Martí Ferrando, obra sin paginar, Valencia, 1973.

5.4. Queremos desmitificar aquí, con todo respeto (y hasta el cariño de que somos capaces, hacia la figura de nuestro insigne arqueólogo E. A. Llobregat), la importancia que él otorga al hecho de que la Iglesia Vieja de Jijona, convertida ya en tiempo muy antiguo, en vaso funerario, ocultara su verdadera forma (25).

En primer lugar, es evidente que, a la vista de la fotografía del derrumbamiento de la iglesia, los fondos desescombrados no llegan a medir más de dos metros, como Llobregat afirma en su descripción. No sólo eso: es seguro que, si Tormo, Lavedán, Garín, etc..., hubieran podido observar, al detalle, los elementos visibles, antes del desescombro, hubieran visto, no ya las ligeras impostas, sino parte de los pilares del arco triunfal que aún se ve en pie, en dicha fotografía. El resto de pilares no se puede ver, porque nunca existieron. Sí que pueden observarse los basamentos o partes bajas de los arcos a nivel del suelo, y a ese nivel, la punta de diamante, como único ornato. De tal manera que, en nuestra fotografía, se aprecia la diferencia clara, entre el apeo y construcción del arco triunfal, y el resto de los arcos emergiendo desde el suelo.

De otro lado, no se puede negar lo que Llobregat vio en la cripta de la iglesia: “tres grandes bóvedas de sección parabólica”, y por lo tanto, se deduce que fue vaso funerario; pero no “en tiempo muy antiguo”; sólo a partir del momento en que la Iglesia Vieja dejó sus funciones litúrgicas, para ceder el paso, en estos deberes, a la nueva parroquia renacentista (Arciprestal actual), cuya construcción termina a fines de la segunda década del siglo XVII.

Paralelamente a lo que dijimos de Santa María de Liria, los siglos XIV, XV, y hasta el XVI, son para Santa María de Sexona, una época de reformas, embellecimiento y esplendor litúrgico que, no podían permitir la conversión de la iglesia en cementerio, robándole altura y entorpeciendo el pujante servicio religioso que se llevaba a cabo, en aquel entonces. Por otro lado, en Santa María de Sexona, como en San Félix de Játiva, etc..., se enterraba, excepcionalmente, a ciertas familias, ciertos cofrades, hay que suponer que por privilegio, o por ciertos derechos adquiridos. Pero siempre,

(25) Descripción Arqueológica ya citada.



Fotografía del día en que se derrumbó lo que restaba en pie de la Iglesia Vieja, un 18 de julio de 1921.

De todas formas, no hay que olvidar que, ya había sufrido los efectos de la desamortización, y por tanto, había sido objeto de reformas.

en lugar determinado, identificado como de la cofradía o de la familia (26).

A este respecto, llama poderosamente la atención, el número de cofradías que se van creando. Asimismo, nos cuesta imaginar, cómo y dónde podían ubicarse los 13 altares dedicados a otros tantos santos titulares, algunos pertenecientes a sus cofradías, otros con institución de Beneficio, a saber: San Bartolomé; Dulçisim Nom de Jesus; Lo Sant Crucifiç; La Purissima Sanch; Lo Santissim Sagrament (altar y cofradía); La Verge Maria del Rosser (altar y cofradía); Arcángel San Miquel; San José y Espectación del Parto de la Virgen María (con beneficio); Les Animes del Porgatori; Sants Cosme y Damià; Sant Pere y Sant Johan (altar y beneficio); Sant Antoni y Sant Francesch (altar y beneficio) y Santa Bárbara (27).

Se pueden contar de 12 a 16 clérigos, con asistencia a coro. Coro "inferior y superior" que, como en Liria, existía en Santa María de Sexona, y que no sabríamos dónde ubicar, como tampoco el órgano. Tenemos documentación, sobre la compra de una casa, y "lo derrocament" de otra, o quizás de la misma, para la ampliación de la iglesia, siglo XVI (28). Pero no nos consta, si se llevó o no a cabo aquella ampliación. Posiblemente, se edificaría, a lo largo de todo el lado norte del edificio, donde, siguiendo la línea del campanario (antes minarete) pudiera haberse construido una capilla (capilla mayor), y a continuación las dependencias del Delme que, al ser derrocado a principios de este siglo, propició el derrumbamiento de la techumbre de la iglesia.

5.5. No podemos dejar de lado la portada, puesto que se trata del único elemento de la Iglesia Vieja de Jijona que se mantiene en pie, y que tiene características y personalidad propia, entre las del resto de iglesias que se conservan, pertenecientes al gótico arcaico, en nuestra Región. Creemos que es la más espectacular y la más bella.

La descripción que Llobregat nos hace, con motivo del malogrado proyecto de reconstrucción, es, algo deficitaria, he aquí: "...con portada principal a los pies, cuyo tímpano viene decorado por una imagen de la Virgen en el eje, y molduras tardogóticas. Hay arquivoltas y algunos juegos de columnillas en el jambaje". Dice después que "es de sillería toda la portada encerrada en el alfiz" (29).

Tal vez, la exagerada estima hacia aquellos lares, a los que nos sentimos vinculados por tantos motivos, además de haber nacido en ellos, nos obliga a ser más cumplidos y exactos: la portada de la Iglesia Vieja jijonenca lleva, en el eje del tímpano, un grupo escultórico con cuatro figuras. Un ángel soporta a la Virgen, indicio claro, no ya de la dedicación a Sta. María, sino de la dedicación a la Asunción de Ntra. Señora, testimonio de la fe popular en ese Misterio. A un lado y a otro de ese motivo principal, aparecen las figuras

de Santa Bárbara y San Bartolomé, copatronos de la ciudad, y de acendrada devoción en aquella época. Tal como dice Llobregat hay unas molduras que llenan el espacio libre del tímpano, y deben ser "tardogóticas", cuando él lo dice. Pero nos atrevemos a notar que, no aportan novedad alguna, en la ornamentación gótica anterior o arcaica, que no sea su disposición en forma de calado. También hay grupos de columnillas en el jambaje. Pero, además de ese esplendor de ornamento pétreo que a Llobregat y a cualquiera nos recuerda el flamígero, existe en el centro, en lo que constituye el vano de la puerta propiamente dicha, un arco de dovelaje románico, como suele verse en todas las iglesias del gótico arcaico de Reconquista, como en Liria, Sagunto, San Félix de Játiva, etc.



Hay, sin embargo, una gran diferencia, entre la calidad de la piedra de Jijona, y la de los paralelos más significativos. La piedra de la iglesia jijonenca, es de ese color amarillento de las canteras alicantinas, de constitución arenisca, y cuya comodidad para el cincel, motiva al más lerdo de los escultores o picapedreros. No debemos desestimar el hecho, porque, en la documentación hallada sobre trabajos realizados en la Iglesia Vieja, no se hace referencia a la portada. Y como quiera que la calidad de la piedra en dovelas y pilares de los arcos es la misma, la portada podría ser tan antigua como la propia construcción de la nave primitiva.

Las series de columnillas y capiteles, en el jambaje, están llegando a un punto de casi total desaparición, de puro desgaste natural, en lo que respecta a su parte superior. No sabemos qué tal se conservarán en su base, puesto que, el nivel de la calle las cubre en sus primeros sesenta centímetros. La parte del tímpano, más protegida, quizás se conserva mejor. Pero, queremos insistir, por muy flamígero que

(26) "Lo Retrobament" ya citado, Enterramientos Documentados, págs. 605-608.

(27) "Lo Retrobament", Cap. VII, pág. 356.

(28) Prot. n.º 7, acta de nuestra transcripción, de fecha 2 de mayo de 1545, Not. Pere Lois Bernabeu, 1545.

(29) E. A. Llobregat, Descripción Arqueológica ya citada, pág. 3.

parezca, y aunque lo más probable es que la portada sea una de las últimas realizaciones, ya tardías, de la iglesia, en que no sería nada extraño que, la calidad de la piedra, hubiera sido una motivación suficiente, para que el artesano de fines del trece, diera ese remate tan original a Santa María de Sexona. A este respecto, y como conocedores de los materiales clásicos de la escultura, sí que podemos afirmar que, en lugares paralelos, como Sagunto y Liria, no cupo la oportunidad de hacer grandes filigranas en la portada, puesto que la piedra caliza allí empleada, no se prestaba a tanto. Sagunto se limita a conservar un limpio dintel románico. En Liria, el arco románico, ya tiene elementos de ornamentación góticos, pero dejándose llevar del estilo románico en arquivoltas. Aunque las columnillas del jambaje, según documentos, fueron materiales leridanos de importación (30).

5.6. Toda la documentación hallada, en el Archivo de Protocolos Notariales de Jijona, que es la fuente más cercana y familiar, para reconstruir la historia que nos interesa, no retrocede más allá de 1448, fecha del protocolo más antiguo conservado, y que hemos tenido el gusto de transcribir literalmente, junto con los dos que le siguen de 1495-96 y 1501-1502. Sin embargo, a través de Robert Ignatius Burns, encontramos una lista, en que se resume la red parroquial de la Diócesis de Valencia, de 1279 a 1280. En ella aparecen unas 70 parroquias, ya consolidadas como tales, entre las que aparecen Xàtiva, Sagunto y Sexona. Pero además, en lo que hoy llamamos provincia de Alicante, se citan también Alcoy, Calpe, Castalla, Cocentaina, Denia, Gorga, Guadasequies, Relleu, Rugat, y La Vall de Guadalest, transcritas con sus nombres conocidos. El mismo Burns presenta en otra lista de parroquias de asistencia sinodal, otras tantas que no figuraban en la anterior, y que la complementan. Por ejemplo, en ella aparece Liria, que no figuraba en la anterior (31).

Todas estas iglesias, si se conservaran, o no hubieran sido transformadas con el tiempo, tendrían derecho a ser consideradas arcaicas, del siglo XIII, de Reconquista. Es decir, documentadas como comunidades cristianas consolidadas de 1270 a 1280, cualquiera de los edificios levantados en aquella época, debió reunir las características de estilo ya comentado: sencillo, airoso, bello y barato cuanto menos, aunque, con los años y el interés de los fieles, se fueran enriqueciendo y modificando. Y en este punto, es justo recordar la acertada opinión de Garín y Ortiz de Taranco, tantas veces repetida por él de palabra, y consagrada ya en su "Historia del Arte de Valencia", sobre la proliferación de estas iglesias arcaicas del gótico valenciano, de norte a sur del Reino. El hecho de que nos acordemos casi siempre de las célebres de Liria, Segorbe, Sagunto y Játiva, y no tanto en la de Ternils, en Carcagente, como las

más antiguas del Reino, tiene el valor relativo de haber sido las iglesias que, por la propia importancia histórica de sus poblaciones, y por haberse conservado en pie hasta nuestros días, han sido objeto de estudio y mimo por los estudiosos y críticos de la Historia del Arte. Pero estas iglesias abundaron, en su época. Hoy sin embargo, resulta ya un privilegio y un honor, para las ciudades que las tienen y las conservan.

CONCLUSION

La Iglesia de Santa María de Jijona, Iglesia Vieja; unos pilares, unas dovelas, cuatro piedras labradas y una hermosa portada, que hoy se las contempla como crispadas, frente a toda clase de intemperies, es lo que resta de lo que fue un ejemplar de iglesia gótica valenciana de tiempo de Reconquista. El hallazgo de R. I. Burns, ya citado, en los archivos de la Catedral de Valencia, nos autoriza a darle la fecha de 1279 a 1280, como parroquia consolidada. Más o menos, el tiempo que hubo de transcurrir, para considerar lo mismo, respecto a Santa María de Liria (después La Sangre). Una placa de cerámica, no ha mucho, colocada a un lado del alféz de la Santa María jijonenca, nos dice que Jaime I mandó construirla en 1253. Debe referirse a una orden general dictada por el Conquistador. Pero, tal vez un año antes, el propio Rey tuvo oportunidad de dar la orden, personalmente en Jijona. Pues Martín de Viciana, hablando de Liria, nos dice: "*El venturoso Rey Don Jayme después de haver ganado la villa, la dio para poblar a ciertos varones, según parece, por la carta dada en Sexona a III de Abril de MCCLII*" (32). Es decir, Jaime I estuvo en Jijona en abril de 1252. Es de suponer que a consolidar los límites del Reino, y por tanto, a consolidar un foco de cristiandad importante, en la frontera del mismo.

Por cierto, ese dato de relación entre Liria y Sexona, donde se fecha la carta puebla de la primera, se ve ampliamente continuado, en un paralelismo impecable, en coincidencias de embellecimiento y evolución, en todo lo que se refiere a las iglesias de una y otra población. Las iglesias arciprestales actuales, renacentistas del siglo XVII, guardan ese paralelismo en todo. Más pobre la de Jijona, sobre todo en cuanto a piedra, pero con el mismo interés de grandiosidad y esbeltez que la de Liria. También la Iglesia Vieja es considerada por todos los estudiosos como pobre, pero no tanto. La documentación nos muestra los mismos deseos de embellecimiento y superación, con el transcurso de los

(30) Santa María de Liria, ya citada de L. M. Ferrando, sin paginar.

(31) R.I. Burns, obra ya citada, Tom I., pág. 194.

(32) Martín de Viciana, "Crónica de la Inclita...", Tom. III, fol. CLIII, MDLIII, facsimil, Valencia, 1972.

tiempos (33). La Iglesia de Santa María de Sexona, en los siglos XV y XVI era una pequeña catedral, y como nos recuerda Viciana en su descripción: "...*está bien adornada la Iglesia de buenos ornamentos y con buen cumplimiento*" (34). Dice que en ella residen 12 clérigos, uno de ellos *theólogo*. En nuestros protocolos notariales, podemos leer, "Doctor en Cascudret". Pero es que, tenemos documentados retablos, como el de la Verge del Rosser, San Pedro y San Juan, así como una pintura de la Virgen realizada por el Maestro Rodrigo de Osona, por desgracia, perdida (35). La colección de orfebrería y ornamentos sagrados, regalo del doctor Pertusa, párroco que fue y canónigo, simultáneamente de Sexona y de la Catedral de Valencia, siglos XV al XVI (36), etc...

Para hacer un elogio medianamente justo de lo que fue aquel joyero de iglesia, tendríamos que decir, a pesar del tiempo transcurrido, guerras y desastres incluidos que, todo, o si queda algo de valor en la Iglesia Arciprestal moderna de Jijona (37), lo más interesante, todavía es herencia de la Iglesia Vieja. Por ejemplo, las campanas, "La creu d'argent", obra del maestro Salazar, en Valencia el año 1495 (38); la colección de cálices y ornamentos sacros ya dichos, de los siglos XV y XVI, de extremada belleza. El cáliz y casulla, regalo de D. Juan Vich y Manrique de Lara, gran Obispo de Mallorca, beneficiado que fue de Santa María de Sexona a fines del XVI. Las tablas de San Pedro y San Juan, que nosotros creemos obra del Maestro Rodrigo. La imagen milagrosa de San Sebastián, de gran valor arqueológico y artístico, etc...

Por todo ello, que no es poco, y por sus propias piedras, hermoso testimonio de un pasado glorioso, nos gustaría ver reconstruido un monumento, tan singular en todos los aspectos, como ejemplo y estímulo para futuras generaciones de valencianos. Monumento que fue Alcázar y Mezquita árabe. Iglesia del Rey Conquistador, testigo fiel de un rincón como la acrópolis de Jijona; balcón mediterráneo, desde el que se puede contemplar, junto con el "mare nostrum", la historia y los resabios de todas nuestras culturas.

JOSE HILARION VERDU CANDELA

(33) "Lo Retrobament" ya cit., Cap. VII, págs. 349-419.

(34) "Crónica de la Inclita...", ya cit. Tom. III, fol. 173 vlt. 2.^a Col., 1564.

(35) Hallazgo del que suscribe, prot. n.º 2, actas 34 y 35 de nuestra transcripción, not. Jaime Aracil, 1495, Arch. Prot. Not. de Jijona.

(36) "Lo Retrobament" ya cit., Cap. VII, págs. 413-415.

(37) No podemos olvidar el Retablo Mayor, de reciente ejecución, obra tallada en piedra de Andalucía, por D. Octavio Vicent Cortina. Existe también un Cristo yacente de D. Carmelo Vicent; y es conveniente aclarar que, el gran retablo y gran número de imágenes talladas en madera, por éste último, que constituyeron la reposición artística después de la guerra civil del 36, y que formaban una colección interesantísima del gran imaginero valenciano, fue pasto de las llamas, en el incendio de la Arciprestal, en 1971.

(38) Arch. Prot. Not. Jijona, prot. n.º 2 de nuestra transcripción, pág. 104, letra "CH", Not. Jaime Aracil, 1945.

LAS NUEVAS TECNICAS PICTORICAS QUE CONOCIO EL PRIMER RENACIMIENTO, SE PROPAGARON A EUROPA DESDE VALENCIA

Desde los tiempos remotos de Abd al-Rahman I (a mitad del s. VIII), habían llegado hasta al-Andalus oleadas de inmigrantes árabes y sirios, compuestos en parte por supervivientes de la familia Omeya, y también por una multitud de científicos, letrados, artistas y artesanos protegidos del régimen anterior, que huyendo del nuevo gobierno de Bagdad, eligieron el exilio en nuestras tierras. Todos ellos trabajaron en Córdoba conjuntamente con importantes especialistas judíos, que igualmente por el mismo motivo, acabaron desplazándose aquí, o sea, al extremo opuesto del Mediterráneo.

Los Omeyas andalusíes supieron aprovechar y potenciar, todos ellos, esta ocasión excepcional, hasta el momento mismo de la caída del califato de Córdoba, cuando la mayor parte de su inmensa riqueza cultural, se dispersó a su vez por los reinos de taifas.

Todas las expresiones artísticas y todas las formas del lujo, los métodos y sistemas ornamentales y los consiguientes procedimientos técnicos para hacerlos posibles, fueron absorbidos ávidamente por los distintos reyezuelos, multiplicando por todo al-Andalus, este consumo que antes había estado especialmente centralizado en Córdoba.

A principios del siglo XII, Valencia había sido ya una de las más grandes ciudades europeas, conjuntamente con otras ocho ciudades pertenecientes también a al-Andalus. Muy por debajo de ellas quedaban París, las de Flandes, Gante y Brujas; Reims, etc., según los estudios realizados por Torres Balbas (1). Las más importantes ciudades italianas no llegaron a su desarrollo hasta el siglo XIII.

La Valencia de principios del siglo XIII, era una importantísima ciudad árabe que, a consecuencia de los últimos avances cristianos se había convertido en una marca, muy bien fortificada —sus murallas eran famosas— y con una considerable dotación militar. Igualmente tenemos constancia de que por aquellas fechas la habitaron importantes hombres de letras y de ciencias (2).

A partir de la Reconquista, los cristianos se emplearon muy a fondo en que la ciudad (y progresivamente todo el reino) tuvieran de inmediato un marcado carácter cristiano. La inmensa potencialidad de las grandes abadías catalanas y las principales órdenes militares pusieron manos a la obra.

La cantidad de parroquias, conventos, monasterios, ermitas y oratorios que llegó a tener Valencia a los pocos

años de su conquista, llegó a cubrir muy pronto algo más de un sexto del área amurallada.

Pero sabemos por el Obispo Raimundo Despont (1289-1321), que en la Valencia de finales del siglo XIII y principios de XIV, simultáneamente el número de mezquitas era mucho más alto que el de las iglesias (3).

Según interpreta la Dra. Barceló, aproximadamente la mitad de la población valenciana de aquellas fechas, era musulmana (4).

El clima nacional-religioso y partidista de aquellos momentos triunfales, posiblemente no tenga parangón con nada equivalente de nuestros días que pueda ayudarnos a representarlo. Según nos dice Américo Castro, “Los vencedores se olvidaron pronto de la tradicional tolerancia árabe, que había venido rigiendo hasta entonces la armónica convivencia de las tres grandes religiones y se hicieron brutalmente intransigentes, adoptando la idea semítica de la pureza de raza y el concepto de pueblo elegido...” (5).

Si intentamos comprender el estado de ánimo de los habitantes de esta ciudad, sometidos constantemente a esa presión ambiental, posiblemente entendamos las razones que justificaron la inmensa cantidad de retablos encargados por espontáneos donantes o por cofradías, haciendo todos ellos (cristianos nuevos y cristianos viejos), patente manifestación pública de su confesión.

La ciudad de Valencia estaba configurada principalmente por tres barrios cristianos bien diferenciados: el catalán, el italiano y el provenzal, y en alguna menor proporción, había también gentes de Zaragoza, Teruel y Calatayud (6).

- (1) TUÑÓN DE LARA, M. *Historia de España*, Ed. Labor. Barcelona, 1982, 1.ª Ed. p. 207.
- (2) TUÑÓN DE LARA, M. o. c. Vol. III. p.86.
- (3) BARCELO TORRES, C. *Minorías Islámicas en el País Valenciano, Historia y Dialecto*. Ed. Univ. de Valencia. Instituto Hispano Árabe de Cultura. Valencia, 1984. p. 95.
- (4) BARCELO TORRES, C. o. c. pag. 65.
- (5) AMERICO CASTRO. *La realidad Histórica de España*. Ed. Porrúa Méjico, 1962. pags. 53-62.
- (6) a) VILLALBA DAVALOS, A. *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Ed. Institut Alf. el Magnánimo. Valencia, 1964. p. 87.
b) SANCHIS GUARNER, M. *La Ciutat de València*, 4.ª ed. del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1972. pag.80.

Cada una de estas comunidades, debió litigar con típica competitividad medieval, en su afán cristianizador. Pero si esto no fuera suficiente, todavía hay que añadir la progresiva intervención del Santo Oficio, que motivó quizás un aumento general de las manifestaciones religiosas.

Para poder comprender la realidad del momento en que se estaban encargando y pintando los retablos valencianos, será indispensable tener en cuenta, creemos, el ambiente producido en la ciudad, a causa del estricto control y fiscalización que desde un principio ejercieron los dominicos (como directores que fueron de la Inquisición) sobre la población valenciana, con exposición parroquial de grandes listas de acusados, los "sambenitos" los larguísimos autos de fe, el miedo a posibles acusaciones por envidias, venganzas, etc. Especialmente al final del siglo XIV, durante uno de los espacios de tiempo más importantes que estudia este trabajo, Valencia padeció una de sus peores represiones con el inquisidor Eimerich, solo comparables a las de los tiempos de los Reyes Católicos, cuando ya la represión fue tan grande, que incluso cedieron el Palacio Real como sede y cárceles de la Inquisición. (7)

Todos estos factores, hacen sobradamente comprensible que en general en toda la Corona de Aragón y en particular en el Reino de Valencia, la pintura de retablos adquiriera una importancia, un desarrollo y un volumen, incomparable con los de ningún otro país del mundo.

Aunque originalmente el retablo se desarrolló partiendo desde Italia, y realmente se hicieron muchísimos retablos en toda Europa, el caso de España fue muy especial; pero concretamente en la Corona de Aragón y muy especialmente en el Reino de Valencia, se sumaron toda una serie de circunstancias motivadas por unas recientes conquistas muy prósperas, y por otras, en pleno trance de desarrollo, de un altísimo valor estratégico. La Corona de Aragón tenía muy clara su idea sobre su política en el Mediterráneo. Valencia tenía clarísima su vocación de afirmar sólidamente su carácter de ciudad cristiana.

Los encargos de retablos partirían de los reyes y de su séquito, de las órdenes militares y religiosas, de los municipios, de las ermitas y oratorios, de los aristócratas y de la burguesía. Toda familia noble o burguesa de cierto nivel, rivalizaría por tener el mejor retablo en sus sepulturas, y lo mismo ocurría con el pueblo; importantísimos encargos venían constantemente de los gremios y las cofradías. Por ejemplo, en la década de 1410-20, hay registrados unos treinta maestros pintores en la ciudad. Esto es suficiente para dar una idea. El número de retablos realizados sólo para la ciudad de Valencia, es prácticamente incalculable, sin contar las grandes cantidades de encargos llegados a los obradores valencianos, de los numerosos pueblos circundantes que hay en torno a Valencia a consecuencia de la progresiva y larga etapa de transformación, de tantísimas

mezquitas como había en todo el reino, y tantos oratorios árabes (por las buenas o por las malas) en iglesias, ermitas o parroquias. De la citada década sólo han podido identificarse 6 ó 7 maestros. Ya decía Leandro de Saralegui, tras el minucioso estudio de todos los documentos que pudo localizar en su tiempo, que fue infinitamente más todo lo que se perdió, que lo conservado.

La producción de retablos en el paso del tiempo fue siempre en aumento. En la fecha de la expulsión de los moriscos (1609), la capital llegó a ser una enorme concentración eclesiástica; como recuerda Escolano, había tantos monasterios que si todos se pudieran amontonar, ocuparían sin falta la tercera parte de la ciudad.

Simultáneamente, todo el reino de Valencia permaneció habitado por los árabes durante más tiempo y en mayor proporción de población que ningún otro reino cristiano de la Península. Lógicamente la población laboral o artesana de Valencia fue árabe en un altísimo porcentaje; entre estos artesanos prevalecieron por lo tanto hasta muy tarde, toda una larga serie de tratamientos tecnológicos muy peculiares. El empleo de ciertas formulaciones y ciertas materias primas propias de la cultura de al-Andalus, pudo manipularse y ejercitarse libremente, y por lo tanto, perpetuarse, a través del excepcional y excelente caldo de cultivo que ofrecieron los florecientes obradores familiares valencianos.

Pero en definitiva, ¿qué importantes diferencias podría haber en aquella Baja Edad Media, entre los métodos artesanos cristianos y los métodos árabes? Sencillamente abismales. La población de cultura andalusí era prácticamente libre dentro de las morerías y en el seno de sus familias, para ejercitar toda clase de experimentos e investigaciones; la práctica de la alquimia entre ellos, era popular en el ámbito de las distintas profesiones o especializaciones desde hacía siglos ininterrumpidamente. Por el contrario, entre los menos progresistas y menos ilustrados pueblos cristianos, todas aquellas prácticas se consideraban propias de los infieles, eran prácticas satánicas realizadas directamente con la colaboración de Belcebú. Las llamadas prácticas de brujería estaban extremadamente prohibidas en todo el territorio cristiano, y nadie osaba contravenir aquellas órdenes ni de refilón, por todas aquellas razones apuntadas anteriormente, de que los inquisidores tomaban buena nota de todo lo que sucedía entre el pueblo.

La única excepción en este contexto, fueron ciertos monasterios. Sólo algunos pocos monasterios benedictinos,

(7) a) SANCHIS GUARNER, M. o. c.

b) JOAN FUSTER. *Nosaltres els valencians*. Ed. 62, S.A. Barcelona, 1976.

Rebeldes y Heterodoxos. Ed. Ariel Barcelona, 1972.

c) ARDIT, MANUEL J. *La Inquisició al País Valencià*. Ed. Sanchis i Cardona. Colección Tres y Quatre. Valencia, 1970.

aunque andando el tiempo, acabaron siendo también algunos otros. Fueron los monjes quienes se iniciaron en los secretos de la alquimia, y por lo tanto, los únicos que tuvieron acceso a la fabricación de medicamentos, esencias, bálsamos, aceites, colores, disolventes, licores, etc. Pero estos secretos, por lo general nunca salieron de los claustros y los monjes los expedían al pueblo como productos ya elaborados.

La mayor proporción de todos los manuscritos medievales importantes sobre técnicas pictóricas, son de origen bizantino, pero en gran parte traídos a Europa por los árabes, y otros son de origen netamente árabe. Todos fueron traducidos al latín, y nunca más se supo de ellos durante muchísimos años; durante siglos permanecieron en el silencio de los monasterios, los monjes pintores quizás los utilizaron pero no los divulgaron.

Los "secretos" que decía Vasari, divulgados por Cennino Cennini en su famoso tratado, y en general, todas las técnicas pictóricas manejadas habitualmente por los artesanos occidentales del siglo XV, fueron en incontables ocasiones mucho más atrasadas, que las ya conocidas por los monjes bizantinos de los siglos VIII y X; técnicas básicas que posteriormente aparecen mejoradas en manuscritos benedictinos del siglo XII.

Los conocimientos técnicos importantes para la pintura, no llegaron a las manos del pueblo hasta bien entrado el siglo XV, y esto, como decimos, no sucedió gracias a la labor de los monasterios, sino por la importante influencia de los países árabes, o sea, al-Andalus, que "desperdigó" por doquier mayor cantidad de conocimientos de los que la Iglesia por medio de la Inquisición y los abades de los monasterios estaban dispuestos a tolerar.

Al principio, parte de estos conocimientos se filtrarían tímidamente desde al-Andalus por medio de los especieros y mercaderes judíos, o también, a través de aquella Sicilia prodigiosa de Federico de Hohenstaufen contactada permanentemente con los sabios andalusíes.

Más tarde, cuando la isla pasó a pertenecer a la Corona de Aragón, permaneció habitada durante muchísimos años por aquellos alquimistas, sin ser molestados por los monarcas de nuestra Confederación (quizá por su prestigiosa relación con Salerno). En parte, aquellas filtraciones favorecerían de un modo especial a algunas ciudades italianas ávidas de conocimientos.

Valencia fue durante muchas centurias, cabeza de puente para Sicilia de la famosa secta secreta de los "Ikhwán al Safá". (Los Hermanos de la Pureza, recopiladores, entre otras cosas, de las obras de Avicena).

Originalmente, esta secta se fundó y creció en Basora por el año 950, estos eran una secta secreta de intelectuales pertenecientes a la oposición iraquí. Desde Basora contactaron, a través de este importante puerto comercial, con todo

el Oriente civilizado y de nuevo desde Basora y Bagdad, retransmitían a los centros culturales más importantes del mundo árabe (8). Entre estos centros, estuvo en un principio Kairuan, pero muy pronto fue Córdoba el foco cultural más importante del mundo árabe y posteriormente los reinos de taifas de al-Andalus. Los "Ikhwán al Safá" por las rutas regulares de camellos de Bagdad al Mediterráneo, embarcaban después en los convoyes comerciales marítimos que contactaban permanentemente con al-Andalus. Desde las principales ciudades andalusíes por Levante hasta Valencia, por donde enlazaban nuevamente por mar con el núcleo de Sicilia. De estas travesías, surgiría más tarde el famoso foco mallorquín capitaneado por el beato Raimond Llull, o más exactamente por el lulismo.

El idioma de los "Ikhwán al-Safá" fue siempre esotérico, porque entre otras cosas, tanto su naturalismo como su forma de misticismo, entre nosotros estuvo siempre lógicamente en conflicto permanente con la Iglesia. Para ellos la búsqueda del principio de la vida estaba en el estudio de la materia, del mismo modo que para las grandes religiones en el espíritu. Estas dos posiciones coexistieron frontal y abiertamente, hasta que las grandes religiones fueron imponiéndose cada vez más entre los pueblos. Paulatinamente, la existencia de estos pensadores fue configurándose cada vez más de un modo oculto o camuflado. Su perfecta organización conformó una extensa red muy bien encubierta, tanto entre los pueblos árabes como en los pueblos cristianos, donde los árabes juntamente con los judíos tenían una mayor influencia. La secta, durante cientos de años trabajó en silencio; perfectamente unida con judíos y también algunos cristianos, juramentados todos ellos en el compromiso común de preservar, conservar y transmitir, sus secretos del ARCANA ARTIS. Los alquimistas cristianos intentaron superar sus convicciones y obediencia. Algunos procuraron por todos los medios descubrir interpretaciones del cristianismo que posibilitara una fusión con la alquimia permaneciendo en la ortodoxia. Estas fueron precisamente las distintas versiones de filosofía alquímica salida de los monasterios, sobre todo de la "izquierda" franciscana, importantemente representada en Valencia por "els Beguins"; orden de gran protagonismo en la vida de la Valencia medieval, fundadora en 1334 del Hospital de Sta. María (junto al Monasterio de San Agustín) y de la primera

- (8) a) ERNST BLOCH. *Das materialismusproblem*. Suhrkamp-verlag Frankfurt am Main, 1972. Vol. VII. (preferentemente las págs. 484-489).
- b) ADOLF HOLL. *Mystik für Anfänger*. Rowolt T. Verlag GmbH. Hamburg, 1979.
- c) GERHARD WEHR. *Esoterisches Christentum, Aspekte Impulse, Konsequenzen*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1975.
- (9) AGUSTIN LOPEZ GONZALEZ. *Tesis de Licenciatura*. Facultad de Farmacia de Granada. Estudio sobre los Fueros y Privilegios del antiguo Colegio de Apothecarios de Valencia. p. 29.

corporación de especieros y apothecarios que existió en toda España cristiana reconocida oficialmente en 1329. Más tarde, fue también el primer Colegio de Farmacia y después la primera Facultad de Farmacia de España (9).

Es lógico que las cosas fueran así, en aquella Valencia de mediados del siglo XIV, y principios del XV, que era la etapa final de aquella ruta secreta alquimista que contactaba con Granada, con las morerías valencianas y desde el puerto del Grau con Sicilia. Configurando un triángulo que se repetía durante generaciones en constante navegación de ida y vuelta.

Con la evolución cada vez mayor de la burguesía ciudadana, y el tráfico comercial, fueron extendiéndose algunos conocimientos de la mano de los mercaderes, sobre todo entre los especieros, médicos y apothecarios. Y fue entonces cuando comenzó la “caza de brujas”.

Aquí aparece precisamente, el importantísimo hueco que ocupó Valencia: desde la fecha de la reconquista por Jaime I en 1238, la política de todos los monarcas de la Corona catalano-aragonesa, tuvo siempre una especial comprensión, tacto y tolerancia en todos los temas relacionados con la política árabe, a quienes se intentó atraer y complacer en todos sus asuntos relacionados con sus costumbres, su economía, su religión, etc. (excepto en los últimos años de convivencia, y algún episodio de carácter popular, que los gobernantes atajaron) (10). Todo lo cual, hizo posible lo que nunca se habría permitido en el resto de pueblos de la Corona, y por supuesto en ningún caso hubiese sido posible, ni en Castilla ni en ningún otro pueblo cristiano europeo.

A finales de la Baja Edad Media, debido por una parte a la gran demanda de retablos que se estaba generalizando, y por la otra, a los grandes avances del concepto pictórico que proponía el Renacimiento, se creó la necesidad cada vez más acuciante para los artistas de dominar mejores conocimientos tecnológicos. Esto llevó al descubrimiento, desde este aspecto, de Valencia; un puerto exótico, repleto de obradores donde se conocían todos los secretos orientales, donde la práctica de la alquimia era popular en el ámbito de las distintas profesiones, desde la Farmacia, primer centro de España, hasta la cerámica, primer centro de España, pasando por la importante tintorería textil y de los curtidos, los metales, los vidrios, los estucados, los dorados, la orfebrería, y por supuesto, los obradores de maestros pintores, etc., donde Valencia destacaba. Entendiendo lógicamente todo el reino, Xátiva con la fabricación de papel, etc. etc.

La alquimia en Valencia, no era considerada como en el resto de la Corona, ni en el resto de Europa “prácticas realizadas con la colaboración directa del demonio”. Valencia fue siempre un gigantesco centro artesano donde tales prácticas fueron desde siempre las habituales de su trabajo.

Hoy podemos decir con precisión: que una grandísima parte de todos los conocimientos tecnológicos de la pintura medieval y renacentista de Europa, se propagaron precisamente a través de Valencia, la cual a su vez los recibió de la cultura andalusí de la que formaba parte integrante. La población árabe valenciana, perteneciente ya a la Corona catalano-aragonesa, con su comunidad de religión y de idioma con los países orientales, y con su expresa dedicación desde siempre al comercio en gran escala, fue también la importadora de las gomas y las resinas, como la tragacanto, la sandáraca, el mastix, la dammar, la colofonia, los copales, los bálsamos y esencias, los disolventes, colorantes, el borax, el alumbre, etc. etc., importados desde Oriente, tal y como lo habían hecho siempre, conjuntamente con sus correligionarios del puerto de Basora. Todo lo cual, está bastante bien documentado.

Los obradores valencianos emplearon y transformaron, *porque sabían hacerlo*, una gran cantidad de productos que los hicieron especialmente famosos en la Plena y Baja Edad Media. En un principio, fueron famosos sus productos pero no trascendió la técnica, sus prácticas singulares no salieron del estricto círculo cerrado de los obradores, y su transmisión a otros profesionales cristianos fue dificultosa. Ya sabemos que el artesano fue uno de los estamentos más conservadores que haya podido existir, por su precisa estructura de carácter familiar, y por su rigurosa herencia del secreto profesional; en definitiva, un mecanismo de defensa que diferenciaba la calidad de sus productos frente a la competencia.

Lo cierto es que por primera vez en la historia de Occidente, nos hallamos ante el caso insólito de una ciudad, en la que el pueblo (no los sacerdotes, como en la Antigüedad, ni los monjes medievales, ni los iniciados), el pueblo llano, está practicando la “magia” de una u otra forma en sus talleres familiares.

Posteriormente, tanto por medio de los conversos, como por el empleo de mano de obra morisca, fueron cambiando las cosas. Por un lado, como decimos, los moriscos participaron en muchos obradores conocidos, y por el otro, las originarias corporaciones de especieros y apothecarios agrupadas en torno a “els Beguins”, acabaron siendo controladas por las autoridades civiles y por los dominicos. El 20 de mayo de 1441, se les hizo abandonar el Hospital de Sta. María y se les obligó a fijar su domicilio social en el “Convent de les Malenes” O.P. en la Plaza del Mercado (11). Estos especieros eran fundamentalmente árabes y judíos, pero sobre todo, estos últimos, y ya se sabe

(10) JOAN FUSTER. *Nosaltres els Valencians*. Ed. 62. S.A. Barcelona, 1976, p.165 y siguientes.

(11) a) AGUSTIN LOPEZ GONZALEZ, o. c.

b) JOSE RODRIGO PERTEGAS. *Botica y Boticarios*. Anales del Centro de Cultura Valenciana. Pags. 116, 119, 127 y 128.

que los conversos acabaron siendo en todo mucho más radicales que los propios cristianos viejos. Pero andando el tiempo, se acabaría cercando a estos mismos judíos, impidiéndoles ser apothecarios, se llegaría incluso a prohibir a los especieros y apothecarios cristianos tomar aprendices judíos o de origen judío. También a los moriscos se les fue reduciendo cada vez más a las Morerías y se acabaría persiguiendo en todo el reino a los alquimistas, hasta destruir y aniquilar aquel paraíso (12); pero durante la etapa que estudia este trabajo, o sea, hasta el momento de transición de pacífica convivencia en los obradores, Valencia fue precisamente eso, un auténtico paraíso único en todo el mundo occidental.

Hemos realizado largos estudios y pacientes comparaciones con varios manuscritos relacionados con las técnicas pictóricas (13) y entre ellos, naturalmente con el popular tratado de Cennino Cennini, pues bien, hemos visto todo aquello que Cennini nos descubrió como grandísimo secreto de su tiempo, y hemos comprobado también todo lo que ignoraba; como la preparación del cinabrio, del blanco de plomo, del minio, el verdete o “verde hispano”, el carmín o al-kermes de la goma laca, el secado de los aceites por medio del plomo, o la harina de huesos, el famoso “vernice liquida” etc., más una serie de colorantes y pigmentos. Todos estos productos formaban parte desde hacía muchísimos años, de los materiales de trabajo habituales de

nuestros artesanos, como puede verse fácilmente en la lezda del “Llibre dels Furs”, en los inventarios de boticarios valencianos recopilados por Rodrigo Pertegás, en la “Tarifa del Colegio de Apothecarios de Valencia”, en los “Llibres del Mustaçaf” y por si esto fuera poco, también puede deducirse de los análisis efectuados en Londres del retablo del “Centenar de la Ploma”, de Marzal de Sax (14). Pero lo que ignoraba Cennini, a finales del siglo XIV, y mediados del siglo XV, como ya se dijo antes, era perfectamente conocido por varios manuscritos árabes traducidos al latín desde hacía siglos, y por manuscritos coetáneos de Cennini, descubiertos posteriormente (15), de origen hispano-árabe.

Si el taller de Cennini, descendiente directo del taller de Giotto (distinguido por la Corporación de especieros y apothecarios de Florencia), se hallaba en esta situación, ¿qué podremos pensar de otros talleres? Sencillamente que todos sus conocimientos eran los heredados de la tradición *manual* bizantina, pero nada más; porque igual que en aquella, los conocimientos tecnológicos serios estaban en poder de los monjes.

Así se justifica la gran cantidad de maestros extranjeros que, repetidamente, visitaron Valencia durante varias generaciones; y entre todos ellos, el más destacado de todos, desde este punto de vista; Jan Van Eyck.

Y así se explica también que entre nosotros, ya pintaran al óleo del modo en que lo hicieron, el Maestro de

(12) LUIS GARCIA BALLESTER. *Medicina, Ciencia y Minorías marginadas: Los moriscos*. Ed. Universidad de Granada. 1976.

(13) PALOMINO, ANTONIO. (s. XVIII). *El museo pictórico o Escala óptica*. Ed. Poseidon. Buenos Aires, 1944. (Prolongada por J. Agustín Ceán Bermúdez) y M. Aguilar. Madrid, 1947.

PACHECO, FRANCISCO. (s. XVII). *Arte de la pintura*. Ed. L.E.D.A. Barcelona, 1982. 2.ª edición.

Ms. Anónimo de Berna (s. XII): Traducción alemana del Dr. Hermann Hagen. Publicado en la obra *Quellenschriften für kunstgeschichte*. Ed. R. Eitelberger von Edelberg. Viena, 1874.

Ms. del Código de Nápoles (s. XIV): Ms. publicado por Demetrio Salazarro en *L'arte della miniatura nel secolo XIV*. Librería Detken et Rocholl Nápoles, 1877. Traducción alemana de Ernst Berger, publicada en *Beitraege zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik III, Folge*, ed. Georg D.W. Callwey. Munich, 1912.

Ms. del Monje Heraclius (s. X y XII): *De Coloribus et artibus romanorum*. Museo Británico, Ed. de Mary Merrifield, *Orig. Treatises on the arts of painting*. London, 1849. Ed. Alemana de Albert Ilg. Publicado por Wilhelm Braumüller. Viena, 1873.

Manuscrito Anónimo de Bolonia (s. XIV-XV): Traducción alemana de Ernst Berger, publicada en la obra *Beitraege zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik*. III Folge Munich, 1912. Verlag von Georg D.W. Callwey.

Manuscrito de Lucca (s. VIII-IX): *Compositiones ad tangenda Musiva*. Publicado por L.A. Muratori en *Antiquitates Italicae Medii Aevi*. T.II, pags. 364-387. El Ms. se encuentra en la Biblioteca Capitular de los Canónigos de Lucca. Traducción alemana de Ernst Berger, *Quellen und Technik der Fresco-Oel und Tempera des Mittelalters*. Ed. Georg. D.W. Callwey. Munich, 1912. 2.ª edición.

Mappae Clavicula (s. XII): Biblioteca Nal. de París. Otro ejemplar en la Biblioteca de Schlettstadt, el más antiguo. El de Londres es el ejemplar más moderno. Fue publicado por *Archaeología or Miscellaneous Tracts, relating to Antiquity*. Editado por the Society of

Antiquaries of London, 1847. T. XXXII. Traducción alemana de Ernst Berger *Quellen und Technik der Fresco-Oel und Tempera Malerei*. Ed. Georg D.W. Callwey Munich, 1912. 2.ª edición.

Theophilus, (El Presbítero) (s. XII): *Schedula Diversarum Artium*. Traducción alemana de Albert Ilg., para *Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Ed. Wilhelm Braumüller. Viena, 1874.

Ms. Umdet el-Kuttab (s. XI): Traducción de Karabecok, *Neue Quellen zur Papiergeschichte*. Publicado por Ernst Berger en la obra *Beitraege zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik*. Ed. Georg D.W. Callwey Munich, 1912.

Ms. Hermeneia: Ed. del Slawisches Institut München, de la traducción original alemana de Godehard Schäfer. Tréveris, 1855. S.I.M. Munich, 1983.

Matritensis Codex (s. XI): John M. Burnam: *Recipes from Codex Matritensis*. “University of Cincinnati Studies”. Serie II. Vol. VIII. Part. I. (1912).

Ms. Liber Sacerdotum (s. XI-XII): Biblioteca Nacional de París: Ms. Ltino. 6514. Texto en latín publicado en la obra de Berthélot *La Chimie au Moyen Age*. París, 1893. Traducción alemana de Ernst Berger en *Beitraege zur Entwickelungs-Geschichte der Maltechnik*. Ed. Georg D.W. Callwey. Munich, 1912.

(14) a) Parece ser que Marzal de Sax, ya pintó en la llamada “Técnica mixta” que empleó Van Eyck, aunque con otros resultados, puesto que sus exigencias expresivas, también fueron distintas.

b) KAUFFMAN C.M. “Altar-Piece of St. George from Valencia”. *Victoria and Albert Museum Yearbook*, II. London, 1970.

c) JOYCE PLESTERS. “A preliminary note on the incidence of discolouration of smalt in oil media” en “*Studies in Conservation*”, n.º 14. Londres, 1969.

(15) Ms. anónimo, s. XV: “Manuscrito de Bolonia”. Y también el Ms. anónimo del s. XV (con manifiesta influencia del anterior): “Manuscrito de Estrasburgo”.



Distribución geográfica de los procesos de la Inquisición de Valencia conservados en el A.H.N. (los médicos moriscos se representan con un círculo negro). Public. por el Dr. García Ballester. (12)

Bonastre, Dalmau, Jacomart, Joan Reixach y Rodrigo de Osona padre, R. de Osona hijo, el Maestro de Altura, Valentín Montoliu, el Maestro de Perea, el Maestro de Artés, el Maestro de Borbotó, el Maestro de San Narciso..., en fin, hasta el virtuosismo de Pablo de San Leocadio. No queremos hacer una lista interminable, pero debemos citar también la actividad valenciana de Bartolomé Bermejo, porque en realidad, no se puede precisar con exactitud toda su posible duración.

Es verosímil que Jan Van Eyck, visitara Valencia no una, sino varias veces. Por lo menos está documentado que viajó al extranjero en 1426, otra vez en 1427, de la que no regresó hasta 1428, y al poco tiempo, partió de nuevo, sabiéndose que en este viaje visitó Portugal. El primer viaje secreto, según el historiador belga Paul Philippot, se intuye que tuviera como meta Aragón, para tratar de entrevistarse con el Conde de Urgell, preso en el castillo de Xàtiva. Y todavía se conoce otro viaje secreto al extranjero, en 1436.

Además, ya hace varios años que destacados historiadores, vienen manteniendo su opinión de que en 1426 estuvo Van Eyck en Valencia. Entre ellos podemos citar a Tramoyeres, Tormo, Garín O. de Taranco, Gudiol, Bertaux, etc.

Es muy interesante al respecto, el artículo titulado "La pintura valenciana en la introducción del arte flamenco" de Felipe María Garín y Ortiz de Taranco (16).

En Valencia Jan Van Eyck entró en contacto con Lluís Dalmau, de quien aprendería fundamentalmente los amplios conocimientos de éste sobre las emulsiones, que eran de uso común en los obradores mudéjares valencianos, y están documentadas en varios manuscritos de origen árabe y en los de influencia árabe, desde el antiguo manuscrito del monje Heraclius, hasta el más moderno manuscrito de Bólonia del siglo XV, el cual es de origen hispano-árabe (constatado claramente en el texto por su autor).

Las emulsiones formaron parte desde tiempos antiguos de la medicina y la farmacopea árabe, igualmente se emplearon en sus antiquísimas prácticas artesanales del dorado, y por último, se emplearon y se continúan empleando en el arte culinario; el gazpacho, plato nacional por excelencia en la dieta de los andaluces, es precisamente una emulsión.

Así pues, de Dalmau aprendería Jan Van Eyck una serie de conocimientos sobre las gomas orientales, los bálsamos, resinas, esencias, latex y sus posibles emulsiones. Estas fórmulas, combinadas con los distintos intentos grasos experimentados anteriormente por los Van Eyck (y otros pintores flamencos), dio la solución de la *técnica mixta*, que tan magistralmente practicó, en la que no hace falta preocuparse por el secado y se puede seguir pintando en detalle

durante semanas seguidas, meses, años, sin que afecte técnicamente a la obra.

A nuestro juicio, la antigua técnica al óleo de los flamencos, consistía en barnizar el temple, y después de seco, continuaban insistiendo al temple con nuevos barnizados. Pero en cada nueva capa aumentarían los problemas; pringue, arrugamiento, amarilleo, ejecución lenta por el secado, etc.

Además, Jan Van Eyck también pudo aprender de Dalmau algo muy importante; distintos procedimientos para el secado de los aceites, técnicas originales árabes que no aparecen en ningún manuscrito antiguo excepto en el llamado de Bolonia, (citado anteriormente) y casualmente también, en las obras de Pacheco y Palomino, ambos andaluces.

Los alquimistas de Manises y Paterna que experimentaban distintos vitriolos para la cerámica de reflejos dorados, y para sus colores y barnices, también pudieron poner a Van Eyck al corriente de muchas cosas sobre el secado de los aceites, por medio del vitriolo blanco y otros distintos sulfatos. Su pintura demuestra que tuvo un profundo y amplio conocimiento de la cerámica valenciana, autenticada en varios de sus cuadros por González Martí (17), en tablas tan importantes como por ejemplo: "Los ángeles músicos", y "Los ángeles cantores", del políptico de Gante; o "La Virgen del Canónigo Van der Paolen"; o "La Virgen de la Cartuja"; y en España, "El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga", en el Museo del Prado.

A pesar de todo lo dicho, aquí lógicamente no intentamos desvirtuar la innegable altura del genio flamenco. Y tampoco queremos negar, que la explosión general de casi todos los logros en todos los aspectos, tuvieron lugar en Italia; o mejor dicho, se dieron cita en la Italia renacentista, gracias al valor de sus repúblicas urbanas. Pero queremos dejar constancia, de que tales logros, concretamente en el aspecto tecnológico entre otras muchas cosas, se debieron de un modo fundamental a la cercana vecindad de Valencia y su antigua cultura andalusí.

IGNACIO LORENTE TALLADA
Profesor titular de Universidad
Facultad de BB.AA. de Valencia

-
- (16) GARIN Y O. DE TARANCO (F.M.). "La pintura valenciana en la introducción del arte flamenco". XXV aniversario de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. *España en la crisis del arte europeo*. Madrid, 1968.
- (17) GONZALEZ MARTI, M. *Cerámica del Levante Español*. Ed. Labor S.A. Barcelona, 1952. Vol. III, p. 593 y 594.

EN TORNO AL RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER

Para alcanzar a entender la "lectura" del retablo, es interesante, en principio, estudiar la vida del donante, y así he llegado a la conclusión, de que no es posible entender esta tabla sin conocer la vida de Bonifacio. El fue el autor del programa iconográfico que una mano anónima plasmó para nuestro deleite.

Aunque el motivo es muy válido, San Vicente, su hermano, eclipsó para la historia la figura de Bonifacio, y hoy resulta difícil reconstruir lo que fue su vida, y mucho más entender el por qué de sus actuaciones. La pérdida de documentos es importante y los que aún existen, en muchas ocasiones, son difíciles de consultar, algunos manuscritos, y otros, ediciones sumamente raras; no en vano, suspiraba el gran historiógrafo valenciano D. José Sanchis Sivera, en 1916, por un biógrafo de Dom Bonifacio Ferrer Miquel (1).

Sin considerarme su biógrafo, sí me atrevo a dar algunas notas que nos ayuden a entender esta pintura que es el RETABLO DEL MAESTRO DE FRAY BONIFACIO FERRER.

Bonifacio nace en Valencia, no sabemos con exactitud la fecha, ni el lugar concreto, ni siquiera sabemos si era mayor o menor que San Vicente, del que también hay serias dudas en este sentido (2) (aunque generalmente se da como fecha de San Vicente, la de 1350, y la de Bonifacio, 1355). Pero sí sabemos, que era hijo de Guillermo Ferrer y Constanza Miquel, él notario y descendiente de una familia noble de Britania, ella oriunda de Gerona; que era uno de tres hermanos, San Vicente, Pedro, que se dedicó al comercio, y él, y por lo menos tres hermanas. Una familia de clase media, que no era noble, pero sí de una reconocida clase social.

De niño, obtiene una serie de beneficios eclesiásticos, como son el de San Nicolás, el de Santa Ana en Santo Tomás, y algún otro. Es ordenado de todas las órdenes menores, lo que implica una familia profundamente religiosa, cosa que desmiente esa "leyenda negra" que sobre la familia Ferrer-Miquel existió y todavía perdura sobre su procedencia judía (3).

No he encontrado datos concretos sobre su primera formación, pero sí sabemos que obtuvo el grado de bachiller en estudios de jurisprudencia, en la Facultad de Lérida, y para ampliarlos pidió licencia al obispo de Valencia en el año 1374 (4).

Marchó a Italia, a la ciudad de Perugia, a unos 60 kms. de Siena, y a muy pocos de Asís, donde Giotto nos ha dejado una parte importante de su obra. Supongo que fue a cargo de

una beca, fundada por el cardenal Nicolás Caponi. Allí tuvo la suerte de contar entre sus maestros con Baldo degli Ubaldi, famoso jurisconsulto. Unas revueltas en esta ciudad, con un ardiente asedio hacia los extranjeros, hicieron que saliese apresuradamente, junto con un compañero, antes de terminar los estudios, que la beca le facilitaba en 1375. Terminó éstos en la Universidad de Lérida, donde se doctoró en Derecho Canónico. Tengo mis dudas, de que también fuese doctor en Teología, a pesar de lo que pone la famosa Biblia (5).

En 1376, el obispo D. Jaime de Aragón, le encarga de una cátedra de Derecho Canónico para la Catedral de Valencia (6). Cargo que simultanea con el ejercicio de la abogacía libre, llevando infinidad de casos. En septiembre de 1376 era elegido árbitro con Berenguer Stampa, en el pleito seguido por las parroquias de San Andrés, San Salvador, San Lorenzo, San Bartolomé, Santa Cruz y Santa Catalina, con el Convento de Predicadores, sobre los derechos de "cuarta funeral", y el día 20 de diciembre del mismo año daba la sentencia en el Palacio Episcopal, la cual fue aprobada por ambas partes; es digno de observar que firman el documento Guillermo Ferrer, como notario; Bonifacio Ferrer, como árbitro; y Vicente Ferrer, como religioso dominico; siendo elocuentísimo testimonio de la confianza

- (1) SANCHIS SIVERA, José. *Notas inéditas para la biografía de Bonifacio Ferrer*, en "Almanaque" de diario "Las Provincias". Valencia, 1916, p.183.
- (2) GIMENEZ FAYOS, José M. *Historia del Reino de Valencia*. Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras. Valencia, 1944, pp. 5-23.
- (3) GARCIA, Angelina. *Las crisis del siglo XIV valenciano y Bonifacio Ferrer*, en "Historia de Valencia". Universidad de Valencia. Valencia, 1978, pp. 81-89.
- (4) TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Vida de San Vicente Ferrer*, ms. 32x22 cms., 548 pp., Archivo del Convento de Predicadores de Valencia, ms. n.º 84. Envía a nota 5: "(5) Lib. consell. 84: Licentia concessa Bonifacio Ferrerii. Beneficiato in Sede, et in ecclesia S. Thome n. 1374 pro. ecc".
- (5) No parece que la enseñanza de la Teología estuviera incluida en la de Derecho, así lo afirman expresamente para Lérida ROCA, M., "La ensenyança de la Teologia no estava involucrada en el dret canònic com creya'l P. Villanueva...", en *L'Estudi general de Lleida* (I), Barcelona, Ilustració Catalana, S.A., p.31. Por otra parte la Facultad de Teología no fue concedida a Lérida hasta 1430, trece años después de la muerte de Bonifacio. Cfr. LLADONOSA I PUJOL, J., *Historia de Lleida*, 1 (Tèrrega, F. Camps Calmet, Editor, 1972), pp. 622-3.
- (6) SANCHIS SIVERA, José., *La enseñanza en Valencia en la época foral*, en "Boletín de la Academia de la Historia", 108 (1936), I, pp. 147-79, especialmente la 159.

que entre ambas partes inspiraba la integridad de Bonifacio y la virtud de su hermano. Resultado de esta sentencia debió ser la concordia suscrita por ambas partes el 9 de abril de 1377, que aún se conserva en el Archivo Episcopal de Valencia.

Todo esto le conduce a un estado de esplendor económico, profesional y personal.

Renuncia, temporalmente, a su infantil vocación religiosa y en 1382, se casa con Jaumeta Despont, rica y bella doncella, un matrimonio feliz y fecundo del que nacen siete hijas y cuatro hijos (hay algunos autores que, debido al retablo, dicen que sus hijos fueron tan solo dos). De las hijas sólo he sabido el nombre de la mayor, Isabel; de los hijos, sí los he sabido: Pablo, Lucas, Juan y Francisco.

Su casa está en lo que hoy es la calle del Miguelete n.º 5, y en dond^e su hermano Vicente, a veces, pernoctaba por la proximidad con la Catedral, y en donde a principios de este siglo aún quedaban vestigios de la época, vestigios que desmontados he conseguido, a duras penas, ver en la parroquia de San Esteban.

En esta plena y esplendorosa época, 1388, es elegido jurado de la ciudad de la clase de ciudadanos. Y es en este mismo año cuando compra el lugar de Alfara (lo que hoy llamamos Alfara del Patriarca) a Guillermo de Jáfer, también famoso jurisconsulto, por 35.000 sueldos. Bonifacio, hará después, de este lugar de más de quince casas, un señorío (7), que aproxima su familia a la nobleza. Se construyó allí, una casa, de la que quedan ciertos restos, y que hoy es parte del Ayuntamiento de ese lugar.

En este mismo año de 1388, por si sus éxitos fueran pocos, el destino le reservaba uno más, traicionero éxito, es elegido y enviado a las Cortes de Monzón, en calidad de representante de la ciudad de Valencia, junto con otros cuatro. Al principio, todo va bien, pero se produce una denuncia del marqués de Villena en contra de Carroça de Vilaragut, que hundirá a Bonifacio en un largo y penoso proceso del que he conocido, más o menos, el desarrollo, pero no los motivos concretos, por el qué, o por los qué, le acusaron junto con los otros cuatro (mensajeros, dicen las actas).

Han desaparecido los documentos que concretan las causas, o permanecen en blanco las hojas que aluden a ellos (8), cosa frecuente y verosímil en persona que si fue importante antes del proceso, también lo fue después.

Cabe como hipótesis, deducir que la acusación fue por la actitud tomada por Bonifacio, de no defender a los regidores de la ciudad de la acusación que el marqués de Villena y Carroça de Vilaragut, familias enfrentadas hicieron de los abusos e impuestos injustos que exigían los militares “generosos” y eclesiásticos, en la utilización de los “amprius”, terrenos comunales, en los que los particulares tenían ciertos derechos, como son el de apacentar ganado, recoger

leña, etc. Si así fue, nada he podido concretar, nada que apoye esta sospecha.

En 1390, dos años de proceso, el juicio se traslada, huyendo de la opinión pública, a la ciudad de Alcira, donde en una sesión muy dura, se piden penas corporales, tormentos, para los reos de “ciertos crímenes”; esta práctica era corriente en reos en los que su culpabilidad era dudable, “para que por sus bocas saliera la verdad”.

En 1391, nuevo traslado a Castellón, allí se le prohíbe venir a Valencia, cosa que hace, tal vez, su familia, tal vez sus contactos políticos que aún persisten.

Por fin el 6 de noviembre de 1395, han pasado siete años, con los costos económicos, morales y profesionales que pueden suponer un pleito tan largo, con sus bienes puestos en “mala veu”, encarcelado y sometido a torturas. Bonifacio confiesa su culpa, y pone sus bienes y su familia a disposición de la justicia de la ciudad, a quien siempre ha considerado como a verdadera madre (dudo mucho de si esto es sincero, o se trata de un pacto político que conforme a los regidores de la ciudad), cosa que pone fin al proceso y en el que se le absuelve de todo cargo.

Lo que sí es cierto es que el proceso de Bonifacio y sus compañeros tuvo trascendencia popular, a veces a favor, y a veces en contra. Para mi argumento esto es un “agujero negro”, pues sin conocer las causas concretas, no podemos imaginarnos si Bonifacio, al final, en su conciencia, se consideró culpable, o su consideración de culpabilidad, fue una argucia política para poner fin de inmediato al problema que le impedía culminar su vocación y destino.

Este acto, también es posible que fuese provocado por la desgracia que, de una manera insaciable, se ha cebado en la persona de Bonifacio. Una terrible epidemia de peste llamada “mortandat dels infants”, ha asolado Valencia en 1394; y si sus desdichas fuesen pocas, se ha llevado a su mujer, Jaumeta, a sus siete hijas y a dos de sus hijos, los mayores, Pablo y Lucas.

Vende el señorío de Alfara, por 67.000 sueldos a Bartolomé Cruilles el 17 de marzo de 1396; ha encargado la custodia de sus dos hijos supervivientes a los cuidados de su hermana Constanza; y cuatro días después, el 21 de marzo, día de San Benito, toma el hábito de cartujo.

El 19 de junio del mismo año, antes de profesar, como hacen todos los cartujos, otorga testamento, repartiendo sus bienes; parte para los pobres y obras pías; cinco mil sueldos a cada hijo; al monasterio, 15.080 sueldos y seis dineros, una pequeña renta, varios libros y manda construir la pequeña capilla de la Santa Cruz, con cáliz, misal y otros ornamentos, dotándola del retablo, motivo de este trabajo.

(7) Archivo Municipal de Valencia, Manual de Consells, A 20, f. 192 v.

(8) *Ibi.*, *ibi.*, A 19, ff. 69 v., 107, etc.

Cinco días después del testamento, 24 de junio de 1396, día de San Juan Bautista, tras tres meses de noviciado, suelen ser seis años, por medio de una dispensa del papa Benedicto XIII, D. Pedro de Luna, que era amigo personal suyo, hace profesión en la Cartuja de Porta Coeli.

Es en este tiempo cuando, sin duda, manda pintar el retablo, que con el dinero procedente de la venta de Alfara le proporciona las posibilidades económicas.

Ocho meses después de profesar, el 24 de febrero de 1397, día de San Matías, se consagra el altar de la pequeña capilla de la Santa Cruz, que he encontrado en la inmensidad que es esa cartuja, y en donde está ya el retablo (9).

El día dos de junio de 1398, muere su hijo Francisco, el más pequeño, con lo que tiene tres hijos muertos y uno vivo; Juan, que después fue cartujo. Esto confirma la fecha del retablo, como han hecho notar sus estudiosos.

El día 15 de agosto de 1399, día de la Ascensión de la Virgen, es nombrado Procurador o "Conrer", como ellos llaman a este cargo.

El 8 de enero de 1400, Prior, y en ese mismo año asiste al Capítulo General, en Grenoble. A su regreso, se queda en Aviñón, con Benedicto XIII; y es allí donde conoce de cerca los problemas del Cisma de Occidente.

El 23 de junio de 1402, víspera de San Juan Bautista, es elegido Prior General, y no toma posesión del cargo hasta el 20 de febrero de 1403, pues el Papa le retiene en Aviñón utilizando sus conocimientos en Derecho Canónico.

Quienes sostienen la posibilidad de que el retablo fuese encargado en Aviñón, dadas las relaciones de Bonifacio con esta ciudad, pienso que se equivocan, pues Bonifacio tiene estas relaciones, cuando el retablo ya está pintado.

Desde 1403 a 1408 está en la Gran Cartuja y celebra Capítulos Generales, con una serie de ordenaciones muy curiosas. Es en septiembre de 1408, cuando por mandato del Papa abandona la Casa Madre, y asiste al Concilio de Pisa, de donde otra vez tiene que salir huyendo.

Tras el resultado del Concilio de Pisa, y pensando que se terminaba el Cisma, renuncia al Generalato, que Benedicto XIII, al enterarse, le obliga a reasumir; fijando su residencia en la Cartuja de Valldecristo, junto a Segorbe, que funciona como Casa Madre y en donde celebra Capítulos Generales, y es allí, en este tiempo, cuando escribe "De Schismate Pisano".

En 1412, es nombrado primer juez por Valencia en el Compromiso de Caspe, con ciertas reservas por parte del Parlamento catalán, votando a favor de Fernando de An-tequera.

En 1416, retira su obediencia a Benedicto XIII y el 29 de abril de 1417 muere en Valldecristo, siendo el primer monje enterrado en el claustro del cementerio de esta maravillosa cartuja que hoy agoniza para la historia, a pesar de los intentos por recuperar sus restos.

Fue hombre fuerte en tiempos difíciles, que desde el propósito de vida contemplativa, fue lanzado a tomar parte en los problemas más graves del momento. Supo mantener firmes sus convicciones, muy maduras, llamando a las cosas por su nombre, aunque ello le acarrearía la impopularidad. Gran valenciano de formación y vocación europea.

Mucho se ha escrito sobre EL RETABLO DE FRAY BONIFACIO FERRER, incluso en muchas ocasiones, unos autores se copian de otros. Muchos son sus valores iconográficos, que han sido tratados y estudiados en profundidad por Post, Saralegui, Mathieu, Hériard Dubreuil y muchos otros. No quiero entrar, ahora, en ese apasionante aspecto, muy de moda e interesante.

Por otra parte pienso que las leyes iconográficas, como todo, tienen sus excepciones, y este retablo es una de ellas, por su contenido y por el público al que se dirige. El programa está hecho por el propio Bonifacio, eminente canonista, que si a pesar de lo que pone su famosa Biblia, no fue doctor en Teología, este retablo lo podemos considerar como su propia tesis doctoral; de "cabal poema teológico", lo califica Saralegui.

No nos cuenta la vida de los santos de manera más o menos anecdótica, como los de la época, sino que nos habla de los medios de la obtención de la "Gracia", por medio de los Sacramentos y la Redención de Cristo. A este contenido teológico hay que añadir que la lección que ofrece fue programada, no para ilustrar al pueblo con una parca y rudimentaria teología, sino para las profundas mentes de los componentes de un cenobio cartujano.

El tema general del retablo lo podemos relatar de bajo hacia arriba. En el bancal se representa "La Muerte", todo es muerte, muerte de este mundo, el final de la vida terrenal.

En el centro de la predela "El Varón de Dolor", para quedar delante del ara, el Cuerpo y la Sangre de Cristo, durante la misa. Cristo está coronado con la injuriosa corona de espinas, y no quiero pasar por alto las palabras de Isaías: "*Fue arrebatado por un juicio inicuo, sin que nadie defendiera su causa, pues fue arrancado de la tierra de los vivientes y herido de muerte por el crimen de su pueblo. Dispuesta estaba entre los impíos su sepultura, y fue en la muerte igualado a los malhechores, a pesar de no haber cometido maldad ni haber mentira en su boca*" (10). Tal vez

(9) EIXARCH, Juan Antonio. Descendiente de una distinguida familia de mercaderes valencianos y tío de San Luis Bertrán, nació en junio de 1500. Recibió el hábito en la Cartuja de Porta Coeli el 13 de septiembre de 1516 y profesó el 14 de septiembre de 1517. En 1530 fue elegido Prior de Porta Coeli, falleció el 3 de octubre de 1565. *Liber Benefactorum Cartusiae Portae Coeli*. Una copia del original, manuscrita en valenciano, hecha en 1780 por el P. José Pastor, de Porta Coeli, se conserva en el Convento de los PP. Dominicos de Valencia.

(10) ISAÍAS, 53, 8-9.

en cierto sentido nos recuerda las circunstancias en las que Bonifacio dejó el "siglo".

Desde el centro de la predela y desplazándonos hacia la izquierda, encontramos "La Lapidación de San Esteban", su simétrica de la derecha es "La Decapitación del Bautista". En ambas observo una serie de semejanzas simétricas de contenido que nos hace pensar, que en cierto modo, se está retratando el propio Bonifacio. En ambas la muerte del protagonista es por sus palabras, es la consecuencia de un discurso, que no gustó a los poderosos; como le ocurriera al propio Bonifacio, tras, probablemente sus palabras, sus opiniones en las Cortes de Monzón. En ambas escenas hay un doble mensaje, en la de San Juan, fragmentada en dos secuencias, la decapitación del protagonista, a la derecha, y la ofrenda de la cabeza de Juan por Salomé a Herodes y Herodías, como hiciera Bonifacio cuando al final del juicio se declara culpable y ofrece a la ciudad, su persona, sus bienes e incluso sus hijos. En la escena de la derecha, la de San Esteban, que muere perdonando y pidiendo perdón para sus verdugos, como haría el propio Bonifacio al ingresar en la Cartuja; está también pintado San Pablo, y creo que su conversión comenzó justo en este momento, y entiendo que la muerte no es el fin, sino el comienzo de una vida distinta, como la vida cartujana de Bonifacio.

Por si fueran pocas estas coincidencias, en ambas escenas están pintados San Pablo y San Juan, que después se repiten en las dos tablas laterales del tríptico propiamente dicho, es decir, en las que hay sobre éstas, y en ambos casos con un sentido mucho más profundo de renovación de vida, han pasado a un estadio superior.

En los extremos de la predela, el donante y su familia, ésta es una obra votiva. A la derecha, Jaumeta y sus hijas muertas, que con alba blanca, símbolo de sudario, irradian luz de gloria. A la izquierda, sus hijos muertos, Lucas y Pablo, y él, que se trata de un retrato al vivo, pero con todo el sentido de muerte; lleva el hábito cartujo, se ve al fondo, de color rosa, muy sienesa, la Cartuja de Porta Coeli, él se mete cartujo y esto, en cierto modo, es morir al mundo, y nos lo explica una tumba abierta de la que solo aparece una esquina. Soy consciente de que todos los autores han coincidido en decir que se trata de sus hijos vivos, Juan y Francisco, pero pienso que se equivocan, pues como ya he dicho, en esta parte del retablo todo es muerte.

Sobre la predela, por encima de la muerte, la renovación de vida. En la escena de la izquierda de Cristo, nuestra derecha, "El Bautismo de Cristo", a cargo de San Juan Bautista, pintado en el momento de su muerte justo debajo. Juan tiene, a mi juicio, algo felizmente paradójico en el Evangelio, en él se une simultáneamente la precisión y la vaguedad total. Recordemos la importancia de San Juan Bautista para los cartujos, Bonifacio profesó el día de San Juan Bautista; San Jerónimo le denomina "Príncipe de los

monjes"; la primera capilla en la Gran Cartuja, fue dedicada a San Juan Bautista; los hijos de San Bruno siempre lo han honrado con un culto especial. San Juan genuflexo ante Cristo, bautiza con un sentido de renuncia y de vida nueva, que tenía mucho sentido para Bonifacio en estos días. Aparece el Espíritu Santo, que ilumina el momento de la decisión.

En la otra escena, la de nuestra izquierda, "La Conversión de Saulo", que también está pintado en la tabla que tiene debajo. También con un sentido de vida nueva, "*Y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí*" (11). Considero que esta frase de San Pablo explica por sí sola su presencia en el retablo, y por dos veces, como también explica el sentimiento de muerte del propio Bonifacio en su escena de la predela. Por otra parte, Saulo de Tarsis que era un hombre público, como Bonifacio, tras un duro golpe, como Bonifacio, se "convierte", como Bonifacio.

En el centro del retablo, sobre "La Muerte", y entre "La Renovación de Vida", "La Redención" por medio del sacrificio de Cristo y los Sacramentos, que Bonifacio recibió todos. Curiosamente el más bajo, es la "Extremaunción", el más próximo a la muerte. La cruz, llamada cruz de Tau, tiene en la parte superior "El Arbol de la Vida" y en su cúspide el nido de blancos pelícanos, hiriéndose en el pecho, para con su sangre alimentar a las crías, en clara alusión a la Sangre Redentora de Cristo. En el lenguaje heráldico, el Pelicano es símbolo de Piedad; aparece en el salmo 101 y en el "Adoro te devote", de Santo Tomás de Aquino, que Bonifacio debió conocer como todos los tomistas, y que dice: "*Oh, piadoso pelicano, Señor Jesús, a mí, manchado, límpiame con tu sangre, con una sola gota de la cual puedes hacerme salvo y limpio de todo delito*", recordemos que Bonifacio salía de un juicio en el que al final, reconoce su culpa.

Es comprensible la reacción religiosa de Bonifacio, y también la espiritualidad de aquellos tiempos en que él se entregó. Un escrito de él y de esta época es su obra literaria "De Pasione Domine".

La figura de Cristo sobrecoje, está en el límite de lo humano, ¡qué diferencia de colorido con el Jesús del "Bautismo"!

Entiendo o trato de entender a Bonifacio, espíritu inquieto, que no tuvo la paciencia de esperar la muerte para encontrar la nueva vida, y la encontró en este mundo, en la Cartuja de Porta Coeli, pasando por encima de la muerte física.

Del costado de Cristo salen siete hilos de sangre que nos conducen a los siete cuadritos cuatrilobulados que son los Sacramentos, símbolo de la Iglesia y sus leyes, muy

(11) SAN PABLO a los Gálatas, 2, 20.

presentes en aquellos tiempos en todo. Los Sacramentos aparecen tal y como los conocemos ahora, y fue el Concilio de Trento, comenzado en 1545, el que definió los Siete Sacramentos, aunque tiene su antecedente en el Concilio de Basilea. Parte de la sangre cae hasta el suelo, símbolo de que la Redención a todo el mundo afectó.

He aplicado la denominada "Divina Proporción" que nos describe Ximo Company (12), y que consiste en que la altura total de la escena, partida por la parte mayor de la composición, es igual a la parte mayor, partida por la menor; me he sorprendido de la exactitud matemática utilizada por el anónimo pintor para ejecutar esta composición, aunque lo hiciese "a sentimiento", hay que tener en cuenta que es preciso utilizar ecuaciones de segundo grado.

Sobre la "Renovación de Vida" y la Iglesia, en el pináculo central, como cumbre de "La Muerte" y "La Redención", encontramos "El Juicio Final". Pero se trata de un Juicio Final muy poco frecuente en la Edad Media, es una excepción de las leyes iconográficas; el Dios Padre no aparece con el usual manto rojo ni la actitud del Rey Tremendo y Majestuoso, lleva el manto blanco de la Transfiguración del Tabor, es benigno Juez que bendice recibiendo en la Gloria a los resurrectos, que lo hacen gozosos con la confianza en la bondad con que se les juzga. Lucen sin pudor su desnudez, y es conveniente recordar que fue hecho en la Edad Media y para la solitaria capilla de una cartuja. Algunos de los que resucitan están tocados con distintivos religiosos. No son en ningún caso despojos humanos, son todo Gloria. San Miguel, tal vez, sostiene pero sin tocarlos, los tres clavos y la cruz. Entre la parte terrena y celestial, la Virgen, que ascendió al cielo en cuerpo y alma, que celebramos el 15 de agosto, día en que Bonifacio dijo su primera misa. Y un santo de barba blanca, discutido personaje, para algunos es San Pedro al que incluso le han visto la palma, símbolo del martirio, en lo que no es más que el fleco de la túnica, por otra parte, es lógico

que en las puertas del cielo encontremos a San Pedro. Pero para mí, se trata de San Juan Evangelista, a pesar de ser viejo, siempre se le representa joven, pero este retablo ya he dicho que es una excepción iconográfica; San Juan se suponía que voluntariamente se enterró en vida, con dudas de si así fue al cielo o si espera vivo el Juicio Final, es decir, tampoco conoció la muerte; está viejo, comparémoslo con la escena central de la predela, pero es que ya ha pasado el tiempo de la Redención, es que ya se ha enterrado en vida.

Siete ángeles con trompetas, número bíblico, como los Gozos de la Virgen representados en lo de Sarrión recientemente adquirido por nuestro Museo, las siete Iglesias, los siete Sacramentos, las siete funciones del hombre, que nos dan la Gracia.

A ambos lados del "Juicio Final", encontramos "La Anunciación", bifragmentada, sienesa, con Angel sin heraldos, solo con la gran filacteria en la que se lee "Ave gratia plena dominus tecum benedicta"; y la Virgen imaculada por las azucenas, junto a la fuente que nos narran los Apócrifos que dividen la Anunciación en dos tiempos, el primero junto a una fuente. El Niño que lleva la cruz a cuestas, iconografía ignorada por Mâle, que la fecha en el siglo XVI, y que hace gráfico aquello de que "sera crucificado antes que nacido"; se dirige directamente al oído derecho de la Virgen, y leyendo a Trens encontré: "*Se nos quiere hacer observar que se trata de la generación del Verbo, de la Palabra, y la palabra entra por los oídos y engendra la idea*".

Por último, lo que no nos ha llegado es el guardapolvo, en el que había pintado el escudo con dos herraduras, de los Ferrer y dos puentes, de Despont, su mujer.

XIMO GARCIA BORRAS

(12) COMPANY, Ximo. *Pau de Sent Leocadi i la seua obra gandiana*. en "Guaita", Revista d'Historia i Cultura a la Safor, Gandía, 1982, p. 44.

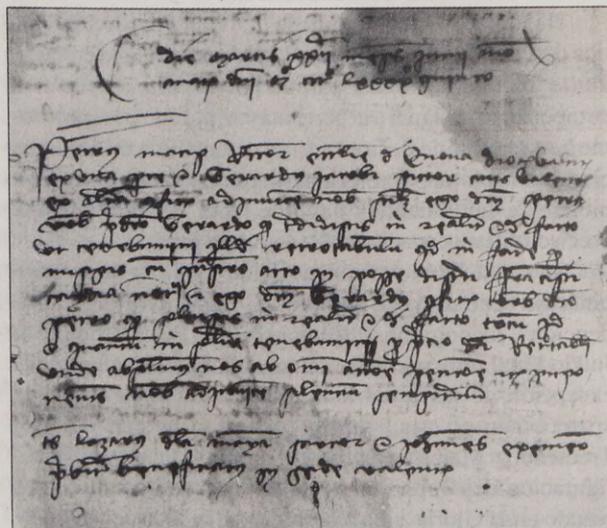
REEXAMINANDO UN DOCUMENTO DE GERARDO STARNINA

Desde los últimos años del siglo XIV hasta bien entrado el XV, Valencia y sus comarcas se convirtieron en un importante y destacado centro de maestros retableros debido a la intensa demanda del clero. La llegada de artistas incluso de más allá de las fronteras: italianos, franceses, y centroeuropeos, hacen de Valencia un importante foco artístico.

Luis Cerveró Gomis y José Sanchis Sivera han realizado una extraordinaria labor en la recopilación de documentos que dan testimonio de la presencia de un gran número de pintores. En 1914 publicó el canónigo Sanchis Sivera en la revista *Estudis Universitaris Catalans*, "Pintores Medievales en Valencia" (1). Esta documentación fue ampliada y publicada más tarde durante los años 1928 a 1930 en la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Entre los pintores tratados en esta nueva recopilación estaban los protocolos encontrados hasta esa fecha sobre el pintor italiano Gerardo di Jacopo, el primero de los cuales no aparecía en la publicación de 1914. Este reviste una singular importancia a nuestro entender.

Es de sobra conocida la relevancia de este pintor el cual, junto a Marçal de Sas, introdujo en Valencia las tendencias de las corrientes dominantes en Europa, haciendo de la ciudad uno de los puntos más relevantes en el contexto artístico europeo, con la creación del llamado Estilo Internacional. El acta a la que nos referimos es la que marca la fecha más temprana de la estancia del pintor en Valencia, 1395; documento que nos da información sobre un retablo realizado por Gerardo di Jacopo, encargado por el rector de la iglesia de Sueca en la diócesis de Valencia, aunque no se especifica el lugar de destino. Una vez contrastado con el original que se conserva en el Archivo del Patriarca, reexaminando dicho documento y gracias a la colaboración de Antoni Furió, hemos podido rectificar algunos errores que han hecho que su significado tome un importante giro. Se trata de un acta del notario Juan Aguilar, con fecha del 22 de junio de 1395, en la cual aparecen los siguientes datos: el pintor "ciudadano de Valencia" Gerardo Jacobo y el rector de la iglesia de Enova Pedro Macip, y no Pedro Suares rector de la iglesia de Sueca, como se cita en la publicación de Sanchis Sivera. Estos dos personajes, declaran haber liquidado unas cuentas pendientes con motivo de la realización de un retablo. El error fundamental de la transcripción reside en la localización espacial del documento.

En la nueva transcripción podemos apreciar los errores que hacen variar el texto:



"die martis XXII mensis iunii anno a Nativitate Domini MCCCLXXXV quinto.

— Petrus Macip, rector ecclesie de Enova, diocesis Valencie, ex una parte, et Gerardus Iacobi, pictor civis Valencie, ex altera, confitemur adinvicem nobis, scilicet ego dictus Petrus vobis predicto Gerardo quod tradidistis mihi realiter et de facto ut tenebamini illud retrotabulum quod mihi facere promisistis cum instrumento acto in posse discreti Francisci Çaidia, notarii; et ego dictus Gerardus confiteor vobis dicto Pedro quod solvistis mihi realiter et de facto totum id et quantum mihi solve tenebamini pro precio dicti retrotabuli. Unde adsolvimus nos ab omni accione, petitione etc. Imponentes nobis adinvicem silencium sempiternum.

— Testes Lazarus de la Manya, sartor, et Iohannes Exemeno, presbiter beneficiatus in sede Valencie (2).

"Die martis XXII mensis iunii, anno a nativitate Domini MCCCLXXXV.

— Petrus Suares, rector ecclesie de Sueca, diocesis Valencie ex una parte, et Gerardus Jacobi, pictor civis Valencie ex altera, confiteor ad invicem nobis sibi quod ego dominus Petrus nobis predicto Gerardo quod dedistis mihi realiter et de facto ut teneamini illud retrotabulum quod mihi facere promisistis cum instrumento acto in posse discreti Francisci Çaidia, notarii, ego dominus Gerardus confiteor vobis dicto Pedro quod solvistis mihi realiter et de facto totum id et quantum teneamini pro precio dicti retrotabuli unde adsolvimus vos ad omni etc. penyores etc. nibis ad invicem plenum sempiternum... etc.

— Testes, Lazarum de la moya sartor, et Johannis eximinus, beneficiatus in sede Valencia" (3).

- (1) SANCHIS SIVERA, J.: "Pintores Medievales en Valencia", en *Estudis Universitaris Catalans*, tomos VI y VII, Barcelona 1914.
- (2) Documento del Archivo del Patriarca, protocolo de Juan Aguilar, n.º 14091. f.30 v. (antigua 870).
- (3) Documento publicado por José Sanchis Sivera en *Archivo de Arte Valenciano*, en 1928, p. 45.

La figura de Gerardo di Jacopo es de vital importancia en el estudio de la pintura gótica valenciana. Aún hoy sigue siendo un personaje confuso, y así Leandro de Saralegui llegó a cuestionar en diversas ocasiones (4) la pretendida identificación con el pintor italiano Gerardo Starnina. Según Saralegui, es ésta insostenible después de los hallazgos realizados en la capilla del sepulcro de la catedral de Toledo, estudiados por Angulo y Vegue Goldoni. Los últimos investigadores, entre los que destacan: Jeanne van Waadenoijen, Cornelia Syre, Luciano Bellosi, Fiorella Sricchia Santoro y Mathieu Heriard Dubreuil (al que debo mi agradecimiento por su inestimable ayuda), han llegado a clarificar la situación respecto al pintor italiano en cuestión. Pero todavía es hoy insegura la atribución de gran parte de las obras. El caso del documento que analizamos es el inverso: tenemos localizado un pintor trabajando en un determinado lugar, l'Enova, muy cercano a la ciudad de Xàtiva. En cambio no conocemos en esta comarca ninguna obra que podamos incluirla en su producción. Según Antoni José Pitarch, Xàtiva es un centro esporádico de algún determinado pintor más que un centro pictórico, en el cual la producción de este núcleo es desconocida de momento (5).

La presencia en Valencia de Starnina está datada entre 1395 a 1401, siendo el documento que analizamos el que nos indica la primera aparición. Suponemos que su llegada debió ser anterior a la fecha que indica el testimonio, puesto que ya entonces había ejecutado un retablo. El hecho de hacerse llamar "civis Valencie" también indica su adelantada presencia en la capital ya que para adquirir tal distinción se requería de un largo periodo de tiempo de permanencia. Sorprendentemente en otra acta fechada tan sólo cinco meses después se le considera "civis Florencie", lo que demuestra la posesión de una doble nacionalidad; nos referimos al documento al que también hacía referencia Sanchis Sivera en la misma publicación, cuya fecha correcta es la del miércoles 24 de noviembre de 1395. En dicho testimonio nombra procuradores a los florentinos: Iohanem Stefani y Simonem de Pagio, ambos mercaderes.

Esta segunda noticia es ya un indicio de la partida de Starnina de Valencia como posteriormente revelará un documento a tan sólo un mes escaso del anterior. Tanto A. Vegue Goldoni (6), como Tormo (7), desconocían su existencia, proponiendo como posibles fechas de la estancia del italiano en Toledo entre 1393 hasta los primeros años del siglo XV. Tan sólo conocían una nota alusiva al receptor Pedro Fernández de Burgos en la que decía: "Recibo que dio Girardo Jacobo pintor de Florencia. Entre los ynutiles."

El nuevo documento, publicado por Carmen Tarroja (8) en "Pintores florentinos trecentistas en Toledo", está

fechado el 22 de diciembre de 1395, dentro del periodo establecido por Vegue Goldoni y tan sólo a 28 días del anterior fechado en Valencia. En esta ocasión son dos los pintores que aparecen trabajando conjuntamente: Gerardo Jacobo y Nicolao de Antonio, ambos florentinos reciben por parte de Pedro Fernández de Burgos "Receptor del arzobispo de Toledo", la cantidad de cuarenta florines de oro de Aragón por haber pintado "un panno de la pasión de Jhesuchristo" en la capilla de San Salvador de la Catedral, siendo notario Lope García.

El pintor Nicolao de Antonio que encontramos trabajando con Starnina en Toledo, lo volvemos a encontrar documentado tres años después en Valencia, en el círculo de los pintores florentinos. Lo demuestra un documento publicado (9) por Cerveró Gomis, en el cual aparece como testigo del italiano Simón Francisci. De Nicolò d'Antonio conocemos la opinión de Irene Hueck en respuesta a unas preguntas (10) realizadas por Heriard Dubreuil; el pintor en cuestión es el inscrito "All'Arte dei Medici e Speziali di Firenze".

Para concluir, destacar la importancia de la localización espacial del italiano Gerardo di Jacopo Starnina, en una pequeña ciudad dentro del núcleo artístico de Xàtiva, (aunque hay que considerar que no se especifica el destino de la obra citada). Es la primera noticia que tenemos de este pintor. También reseñar el acta notarial encontrada por Carmen Tarroja, dato que indica el recorrido seguido por el pintor: primero en Valencia, rápidamente se traslada a Toledo y unos años más tarde reaparece en Valencia realizando importantes trabajos y acompañado de un equipo de pintores italianos, regresando posteriormente a Florencia.

JOAN ALIAGA MORELL

- (4) SARALEGUI, Leandro de.: *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia 1954. p.30 y "La pintura valenciana medieval. Los discípulos de Marzal de Sas". A.A.V. Valencia 1956. p.3.
- (5) JOSE PITARCH, Antoni.: "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques" en *Historia de l'Art al País Valencià*. Vol.I. Valencia 1986.
- (6) VEGUE Y GOLDONI, A. "Gerardo Starnina en Toledo", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid 1930, pp. 199-203.
- (7) TORMO, Elias.: "Gerardo Starnina en España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid 1910. pp. 82-101.
- (8) TARROJA, Carmen.: "Pintores florentinos trecentistas en Toledo", en *Historia y Vida*, n.º 79. 1974, Año VII. Barcelona-Madrid.
- (9) CERVERO GOMIS, L.: "Pintores Valencinos. Su cronología y documentación", en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia 1964. p.111.
- (10) HERIARD DUBREUIL, M.: *Valencia y el Gótico Internacional*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia 1987. p.162.

REMEMBRANZA SOBRE EL GRUPO ESCULTORICO CUATROCENTISTA DEL TITULAR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTIN EN VALENCIA

Al tiempo de suscribir estas líneas (octubre, 1988), y desde hace unas pocas semanas, los valencianos acertamos a ver un aspecto insólito en una de las portadas setecentistas más singulares de la ciudad. Nos referimos a la incrustada en el imponente imafronte de la vieja iglesia parroquial de San Martín en Valencia, que asoma su rostro a la celeberrima calle de San Vicente Mártir, y que hoy nos sorprende su semblante al ofrecernos insólitamente el nicho de su segundo cuerpo radicalmente vacío de su habitual inquilino broncíneo: el majestuoso grupo escultórico de San Martín partiendo la capa con Cristo, conocido popularmente desde antiguo como el *Cavallet de Sant Martí*.

Tan sorprendente fuga no ocurría desde hace casi cincuenta años, aunque entonces por circunstancias bien distintas y dolorosas, marcadas por la guerra civil; su destino fue entonces el Ayuntamiento, hecho que lo salvó de una segura destrucción. Ahora los móviles son afortunadamente muy otros. La generosidad de la parroquia lo ha cedido temporalmente para formar parte de la exposición organizada por la *Generalitat Valenciana* con ocasión del 750 aniversario de la conquista cristiana de la urbe en 1238 por parte de Jaime I.

Y consideramos que tal efemérides nos puede brindar la oportunidad —más como excusa que como auténtica razón, pues cualquier momento es válido para ponderar tan magna estatuaría— de recordar con circunspectas palabras la estimación de esta obra quizás no excesivamente meritoria en la historiografía valenciana como debiera haberse producido, pese a ser ejecución extranjera; exceptuando los buenos oficios de un TRAMOYERES, MARTINEZ ALOY, TORMO y especialmente de nuestro inolvidable canónigo JOSE SANCHIS SIVERA.

Y para nosotros esta oportunidad es doble, porque significa la primera ocasión que damos a conocer un minúsculo fragmento del estudio global histórico-artístico sobre la iglesia de San Martín que constituyó hace unos pocos años nuestra tesis de licenciatura (1).

Fundada esta parroquia de San Martín al tiempo de la conquista de 1238 sobre el emplazamiento de una antigua mezquita, en los 134 años subsiguientes sufre modificaciones en su fábrica hasta la definitiva reconstrucción gótica de 1372 a 1401. Primitivo núcleo casi completamente subsistente al que se le añadieron por el este una nueva cabecera y sacristía entre 1547 y 1573, un campanario al noroeste

(1621-1628), una cubierta exterior (1618-1620), un revoque interior (1620-1621), una capilla de Comunión al norte (1669-1674), una nueva sacristía sobre la antigua del siglo XVI (1723-24), y una definitiva renovación interior tardo-barroca, con reconstrucción al exterior de los recercados arquitectónicos de sus tres accesos, entre 1735 y 1755 (2).

La portada actual del imafronte se efectúa entre 1739 y 1750, a golpe de martillo de los canteros TOMAS MINER y JUAN BAUTISTA RIBES, y sus colaboradores, y del mismísimo FRANCISCO VERGARA EL MAYOR (1681-1753) (el principal artífice de la fachada barroca o de los Hierros de la catedral tras la huida de CONRADO RUDOLFO, del que fue discípulo (3), no en vano la portada de San Martín conlleva en algunos elementos la huella del

- (1) Siguiendo los pasos de JOSE SANCHIS Y SIVERA, que ya realizó un trabajo sobre esta iglesia (*La Iglesia Parroquial de San Martín de Valencia*, publicada parcialmente en la revista *LO RAT PENAT*, en 1911, y cuyo original mecanografiado se conserva en el archivo parroquial), efectuamos nuestra tesis de licenciatura (*La iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad de Valencia, ss. XIII-XX*) (*Estudio monográfico histórico-artístico y documental*) III tomos. Valencia, 1984) completando sobremanera el trabajo del canónigo, supliendo las fuentes de su desaparecido archivo por la documentación notarial, a través de los notarios-síndicos que trabajaron para la parroquia y acudiendo a sus protocolos conservados en gran medida en los archivos del Reino de Valencia y de Protocolos del Patriarca.

Conviene recordar que, aunque la parroquia que nos ocupa normalmente se la intitula de San Martín obispo, desde el año 1902 también lo es de San Antonio Abad, recogándose una vieja tradición no canonizada de cointitularidad en el santo anacoreta. La consagración de entonces fue realizada por el obispo, a la sazón de Solsona, Juan Benloch y Vivó.

El trabajo fue leído en la Facultad de Geografía e Historia de Valencia el día 4 de diciembre de 1984, obteniendo la calificación de sobresaliente por unanimidad. El tribunal lo componían los doctores Santiago Sebastián López, Felipe Garín Llombart y Daniel Benito Goerlich.

No habiéndose podido materializar por el momento una publicación de conjunto, optamos por dar a conocer algunos aspectos de nuestra tesina, como éste que ahora nos ocupa, y al que puede le sucedan otros. Unicamente publicamos sobre este nuestro trabajo el capítulo XII correspondiente a la música en la parroquia (PINGARRON, F.: *La música en la parroquia de San Martín de Valencia, ss. XVI-XX*), en CABANILLES, nums.: 2 y 3, IV-IX, 1982).

- (2) PINGARRON, F.: *Opus cit.*, t. I, capítulo IV, pp. 72-137, sobre la historia constructiva del edificio.
- (3) PINGARRON, F.: *La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1986, pp. 52-64.

prototipo de la Seo como sucede al interior con el revoque de la nave), quien parece delineó el proyecto (4). Todo por 1.680 libras. Destacan en ella sus columnas que evocan a las del hastial de RUDOLFO con sus relieves en su tercio inferior, muy claroscuro, de capiteles corintios, con prominentes caulículos centrales, las cuatro inferiores y compuestos los de las dos superiores; su friso todavía de estirpe pseudomanierista, y el remate de su segundo cuerpo de un delirante dinamismo barroco, tributario de la estética de POZZO y con familiaridad artística en el ático de la fachada de la Catedral de Murcia (5).

La configuración actual de esta portada barroca que invade parcialmente el viejo rosetón gótico semicegado, y el imponente tamaño de todo el imafronte de esta iglesia, nos advierte de la magnitud de aquella portada gótica, edificada en el último cuarto del siglo XIV, seguramente la de mayores proporciones de la urbe, y que acogía además en el tímpano de su frontón el grupo de San Martín, con lo que el efecto debía ser curioso al constituir una de las poquísimas ojivales de Europa que cobijaba en su seno una estatuaría broncínea y cuasirrenacentista.



Grupo escultórico de San Martín y el Pobre.
Fachada de la Iglesia Parroquial de San Martín. Valencia.

Pero tratemos ya del grupo escultórico de San Martín que hoy nos mueve, instalado a partir de 1750 en el nicho del segundo cuerpo de la actual portada principal barroca (6).

La relación entre esta estatuaría y la primitiva portada gótica a poniente del templo presenta algunas incógnitas. Según SANCHIS SIVERA el susodicho acceso abierto a la calle de San Vicente, al igual que el de mediodía, se concluyó poco antes del año 1388 según se colegía de la visita efectuada en aquella fecha a la parroquia por el obispo JAIME DE ARAGON (7). Tal vez por entonces ya se pensase en dotar a la portada principal de una representación del titular, acontecimiento que por diversas razones no se materializó hasta que un desprendido parroquiano se ofreció de su peculio a sufragarla poco más de un siglo

después, en 1494. Demasiado tiempo —pensamos— para estimarse entonces que el grupo broncíneo se había concebido *ad opus ponendi et ornandi IANUALE NOVO MODO FACTUM...*, y en la que tan sólo figuraban hasta la fecha las imágenes de San Antonio y Santa Elena. Probablemente, entre estas dos últimas fechas medió alguna otra operatividad, quizá exornativa, en el recercado arquitectónico de la puerta del imafronte.

Este bienhechor que se ofreció a la obrería de la parroquia para la adquisición de tal imagen, no fue otro que VICENTE PEÑARROJA, militar y caballero de Santiago, cuya estirpe regentaba en el templo la segunda capilla lateral, empezando por el presbiterio, de la parte de la Epístola —que fue de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, primero, y del Ecce Homo y San Andrés y San Bernardo después, hoy dedicada a la Virgen del Carmen (8)— el cual reglamentó tal deseo en una de las cláusulas de su testamento, confeccionado en mayo de 1494 ante BERNARDO DASIO, notario de Valencia.

Aquel mismo año era concertada la fabricación de la imagen a unos talleres no precisados de Flandes, por el precio de 333 ducados, *sense los nolits hi despeses altres de posarlo en lo portal é pintar lo respalte...*; cantidad que fue retribuida exclusivamente *per lo magnifich mossen Vicent Penaroga, de sos dines e bens, no contribuint hi los germans...*

En algún lugar de los Países Bajos, se fraguó en 1494 un soberbio grupo escultórico ecuestre en bronce que representaba al santo obispo de Tours del siglo IV, titular de nuestra parroquia, en uno de los episodios cruciales de su vida y más celebrados por la iconografía religiosa: la partición de su capa militar con un pobre, figuración de Cristo, tal y como, según la tradición, se le apareció al santo a la entrada de la ciudad de Amiens. Suceso éste que nos relata tenazmente RIBADENEYRA:

“...en este genero de piedad fue notable vn exemplo que nos dexò de su gran missericordia; y fue assi, que estando vn dia de Invierno en compañía de otros Soldados à la puerta de la Ciudad de Amiens (que es cabeça de la Provincia de Picardia en Francia) vino vn pobrecito desnudo, temblando, y tiritando de frio, pidiendo alguna limosna para abrigarse: y como los demas Soldados no le socorriessen, Martin entendiendo que Dios le embiaba aquella ocasion para merecer, no teniendo otra cosa que dár al pobre, sacò su espada de la vayna, y cortò por medio la clamide, y vestidura militar que llevaba, y diò vna parte della al pobre; y con la otra parte, lo mejor que pudo se cubriò... Viose bien quan agradable avia sido à Dios aquella obra, porque la noche siguiente le apareciò Christo nuestro Señor, cubierto con

(4) PINGARRON, F.: *La iglesia parroquial...*, opus cit., I, pp. 164-166.

(5) POZZO, Andrea: *Prospettiva de pittori e architetti*, II tomos. Roma, 1693-1700 y 1737.

(6) PINGARRON, F.: *La Iglesia parroquial...*, opus cit., I, 166-170.

(7) SANCHIS SIVERA, J.: *Opus cit.*, 13.

(8) PINGARRON, F.: *La Iglesia parroquial...*, opus cit., I, 364-369.

aquel pedaço de capa, diziendole, que mirasse bien si era aquella la vestidura que èl avia dado vn día antes al pobre: y bolviendose à vna muchedumbre de Angeles que le acompañaban, con la voz alta les dixo: *Martin siendo aùm catecumeno, me ha cubierto con esta vestidura...*" (9).

Una vez estuvo el grupo listo, a primeros de 1495—habiendo ya fallecido su adquiridor—, perfectamente embalado y desmontado, fue embarcado en algún puerto de los Países Bajos y traído a Valencia por mediación del mercader DOMINGO PERE ANDREU. A su llegada se hicieron cargo de la pieza los hermanos y albaceas del donante: BERNARDO PEÑARROJA, ciudadano, y FRANCISCO y JAIME PEÑARROJA, militares, los cuales hicieron entrega del grupo: *quendam Sanctum Martinum, militantem in quodam equo simul cum paupere sibi elemosinam largiendo...*—a través de documento público ante el notario LUIS VENDRELL, en 31 de mayo de 1495 (10)—a los obreros de la parroquia *in perpetuum*: HONORATO BERENGUER, militar, JUAN JERONIMO CARBONELL, ciudadano, el honorable ANDRES GUERAU, guantero, y JUAN PEREZ, vellutero, quedando la pieza perpetuamente bajo la custodia de la parroquia. Dichas imágenes se entregaban, según se dice en esta escritura, *ad opus ponendi et ornandi IANUALE NOVO MODO FACTUM, in quo quidem ianuale scriptae sunt imagines: sancti Antonii et Sanctae Elene...*; es decir, para el efecto de ornamentar la nueva portada recientemente edificada, en donde ya se hallaban inscritas, tal vez en los derrames, la representación del cootitular, san Antonio Abad, y la de santa Elena, según ya hemos relatado.

En presencia de los tres hermanos PEÑARROJA, era colocado el San Martín con el mendigo de bronce a su destinado emplazamiento el miércoles siguiente, que era víspera de la Ascensión del Señor, día 3 de junio de 1495 (11).

El grupo se compone de varias piezas: el caballo, sin silla, es una; el santo, la espada con su empuñadura, el brazo, cada una de las piernas y el casco de la cabeza, son piezas diferentes. El pobre lo forman dos piezas, y los aparejos de boca, cuello y lomos son sobrepuestos. Según la escritura de donación antes mencionada (10), el peso de San Martín es de 34 arrobas y 24 libras; el del caballo 58 arrobas y 6 libras; y el del pobre de 31 arrobas y 18 libras, formando un total de 124 arrobas y 12 libras (alrededor de 1.461 kilos).

Todos estos datos son consignados en los dos únicos testimonios documentales conocidos sobre esta obra. Uno es la referida escritura de entrega de la imagen a la obrería de la parroquia, de 31 de mayo de 1495, que transcribe ORELLANA en el tomo III de su *Valencia antigua y moderna* (10); y el otro, que reproduce SANCHIS SIVERA, y que trata sobre su procedencia, la describe y puntualiza sobre la efemérides de instalación de la pieza en la portada de la iglesia en 3 de junio de 1495, junto con otras referencias que se consignaron en una obra clave del en 1936

destruido archivo parroquial: el *Libre del algúns aniversaris y perpetuals* (11).

El grupo consta, como acabamos de indicar, de tres figuras: el caballo, el santo y el mendigo que simboliza a Cristo. Detengámonos a observar cada una.

El santo va vestido a la moda cortesana flamenca del siglo XV, con traje corto que le cubre sólo hasta el arranque de los muslos, ceñido a la cintura por cinturón, acompañado por otro que sostiene la vaina de su espada; y con un collarín o sobrecuello recortado en zig-zag. Su rostro de adolescente tiene los párpados de sus ojos casi cerrados. La nariz recta y la boca pequeña. Lleva lengua cabellera que asoma en flequillo en su frente por debajo del gorro circular con que se cubre, típicamente cortesano, el cual se encuentra adornado con tres grandes y esbeltas plumas. Sus piernas, en posición recta, van ceñidas por una malla, y sus pies, protegidos por sandalias a las que se acoplan las largas espuelas, apoyan sobre los estribos de la montura.

El joven Martín, que vuelve el torso hacia su izquierda, acaba de partir todo el extremo de su capa con la espada que levanta desde la empuñadura con su mano derecha, mientras que con la opuesta sostiene lo que resta de la misma.

El mendigo, colocado seguido del caballo, tiene el rostro característico de Cristo, barbado, melena y de unos 30 años. Lleva halo de santidad. Su anatomía es perfecta. Con su mano derecha agarra el fragmento de capa que le acaban de ofrecer. Va ataviado con un deteriorado ropaje,

(9) RIBADENEYRA, P.: *FLOS SANCTORVM o Libro de las vidas de los santos*. Primera parte. Madrid, 1675. Fols.: 615 y ss... IBIDEM: Opus cit., sexta parte. Madrid, 1717, págs.: 115-139. También: VILLEGAS, A.: *FLOS SANCTORVM...* Primera parte. Zaragoza, 1583, págs.: 312-315 vto.

(10) *Acta de la entrega a la Obrería de San Martín de la estatua de bronce que figura en la hornacina de la fachada (31 de mayo de 1495)* (ORELLANA, M.A.: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, 1924, III, 138-139).

En este documento que recoge ORELLANA se expresa claramente que las dos imágenes ya existentes en esta portada gótica, seguramente sobre sendas repisas en los derrames, representaban a san Antonio Abad y a santa Elena. No obstante, TEIXIDOR, (*Antigüedades de Valencia*, edic. 1895, I, pág. 314, n. 317) refiere por 1767 que en lugar de esta última estaba la de Santa Isabel, reina de Portugal. No sabemos si este autor se confunde a la hora de citar la advocación de esta escultura o si por el contrario la referida figura de Santa Elena fue reemplazada con el tiempo por la mencionada de Santa Isabel.

(11) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de San Martín...* Opus cit., 37-38. —IBIDEM: *Contribución al estudio de la ferreteria valenciana en los siglos XIV y XV*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1922, pp. 101-102.

Como vemos la referencia histórica internacional del documento sobre el grupo escultórico bronceo de San Martín ecuestre con el mendigo, viene dada por la cita a la guerra de Nápoles entre Fernando el Católico y el rey Carlos VIII de Francia, territorio definitivamente anexionado en 1504; y en el ámbito local por la muerte de Jeroni Sangis, *Prevere Beneficiat en la Seu...*

anudado con una cuerda a la cintura, que le cubre hasta las rodillas, pero abierto por delante hasta el muslo; sin mangas, pero con una especie de esclavina que le tapa hasta el codo. Luce una especie de bolso, dispuesto en bandolera desde su hombro izquierdo, de cuero y cerrado por hebilla, con dos borlas en sus extremos inferiores. Se encuentra en posición de marcha, adelantando su pierna derecha y apoyándose con un tosco bastón, rama o tronco de veraz efecto con sus nudos perfectamente perceptibles. Protege, a media altura, la anatomía de su pierna izquierda con una apretada venda. Sus pies se ocultan tras unas recortadas botas que le cubren hasta por encima de sus tobillos, pero tan rotas por delante que permiten mostrar todos los dedos de sus pies.



"San Martín y el mendigo". Replica en el Museo Nacional de Cerámica "González Martí"

El caballo es una pieza deliciosa, aunque algo arcaica en su visualización de algunos detalles de su cabeza —esquemática en su estructura en la que destacan sus rígidas y puntiagudas orejas—, de su lomo —con su compacto pelaje— y de su cuello —con sus rigurosos pliegues—. No menos interesante resulta el arreo de la cabalgadura, con dos

detalles más que exornativos en las hebillas de los arneses. Uno de ellos es el emblema nobiliario de los donantes, los PEÑARROJA: una gran fortaleza emergente sobre imbricaciones rocosas que viene a corresponderse con la descripción: *Entre penyes rotges lo castell d'aurat...* de las armas de Pedro PEÑARROJA, caballero que acompañó a Jaime I en la conquista, originario de Montpellier, antepasado de los sufragadores del grupo, cantada en el inicio de la troba correspondiente a su persona dedicada por mosén JAIME FEBRER (12). El otro constituye la silueta de un dragón, cuyo ofidiásico cuerpo se enrolla sobre sí mismo. También es digno de mención la fecha de 1494 de fabricación de las estatuas, grabada en guarismos arábigos en la vestidura del santo en época de predominio romano en la numeración (13).

Aunque cronológicamente y por algunos elementos advertibles —como el tratamiento del pelo de las dos figuras, y especialmente el del pelaje y cuello del caballo, todavía muy compactos y algo rígidos y pesados, pervivencias arcaicas, o la factura de la capa, muy pictórica, pero yerta o inflexible como si se tratara del fondo de un relieve— que contrastan con el acentuado verismo de otros —proporciones de las figuras y de algunos rasgos de sus anatomías como es magistralmente perceptible en el brazo y pierna visible de Cristo y en su bastón— cabría entroncar esta obra con el mundo gótico, su realismo vivo y su naturalismo más que incipiente en muchos aspectos demuestran

(12) La troba correspondiente a PEDRO PEÑARROJA, de Mosén Jaime FEBRER, que lleva el n.º 389 (edición de Joaquín María BOVER, Valencia, 1848, p. 211), refiere en castellano esto:

"Un castillo de oro, entre unas peñas rojas, pintaba en su escudo Pedro Peñarroja, de Mompeller, significando así su apellido. Este caballero vino de Francia, y como gran soldado, hizo muchas acciones de valor. Estuvo en Valencia, donde fue premiado por el Rey D. Jaime; después en el sitio de Alcira manifestó su mucho valor y experiencia en el arte militar; por lo que en justa recompensa obtuvo el empleo de virrey de Valencia".

Las armas de esta estirpe fueron enriquecidas por los descendientes según recogen Alberto y Arturo GARCIA CARRAFFA (*Diccionario Heráldico y Genealógico de Apellidos Españoles y Americanos*. Tomo 68, Madrid, 1952, pp. 65-68).

(13) SANCHIS SIVERA (*La Iglesia Parroquial de San Martín opus cit.*, pp. 35-36) refiere que José MARTINEZ ALOY, cronista que fue de la provincia, aprovechándose de los andamios que se pusieron en 1899 para limpiar las figuras de este grupo, se encaramó por ellas y llegando hasta la misma estatua, sacó algunos calcos de detalles ornamentales del correa que constituye el arreo de la cabalgadura: como el emblema heráldico del donante, la fecha de 1494 y el ofidiásico dragón. Igualmente apreció, grabada en el fondo de la hornacina, la fecha de 1689 (la que tal vez se inscribió con motivo de limpiarse las estatuas, si bien a la sazón no existía el nicho tal como se ve hoy, al ser la portada de mediados del XVIII). También advirtió otro letrero, hecho inhábilmente en el fondo de la hornacina, que decía: "Se limpió el año 1867, por Jaime Campoy y Miguel". MARTINEZ ALOY recoge sus conocimientos sobre esta obra en *Geografía General del Reino de Valencia*, dirigida por F. Carreras y Candi. Tomo II (prov. de Valencia I), pp. 781-782. Barcelona, s.a.



“San Martín y el mendigo”.
Museo Nacional de Cerámica “González Martí”

el renacimiento escultórico que había logrado ya en esta época la estatuaría de parte de la Europa septentrional.

Respecto de la autoría de esta maravillosa obra, mucho se ha debatido. TRAMOYERES, la atribuyó en 1903 (14) con bastante probabilidad a un estatuario milanés. Pocos años después, en 1908 (15), este mismo autor rectificaba esta suposición al publicar una escueta nota encontrada en una hoja suelta del archivo parroquial, debida a la mano de su archivero en 1607 mosén JUAN BAUTISTA PLANES, quien la había tomado a su vez del referido escrito de 1495, del *Libre de alguns aniversaris y perpetuals*. Más tarde SANCHIS SIVERA, encuentra también el documento y los transcribe y publica por partida doble (11), aseverando definitivamente la procedencia flamenca de la escultura; lo que, por otra parte, demuestra también la indicación de que el grupo está formado de varias piezas articuladas a diferencia de los fundidores italianos más proclives a haberlo fabricado en un único molde o en dos a lo sumo. En cambio, los flamencos y alemanes construían las hermosas estatuas de bronce con que decoraban panteones y altares en varias piezas fundidas y cinceladas, logrando con este procedimiento una perfección admirable en conjunto y detalles.

Como sugiere SANCHIS SIVERA, el proceder de Flandes no demuestra ser obra exclusiva de algún artista de Brujas u otra ciudad de los Países Bajos, pues aunque esta ciudad belga era efectivamente un centro comercial y artístico de mucha amplitud durante los siglos XV y XVI, sosteniendo continuas relaciones con Valencia, también pudo encargarse el grupo a los estatuarios y fundidores de Nuremberg, centro de producción artística en este género de trabajos. Lo cierto es que la escultura constituye pieza capital de la estatuaría flamenca en el XV y la única ecuestre de su especie.

No sorprende excesivamente el hecho de que el donante, en connivencia con la obrería de la parroquia, encargara la obra a unos talleres extranjeros en vez de a unos peninsulares. Los contactos comerciales de la Valencia de la época con los emporios económicos europeos y la cierta asiduidad en los viajes de algunos mercaderes valencianos a estos centros, como la de algunos foráneos a nuestra tierra, pueden explicarlo. Tal vez fuera el referido mercader PERE ANDREU quien informó al desprendido PEÑARROJA y a la parroquia misma sobre la conveniencia de un obrador flamenco.

Poco interés suscitó esta representación broncea hasta fines del siglo XIX y principios del XX, quizás también propiciado esto un tanto por la estrechez de la calle de San Vicente. Ensanchada ésta a partir de 1891, permitió una mayor visibilidad de la pieza para sus contemporáneos hasta su estudio sistemático por MARTINEZ ALOY, TRAMOYERES y SANCHIS SIVERA. Apenas es consignado el grupo en las guías urbanas hasta aquella época. Tan



Detalles ornamentales, con las armas de los Peñarrocha y la fecha, del arnés del caballo del grupo de San Martín, en dibujos efectuados por José Martínez Aloy en 1899 y publicados por José Sanchis Sivera en 1911

- (14) TRAMOYERES BLASCO, L.: *El escultor valenciano Damián Forment, (nuevos datos biográficos)*, en ALMANAQUE DE LAS PROVINCIAS, 1903, pp. 123-124).
- (15) Este artículo de TRAMOYERES fue publicado en la revista valenciana IMPRESIONES en su núm.: 13, correspondiente al 11 de junio de 1908. No hemos podido encontrar tal publicación y revista (citado por SANCHIS SIVERA en la nota 5, capítulo IV, de su referida obra sobre la iglesia de San Martín, p. 39).

sólo el académico ANTONIO PONZ la menciona despectivamente calificándola de *gran máquina de bronce de más de ciento y cincuenta arrobas de peso...* (16).

ELIAS TORMO fue el único autor que osó atribuir la obra a un artífice concreto: PIETER DE BECKERE, fundidor y escultor de Bruselas, que, de 1495 a 1502, labró para la iglesia de Nuestra Señora de Brujas la estatua sepulcral en cobre dorado de María de Borgoña († 1482), esposa de Maximiliano I, los padres de Felipe el Hermoso (17); templo en el que también se encuentra la de su padre, Carlos el Temerario († 1477), obrada en 1559 por JACQUES JONGHELINCK de Amberes (18). No obstante, la estatua de María presenta una factura algo más minuciosa que la de nuestro San Martín, a la par que exhibe una estética todavía algo gotizante.

Estas figuras se han hermoseedo, e incluso desmontado, en diferentes ocasiones. La primera vez desde su colocación lo fueron en enero de 1599, con motivo de la boda de Felipe III con Margarita de Austria; año en que se bajó la figura del santo, siendo cuidadosamente limpiada, según habían acordado los parroquianos en 14 de enero ante Jerónimo Benavides, notario síndico, junto con la rehabilitación de toda la portada principal del templo (19). La imagen de San Martín, no así el caballo y el mendigo que se limpiaron allí mismo, se descendió en 18 de enero de aquel 1599, para una vez hermoseedo subirse el día 26 de los mismos. ELOY AUNIELA, alcaide de la casa de las armas, fue el encargado de dicha limpieza, por la que se le gratificó con 200 reales. El carpintero N. Sanchis, efectuó un basamento de madera para colocar la imagen de San Martín mientras duró el trabajo. Mosén JUAN PORCAR, beneficiado de la parroquia, fue testigo presencial de los hechos y anotó en su dietario —como lo hizo con otros sucesos de la parroquia, de la ciudad y del reino entre 1589 y 1627— dos notas de este suceso con estos términos:

“A dihuyt dies del mes sobredit de janer, dit any 1599, que fonch dilluns, posaren les parrochians de sant martí o feren posar un bastiment pera baxar la ymatge de sant martí que esta a la porta principal, e aprés dimats seguent, baxaren lo cos del dit sant y lo barret, y la espasa y lo tros de la capa, y la bayna, y lo petral, y altres peses; y lo cavall nol baxaren ni lo pobre, ans bé, hallí lo netecharen, y lo dit cos del sant en la falda de la vestidura estava scrit en lletres de conte lo any 1494, que fet conte havia cent y cinch anys que era fet, contant fins al sobredit any 1599, quel abaxaren.

... Dimats, a 26 de janer 1599, en punt de les dos hores de la vesprada, puxaren la figura de sant martí dalt, y la assentaren sobre lo cavall neta y de color de llautó; netechalla Aloy Auniela, alcayt de la casa de les Armes de la present ciutat, y li donaren docents reals per sos treballs de netecharla, abaxarla y puxarla. Los obrers li feren lo cadafal quel feu mestre N. Sanchis, fuster, que esta a la plaça de pellicers, en les guartinions del cavall se troba ser feta dita figura per los penarrojes. Lo cavall y lo pobre nol baxaren perque estaven afferats: es a saber, lo cavall ab dos gafes, y lo pobre ab una trava y tres ganchos de ferro quals tenien” (20).

Posteriormente, el grupo fue objeto de limpiezas también, que sepamos, en 1706, con ocasión de las fiestas que se hicieron en el juramento de fidelidad que se prestó aquel año al archiduque Carlos de Austria (21); en 1739, al construirse la nueva portada —fecha en la que se retiró todo el grupo, encargándose de las operaciones el arquitecto JOSE HERRERO, quien, al decir de TEIXIDOR, *bajó Cavallero sobre dicho cavallo, quitadas las estatuas, para manifestacion de su ingeniosa traza, que todos suponían costaría mucho su descenso...* (22), colocándose de nuevo en su emplazamiento en 1750—; en 1899, momento en que se restauró toda la portada del imafronte (23); en 1940, para colocarla en su lugar después de 4 años, desde 1936, de haberse custodiado en el Ayuntamiento durante la guerra civil (24). En 1952, donde las imágenes fueron limpiadas *in situ*, costando tal operación 50 pesetas, más las 60 del alquiler de escaleras etc. (25). Y, finalmente, en el presente año de 1987, en cuyo mes de septiembre ha sido retirada de

(16) PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, 1789. T. IV, carta VI, n. 22, p. 142.

(17) TORMO MONZO, E.: *Levante*, Madrid, 1923, pp. 114-115. IBIDEM.: *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista*, en CENTRO ESTUDIOS HISTORICOS, Madrid, 1914, pp. 27-29.

(18) VITRY, M. Paul.: “La sculpture dans les Pays-Bas au XVe. et au XVIe. siècle”. Capítulo VI del TOMO V (I parte) sobre: “La Renaissance dans les pays du Nord. Formation de l’art classique moderne”, de la HISTOIRE DE L’ART, dirigida por André MICHEL. París, librairie ARMAND COLIN, 1912.

(19) ARCHIVO DE PROTOCOLOS DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI (PATRIARCA) DE VALENCIA: Protocolo del año 1599 (I, 14) del notario GERONI BENAVIDES. Sign. antigua: 294.

(20) PORCAR, Mosén Juan: *Coses evengudes en la civtat y regne de Valencia*. “Diario de Mosén Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)”. Edición de Vicente CASTAÑEDA ALCOVER. Madrid, 1934. T. I, p. 26.

(21) SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de San Martín...*, Opus cit., p. 36.

(22) TEIXIDOR: *Antigüedades...*, T. I, p. 314, n.º 317.

(23) En esta restauración de 1899, se reconstruyen las gradas de acceso; se puso un farol en el remate del segundo cuerpo, y se limpió el grupo de San Martín. Para llevar a la práctica esta reforma se constituyó una comisión, componiéndola el fabricante FRANCISCO ANDRES y el secretario, para que atendieren en la restauración y limpieza de la puerta principal... Las obras corrieron en gran parte a expensas de los ricos feligreses Vicente Sancho, Francisco Merle y Francisco Climent.

(Arch. de San Martín, en lo sucesivo A.S.M.: *Libro de Actas 1883-1959*. Págs.: 51-54, juntas de 31 de enero y 26 de octubre de 1899). También parece que se efectuó alguna pequeña limpieza en la portada del imafronte en 1909, con ocasión de la Exposición Regional, según se dirime de la junta de 24 de marzo de aquel año. (A.S.M.: *Libro de Actas, 1883-1959*, pp. 88-89).

(24) A.S.M.: *Libro de Actas* (1883-1959), p. 126 (junta de 10 de diciembre de 1939).

(25) La limpieza corrió a cargo de la empresa PLUS ULTRA (A.S.M.: *Recibos, 1952*).

la portada, restaurada y ha entrado a formar parte a partir de octubre, como ya hemos indicado, de la exposición del 750 aniversario instalada frente a la Casa Consistorial (26).

Con ello, el grupo del titular se ha librado de la tremenda suciedad que le cubría, acumulada durante 35 años, algo que no ha sucedido ni con la portada—deteriorada e incluso desquebrajada en algunos puntos su piedra, que no ha visto una limpieza sistemática desde el año 1899—, ni con la fachada —que sólo ha contemplado, recientemente, con fortuna, la retirada de sus desacertadas farolas—, necesitadas ambas de una urgente restauración, agravada esta circunstancia en los últimos 25 años por la contaminación y las vibraciones de un intenso tráfico inadmisibles en relación a

la anchura de la calle de San Vicente, aunque afortunadamente minimizado a partir de 1986 con la reforma de esta vía. Restauración que, desde luego, tendría que ampliarse al costado del campanario que recae al imafrente y que en los últimos días ha visto caer fragmentos de una de sus cornisas, y asimismo a todo el conjunto del edificio.

FERNANDO PINGARRON

(26) Poco antes de entregar este artículo para su publicación y concluida la exposición en cuestión, en enero de 1989, el grupo ha sido de nuevo instalado en el nicho de la portada principal de la iglesia de San Martín, el día 2 de febrero de 1989.

APENDICE DOCUMENTAL

I

REMEMBRANZA SOBRE EL GRUPO ESCULTORICO BRONCINEO DEL TITULAR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTIN DE VALENCIA Y EFEMERIDES DE SU INSTALACION EN LA PORTADA PRINCIPAL

1495, Junio, 3, Valencia.

ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN MARTIN: *Libre de aniversaris y perpetuats*, fol. 40 (destruido en 1936).

SANCHIS SIVERA, J.: *La Iglesia Parroquial de San Martín de Valencia*. Valencia, 1911, pág. 38 (original mecanografiado: arch. de San Martín).

Contribución al estudio de la ferretería valenciana en los siglos XIV y XV, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1922, pp. 101-102.

“Recort sia al venerable clero, que mossen Vicent Penaroga, cavaller de Sent Jaume, en vida sua feu fer en Flandes lo gloriós Sent Martí de coure a cavall ab lo pobre, ab lo misteri com parti lo manto, lo qual costá ab tot aquest misteri de prima compra en Flandes trecents trenta tres ducats dor, sense los nolits hi despeses altres de posarlo en lo portal e pintar lo respatlle, lo qual misteri, ço es, lo benaventurat ab lo cavall hi pobre, pesen trenta quintars hi

dos arroves hi liures; mes lo cavall sens la sella, es una pessa; lo gloriós Martí es tres o quates pessés; lo puny ab la spasa, les comes hi lo gapen del cap, lo pobre, dos peses; lo braç, es altra, no lo del martell. Lo qual misteri vingué après mort el dit Mossen Vicent Penaroga cavaller, per mig den Domingo Pere Andreu, mercader, entenant quant allá vall son fets los paraments axi de boca com de coll hi anques sobre posats hi peses per si, lo qual misteri se dia haver pagat lo dit magnífich mossen Vicent Penaroga de sos dines e bens no contribuint hi los germans.

Lo qual gloriós misteri fonch possat per los magnífichs germans marmesors, ço es, en Benet Penaroga, ciudadá e mossen Jaume Penaroga cavaller, en lo portal principal de la sglesia, dimecres a iij de Iuny Any Mil cccc.lxxxv. En aquest cas era la guerra del Rey de Napols contra lo Rey de França, que li tenia lo Regne de Napols habitant en aquell. Morí en aquest dia mossen Jeroni Sangis, Prevere Beneficiat en la Seu. Lo acte de donació rebé Luis Venrell, notari en 31 de Maig 1495”.

II

ACTA DE LA ENTREGA A LA OBRERIA DE LA PARROQUIA DE SAN MARTIN DE VALENCIA DE LA ESTATUARIA DE BRONCE DEL TITULAR PARA LA PORTADA PRINCIPAL DE ESTA IGLESIA

1495, Mayo, 31, Valencia.

ORELLANA, M.A.: *Valencia antigua y moderna*.
Valencia, 1923. T. III, pp. 138-139.

“Nos Bernardus Penarroja Civis, Franciscus Penarroja, et Jacobus Penarroja Milites fratres, Civitatis Valentiae habitatores, nominibus nostris propriis et etiam ut manumissores ultimi Testamenti magnifici Vencentij Penarroja quondam militis Civitatis praefixae habitatoris, pro ut de dicta manumissoria constat ultimo illius testamento per honorabilem, et discretum Bernardum Dasio Notarium Recepto sub die... mensis Maij anno proxime praeterito á Nativitate Domini millesimo quadringentessimo nonagesimo quarto, et in pose eiusdem notarij post dicti testatoris mortem publicato sub die... proxime dictorum mensis, et anni. Quia nos omnes simul, et quilibet nostrum totis viribus, et cum effectu desideramus, aut intendimus servire Deo, et Beato Martino Episcopo Protectori nostro servitijs, tam orationum, quam etiam aliquibus multis aliis oblationibus, aut caritatibus in laudem Sanctae, verae, et immensae Trinitatis, beatique Sancti Martini militis, et Episcopi, tam nostris propriis Substanciis, quam aliis per nos exquisitis, ornando, et ad opus ornandi, laudandi, et excelendi ecclesiam Parrochiam dicti Sancti Martini: Gratis, scienter, et consulti bonis, aut nostris, spontaneisque voluntatibus, et concedimus I, ac tradimus relaxamus, aut praecedimus, et concedimus vobis magnificis Honorato Berenguer militi, et Joanni Jeronimo Carbonell civi, et honorabili Andreae Guerau Guanterio, civitatis praefixae Parrochialis Sancti Martini, praesentibus et acceptantibus, et Joanni Perez vellutero civitatis praefatae civi Operario una vobiscum hoc anno praesenti, absentibus, ut praesenti notario tamen subscripto ut publica persona stipulante est, et vestris in dicto Operariae Oficio anuatim successoribus quendam Sanctum Martinum militantem in quodam equo simul cum paupere sibi elemosinam largiendio Specie cupri desuper deauratiri ponderis videlicet, pauperis triginta unis robarum, et decem octo librarum, et Sancti Martini ponderis triginta quatuor robarum, et viginti quatuor librarum, et equi ponderis quinquaginta octo robarum, et Sex librarum, quae quidem tres partitae in universo agregatae sumam capiunt centum viginti quatuor robarum, et duodecim librarum, ad opus ponendi, et ornandi ianuale novo modo factum, in quo quidem ianuale scriptae sunt imagines Sancti Antonii, et Sanctae Elenae. Hanc autem Donationem vobis praedictis

operariis, tam praesentibus, quam absentibus facimus sub his modis, formis, et conditionibus, videlicet, quod vos praedicti magnifici Operarii teneamini, et habeatis, aut sitis obligati tenere, et observare dictam imaginem Sancti Martini, prout iacet, in custodiam, honorem, et reverentiam faciendo, et cum effectu inopam ponendo quod nullus homo, tam ecclesiasticae, conditionis, quam secularis posit, aut valeat in cultu, quam in rita, quam in recto, et alias, nisi solu modo vos praedicti operarii, et successores vestri praesise, et dumtaxat positibus, habeatis, et valeatis dictam imaginem praecertam dicti Sancti Martini, et successores vestri in hoc Officio, ita quod nunc pro tunc si aliqua lis, quaestio, vel controversia fuerit mota, quod Deus avertat, per quospiam ecclesiae, et Parrochiae praedictae, tam per Rectorem, Vicarium, et beneficiatos eiusdem, quam alias, quod nunc pro tunc, et tunc pro nunc volumus sibi ipsis ecclesiasticis per vos dictos Operarios, aut successores vestros, priventur, casentur, et annullentur simul cum suis viribus et efectibus posse, Dominio, et voluntate, prout cum praesenti volumus totis viribus nostris, cassari, annullari, et repudiari, nisi vos, et successores vestris habeatis voluntatem, dominium, aut dominationem in ornando custodiendo, dotando, conservando, et meliorando praexaratam imaginem Sancti Martini cum omnibus iuribus nostris realibus, et personalibus etc. De quibus etc. et quibus etc. instituentes etc. ad custodiendum etc. Promittentes etc. et pro his obligamus etc. Ad haec autem nos praedicti bona, honoratus Berenguer miles, et Michael Joan Carbonell civis, Andreas Guerau guanterius praesentes, et Joannes Perez Velluterius civitatis praefixae habitatores absentem Operarii anno praesenti ecclesiae praedictae Sancti Martini, acceptantes gratis pro Deo omnia praedicta simul cum conditionibus, pactis, formis, et modis praedictis facere, aut cum effectu adimplere omnia prae contenta totis viribus cum effectu.

Actum Valentiae etc.

Testes huius rei sunt: honorabilis discretus Ludovicus Jorda, et... Strader Presbiteri, et Marcus Falcó Brunaterius civitatis Valentiae habitatores. Huiusmodi Donationis instrumentum abstractum fuit á prothocolis Ludovici Venrell q (uondam) valentini Tabellionis, de anno millesimo quadringentessimo nonagesimo quinto per me Joannem Baptistam de Alagon quoque Valentiae Notarium, propter infirmitatem Petri Joannis Bordera Notarii, notas, et Prothocollo illius Regentis, et in fidem ego Supradictus Alagon Sig + no”.

EL RETABLO DE RUBIELOS: VINCULACIONES CON EL TEATRO Y LA LITERATURA MEDIEVALES

INTRODUCCION

Siguiendo en la línea de estudio, que nos hemos propuesto, de los Primitivos Valencianos, y de Pedro Nicolau, en especial, con el estudio de los Retablos de Sarrión y de Bilbao (1), queremos completar esta figura con el análisis del Retablo de Rubielos de Mora.

Para ello nos hemos desplazado y hemos realizado "in situ" un minucioso análisis. El hecho de estar recién restaurado, ha sido favorable para poder contemplar con detalle cada una de las tablas, y los numerosos pormenores tan típicos de la pintura gótica Internacional.

DESCRIPCION

El retablo consta de cinco calles, con cuatro escenas las cuatro calles laterales, además de una custodia, como



remate de cada una de ellas. La calle central tiene tres escenas y un pináculo, que falta, junto con la tabla central. Una doble predella, con cinco escenas a cada lado de las tablas centrales, que no se conservan. En las entrecalles, figuras de profetas. Rodea el conjunto, un guardapolvos con diversos santos y escudos intercalados.

Está dedicado a la Virgen, aunque falte su tabla central, en la que aparecería como de costumbre, entronizada, con su Hijo en brazos, y rodeada de ángeles músicos, cantores y adorantes.

En sustitución de dicha tabla central hubo una del Redentor, que no tenía ninguna relación con la temática general.

La impresión que causa el retablo de Rubielos, es similar a la del Retablo de San Jorge, del Victoria y Alberto de Londres, cuyas medidas son: 6,60 x 5,50. El de Rubielos mide: 7 x 5,50. El número de escenas, y su disposición, son muy afines. La única diferencia, es que en el del Centenar de la Ploma, no hay doble predella, o no se conserva.

Los trabajos en oro suntuosos, y la carpintería, unidos a un colorido vivo, hacen del conjunto, una obra excepcional, que, como juzgaba Post ante Albertosa (2), nada tiene que envidiar a lo mejor realizado en Italia en la época.

La restauración reciente, ha contribuido a devolver ese aspecto de brillantez, y a poder apreciar el dibujo, composición, temática, iconografía, colorido, que apenas podía atisbar anteriormente.

La distribución temática es la siguiente:

Calle central: Tabla principal inexistente, seguramente dedicada a la Virgen, entronizada, entre ángeles, al modo de la "Maiestas" de Simone Martini, cuyo modelo iconográfico valenciano está ya formado en la de Sarrión de Pedro Nicolau de 1404.

En los registros superiores de la calle central: el Tránsito de la Virgen, y encima la Coronación, faltando el remate con Cristo entronizado.

La lectura del retablo, es de izquierda a derecha y de arriba a abajo, como era habitual en la época: Comienza la Anunciación de Santa Ana, y el Abrazo ante la Puerta

(1) RODRIGO ZARZOSA, Carmen. Aproximación al Retablo de Pere Nicolau "Los 7 Gozos de la Virgen" en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En: Armario, 1988. Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 9-24.

(2) POST, Chandier Rafithon. *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass), V.III, 1930.

Dorada, el Nacimiento de la Virgen y su Presentación en el templo, en el piso superior.

Los Desposorios de la Virgen y San José, la Anunciación a la Virgen, el Nacimiento de Jesús y la Epifanía. En el segundo piso, la Presentación de Jesús en el Templo, la Huida a Egipto, Jesús entre los Doctores, y la Resurrección.

El primer piso, representa la Ascensión, Pentecostés, la Anunciación de la Muerte de la Virgen, y la Despedida de los Apóstoles.

En las custodias de los remates, los cuatro Evangelistas con sus atributos: águila San Juan; ángel San Mateo; toro San Lucas; y león San Marcos.

Predella: carece de tabla central, probablemente, la Crucifixión, o el Christus Patiens. De izquierda a derecha: El Lavatorio, La Oración en el Huerto, La Última Cena, el Prendimiento, y los Azotes a la Columna, La Cruz a cuestras, el Descendimiento, el Santo Entierro; la Bajada al Limbo; y el Sepulcro vacío.

En la segunda predella, los Profetas: Ezequiel, Baruch; Elías; N; Moisés; Isaac; Aarón; Oseas. Guardapolvos, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: San Juan Bautista y San Antón; San Lorenzo y San Vicente Mártir; Santa Catalina y Santa Margarita; Santo Domingo; San Blas y San Jorge.

¿Escudo ciudad de Rubielos?: losange castillo y barras.
Entrecalles: Profetas.

ATRIBUCION

Es variado el abanico de posibilidades que se baraja en torno a la atribución del retablo de Rubielos:

Post (1930) (2), lo incluye entre las obras coetáneas de Marzal, de estilo germánico.

El mismo Post en 1950 (3), lo cree de la misma mano que Albentosa y se vuelve a plantear su anterior atribución a Marzal, y las dudas entre los estilos Nicolau-Marzal. Si se atribuyen a Nicolau las obras del taller con menor manierismo, entre ellas colóca el Retablo de Rubielos, dudando si atribuirlo a Nicolau o a un fiel discípulo.

Asocia Post el Retablo de los Siete Gozos de Bilbao al de Rubielos y al de la Virgen de la Colección Bosch. Añade al grupo el retablo de la Transfiguración de Pina, porque el autor es con toda probabilidad el de Albentosa, y su mérito es casi igual.

Tormo en 1923 (4), lo atribuye a la pintura valenciana del siglo XV, y a la misma mano que Albentosa.

Heriard Dubreuil (1975) (5), opina que su autor es Jaime Mateu, sobrino y heredero universal de Nicolau, sin argumentos convincentes.

Pérez Sánchez (1978) (6), sigue a H. Dubreuil, en su atribución.

Gudiol (1950?) (7), encuentra en Albentosa un matiz diferente a Sarrión, pero no menciona Rubielos.

Pitarch (1980) (8), atribuye Albentosa a Gonzalo Peris, y no menciona Rubielos.

Saralegui (1941) (9), lo atribuye a Nicolau "...en una fase más marzalista", aunque no descarta a algún miembro de su obrador. Junto a este retablo, agrupa el de la Virgen de la Leche de la colección Bosch Catarineu, procedente de Puertomingalvo (Teruel), el de Pina (Teruel), de la Transfiguración, el de los Siete Gozos del Museo de Bilbao, la tabla de la colección Gualino, de Turín.

Saralegui (1954) (10), lo atribuye a Nicolau, junto con los retablos de Col, Bosch, Pina, Burgo de Osma, con sus tablas de Louvre, y las tablas de las Colecciones Jhonson de Filadelfia, y Cords de Nueva York.

ANALISIS ICONOGRAFICO

Creemos, como hemos apuntado anteriormente, que el retablo estaba dedicado a la Virgen, puesto que todos los paneles representan algún pasaje de su vida o la de su Hijo. Por tanto estamos convencidos de que la tabla central que falta, representaría a la Virgen entronizada con su Hijo en brazos, y rodeada de ángeles, adorantes, músicos, oferentes, a la manera de Simone Martini, que fue usual en la época, y cuyo prototipo, fue fijado por Nicolau en Sarrión, en 1404.

La tabla del Salvador, que estaba colocada, en el centro, en 1930, cuando lo vio Post, era un añadido poco afortunado, hecho con buena voluntad pero con poco acierto. Post se sintió un poco perplejo, ante esta diversidad temática, pero no acabó de rechazarla de pleno.

La tabla de la Virgen de la Colección Gualino, de Turín (1,37 x 1,10) pudiera ofrecer una posibilidad o por lo menos un modelo de lo que debió ser, lo mismo que la del Louvre, o Albentosa. Todas ellas son de una belleza increíble y fueron fechadas por nosotros (11), y por supuesto, las atribuimos a Nicolau.

(3) Idem, v. IV, 1950, *Adiciones*, p. 571-573.

(4) TORMO, Elías. Op. cit.

(5) HERIARD DUBREUIL, M. *Le Gothique à Valence*. L'Œil, n. 234-235, 1975, en-feb. p. 12-19

(6) PEREZ SANCHEZ, Emilio. *Tierras de España*. Valencia, Madrid: Noguera, 1985.

(7) GUDIOL, José. *Ars Hispaniae*. Madrid: Plus Ultra, vol. IX, 1955, p. 144.

(8) PITARCH, J.A. *La Pintura gótica en la Corona de Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros, 1980.

(9) SARALEGUI, Leandro de Pedro Nicolau, *Almanaque Las Provincias*, Valencia, 1941, p. 99-107.

(10) El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1954.

(11) RODRIGO, Carmen. *El Retablo de Sarrión*, Archivo de Arte Valenciano, 1987, p. 8-16.

El resto de las escenas, se enmarca dentro de los Gozos, junto con algunos misterios del Rosario.

ANUNCIACION A SANTA ANA

Escena en una terraza, Santa Ana aparece sentada, con tocas blancas de mujer casada y aureola circular, manto negro con forro rojo. Recibe la visita del ángel, que le anuncia su estado. El pavimento cerámico de color naranja, y un jardín con árboles y setos.

A la derecha, están sus aposentos con columnas. El ángel de pie, con alas bellísimas, de color rosa, rojo y negro, dentro de la línea de Nicolau, y túnica de brocado rojo y oro, pelo rizado, rubio. Sobre un zócalo, o murete bajo, unos objetos de metal: vasija y jarrón.

ICONOGRAFIA

Esta escena no se puede confundir con la Anunciación a la Virgen, pues la anunciada es una mujer mayor. Tampoco con la Anunciación de la muerte de la Virgen, porque en ella, el ángel lleva palma.

ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA

A la puerta del Templo, San Joaquín y Santa Ana, se abrazan, y un ángel baja volando, para unir sus cabezas. Santa Ana, viste como en la escena anterior, y San Joaquín, túnica roja y manto gris.

Una mujer casada, con tocas, contempla la escena, en el dintel de la puerta. Circula un pastor o campesino, llevando un animal muerto, colgando de un palo y una cesta con vituallas. La indumentaria que viste, es la propia de su oficio. Paisaje con árboles y rocas sobre fondo dorado. Figuras estilizadas, con escasa volumetría. Aureolas.

ICONOGRAFIA

El Abrazo místico de los esposos, representa la concepción de María, en la forma arcaica, tan conocida y divulgada por Nardo di Cione, Lorenzo Mónaco, B. Daddi, o Giotto.

En la pintura gótica valenciana, no es muy frecuente, sólo recordamos una escena similar del Museo de la Catedral de Segorbe, dentro del estilo de Nicolau.

Escena internacional de género: pastor transeúnte.

NACIMIENTO DE LA VIRGEN

Santa Ana con la niña en la cama, una cortina al fondo. Detrás de la cama dos mujeres con bandejas, y delante, una joven prepara el baño para la recién nacida, con recipiente y cántaro.

Suelo de cerámica verde y alfombra árabe.

ICONOGRAFIA

Esta escena, es una de las más interesantes en cuanto a indumentaria y ambientación de la época. Es la que proporciona más detalles de gran interés etnológico.

Como la anterior, tampoco es demasiado frecuente en la pintura valenciana de principios del XV. Algo similar hemos localizado en la colección Serra Alzaga de Valencia, atribuido a Alcañiz.

La disposición general de la composición, es similar a la de Agnolo Gaddi, de la catedral de Prato, y más tarde pasará a la pintura valenciana renacentista con la espléndida escena del Retablo de Segorbe, de Masip, padre de Juanes.

PRESENTACION DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

Gran escalinata, por la que sube, graciosa María niña. Al pie de la escalera, y a la izquierda, San Joaquín y Santa Ana, con aureola poligonal aquél.

A la derecha, dos mujeres y un hombre, contemplan el acto. Arquitecturas grises.

ICONOGRAFIA

Lo mismo que las anteriores, no es escena usual en la época en la pintura valenciana, y sus modelos debemos buscarlos en la pintura italiana, fuente de inspiración de aquélla.

B. Daddi, presenta una composición similar, con amplia escalinata, por la que sube una Virgen Niña, poco agraciada, y pórtico del templo con finas columnas, como el que aparece en Rubielos en la próxima escena.

DESPOSORIOS DE LA VIRGEN Y SAN JOSE

Escena en el atrio o pórtico del templo, de color gris, con arcos soportados por finas columnas, al estilo de B. Daddi y del retablo de Fr. Bonifacio Ferrer, cubierta con tejas.

El sacerdote, en el centro de la composición, coge las manos de María y José. La Virgen es representada como una bella doncella, destocada, con el pelo recogido, viste túnica de brocado, de color, con cola y manga amplia en el borde, escote redondo.

San José, con aureola poligonal, mayor y calvo, porta vara de azucenas, manto rojo y calzas negras. Santa Ana está al lado de su hija, a la derecha, y en segundo plano, tres invitadas con tocados de cuernos. A la izquierda, seis hombres, con ropa de brocado, y turbantes laterales, y calzas rojas.

ICONOGRAFIA

Encontramos una representación de la misma escena de Pedro Serra, en San Lorenzo de Morunys, pero es mucho más elemental, tanto en la composición como en las arquitecturas.

Consultada C. Bernis (12), el tocado femenino con cuernos francés, se usaba en 1415, y el capirote, con cresta dirigida hacia el hombro, en 1414-15.

B. Daddi, en Florencia, Museo de los Uffizzi, pórtico similar.

ANUNCIACION A LA VIRGEN

A la derecha, pórtico con la Virgen destocada, con manto ¿azul? y túnica de brocado, jarrón con azucena, igual que en Bilbao ¿bronce?.

Ángel genuflexo, con vara de lirios, en la mano derecha y cartela en la izquierda, con bello manto ciclamen, de abundantes pliegues.

Un edificio rosado, con arcos trilobulados, está situado a la izquierda, y al fondo, árboles.

Pavimento amarillo dorado en el patio, verde oscuro a la derecha, y ajedrez naranja y negro, a la izquierda.

Aparece un ángel, volando en el aire, sobre el fondo dorado, con túnica ciclamen, sobre nubes azuladas.

ICONOGRAFIA

Escena intermedia, situada en el atrio de la casita de Nazaret, ni interior, con arreglo al evangelio de San Lucas I-28), ni exterior, como señalaban los Apócrifos.

Los libros piadosos y sermones de la época: "De Incarnatione Verbi sermo", predicado por San Vicente Ferrer, en 1413; "la Vida de Cristo", de Sor Isabel de Villena (cap. XX); la "Vida de la Verge", de Ruiz de Corella, repiten estos detalles.

NATIVIDAD (13)

Choza típica de Nicolau, igual a la de Sarrión, y Bilbao, con palo en el eje central, entramado de madera de color natural, y techo de paja agrisado.

Niño en el pesebre —cajón gris— con aureola, y envolturas blancas. La mula y el buey, al lado.

La Virgen, de rodillas, a la derecha, destocada, con las manos cruzadas sobre el pecho, manto azul con vueltas naranja, como en Bilbao, y túnica de brocado amarillo y oro.

San José, aparece a la izquierda, sentado en el suelo, como es costumbre en Nicolau, con aureola poligonal. Viste túnica ciclamen, manto morado y gorro verde, mira hacia los pastores, que están a su lado, uno genuflexo, y el otro de pie, con la indumentaria típica.

En el eje central, sobre el tejado, un ángel baja volando, con túnica dorada y alas rojas. Encima, en tercer plano, un castillo blanco sobre el paisaje rocoso sienés, se recorta sobre el fondo dorado. A la izquierda, al fondo, otro ángel se aparece a los pastores, que cuidan a las ovejas, encerradas en un corral de mimbres, y el perro al lado.

Todo el suelo es rojo fuerte. En el centro de la escena, un hatillo blanco. En lugar de la tortuga de Sarrión o Albentosa.

Paleta muy cálida: suelo, alas ángel, túnica San José, escena de género frecuente.

ICONOGRAFIA

San José sentado en el suelo, como en Ștarnina, Duccio di Simone, Villahermosa, Collado, Pego, Bilbao, Sarrión, Albentosa, a veces con una ofrenda en la mano, o calentando pañales. Escena de género frecuente en la Escuela de Colonia y Norte de Francia, quizá influenciada por el teatro litúrgico, según Male (13), que repercutió en la literatura religiosa internacional, y quizá se recoge en el ambiente valenciano.

Respecto a la intervención de los ángeles, en Vita Christi de Sor Isabel de Villena (14), que a pesar de ser del siglo XV, se inspira en fuentes anteriores (reflejo de las Meditaciones Franciscanas del Pseudo Buenaventura), que aparece en diversos textos como el de Eximenis, coetáneo de Nicolau.

El tema iconístico de la adoración del Niño recién nacido, y de su cubrición por telas pobres, que aparece en el capítulo VII de las "Meditaciones", viene creyéndose de origen italiano, pues en Italia señaló Male (15) su aparición hacia 1340, en Taddeo Gaddi, Lorenzo Mónaco, y Gentile de Fabriano. También aparece hacia 1410 en Francia con los Limbourg.

En nuestro arte aparece en el siglo XIV, pudiendo venir de Cataluña, donde ya lo representaban los Serra, o directamente de Italia, a través de las intensas relaciones habituales.

Bertaux (14), señaló también su aparición en el arte italiano de principios del XIV.

Un naturalismo nórdico y muy español, apunta en todas estas representaciones de la Natividad, junto con la más pura espiritualidad franciscana.

La escena de la Natividad, no está situada en el interior, sino en el exterior, según fue más frecuente, e influenciado

(12) BERNIS MADRAZO, C. *Indumentaria Medieval española*, Madrid: CSIC, 1956.

(13) SANCHEZ CANTON, F.J. *Nacimiento e infancia de Cristo*. Madrid: BAC, 1948.

(14) BERTAUX, Emile. *Gazette des Beaux Arts*. 1909. t. II, p. 148.

(15) VORGINE. *Jacobo de la Leyenda aurea*. Madrid; Alianza Editorial, 1987.

por el teatro Medieval religioso Navideño de la "Representació de la Gloriosa Nativitat de Jesucrist", frecuente en los siglos XIV y XV.

EPIFANIA

La escena se desarrolla de izquierda a derecha, lo contrario de lo usual en Nicolau: Bilbao, Sarrión. A la izquierda, la Virgen sentada en un banco de obra, delante de un edificio gris, con la puerta entreabierta, y suelo gris. La Virgen lleva un manto azul-negro, con forro naranja, como en Bilbao, y túnica de brocado. En su regazo, está sentado el Niño, con amuleto de coral al cuello, como es frecuente en Sarrión, Bilbao.

Dirige la atención al rey Melchor que arrodillado, le besa el pie, como señal de respeto. El Niño, viste sencilla túnica blanca, Melchor, un lujoso manto de brocado naranja y oro sobre los hombros, algo caído, formando abundantes pliegues en el suelo, al modo de la pintura valenciana de la época.

Gaspar y Baltasar con las ofrendas de oro, en forma de copas o joyeros con pináculos. Gaspar viste túnica de brocado verde, negro y oro, se cubre con manto verde y franja blanca, que le cubre la cabeza. Va tocado con sombrero de terciopelo rojo, con vuelta o ala plateada, con joya de forma trapezoidal.

Baltasar, jovencito y barbilampiño, viste túnica corta, ciclamen, con extremos ondulados, y calzas negras puntiagudas. Se cubre con sombrero verde, con vuelta, y joyel en la frente. Habla con un criado, que está sacando las ofrendas de una bolsa, o saco de viaje negro.

San José, aparece sentado, en primer plano, a la izquierda, viejo, con manto lila.

Escena de género: tortuga en el suelo como en Bilbao y Sarrión, Albentosa, típica del estilo Internacional.

Pared de huerto a media altura, muy propia de Nicolau y su escuela en escenas de la Anunciación, por la que asoman varios árboles. Paisaje de rocas sienesas, típico valenciano de la época y escuela de Nicolau, recortadas contra el fondo dorado, lo mismo que los árboles (¿naranjos?) y la arquitectura.

Paleta cálida: indumentaria reyes.

Paleta fría o ciánica: edificio gris, San José.

ICONOGRAFIA

Es el tercer Gozo Mariano, y la festividad del nacimiento de la Iglesia, donde se aúna el homenaje a la divinidad del Hijo, y a la Maternidad de la Madre, ya defendida en Efeso, contra los Nestorianos.

La presencia de San José, está tomada de los Apócrifos, y divulgada por Vorágine (Cap. XIV) (15), y se omitió

en el único Evangelio canónico que relata el Misterio, (Mateo, II).

La Virgen fue hallada por los Magos, según se describe en el "Cartoixá": "...no coronada com a reina: ni en real cadira, ni vestida de porpra sembrada de precioses pedres: una pobre roba la cobria: no per ornament, mes por cobrir la nuditat humana: tal vestidura com podía portar una dona muller d'un fuster pobre".

Se trata de ofrecer el contraste con la elegancia de los Magos.

Los otros reyes, hablan entre sí, como ya aparecía en la pintura románica. Gaspar apunta hacia lo alto con el índice, señalando la estrella guiadora, cuya prefiguración mesiánica, está confirmada en Mateo (II, 9-10). La estrella que guía a los Magos, según los Apócrifos (16).

Esta actitud de los Magos era recogida en el teatro Medieval, lo que señala Male aludiendo a su origen en la escena litúrgica.

Los Reyes aparecen con edades diferentes, como es habitual.

Una disposición similar de la escena, la encontramos en Nicolo di Tomaso, Pistoia.

PRESENTACION DEL NIÑO EN EL TEMPLO

El centro de la composición lo forma un templete, con dos finas columnilas, como las de los Desposorios, y una especie de tabernáculo dorado, de varios pisos, al fondo. El pavimento del templete es de cerámica marrón y madera natural. ¿alfombra? verde o tapicería de altar.

Una girola rodea este templete, todo de color agrisado, con techos interiores verdes, y bóvedas con lunetos redondos.

La Virgen, con el pelo suelto y destocado, como una doncella, con peinado de oreja al aire, típico de Nicolau, el manto se le resbala del pelo y le cubre media cabeza. Viste túnica de brocado verde y manto azul, con vuelta naranja, como en Bilbao. Tiende las manos para recoger al Niño, que se lo entrega Simeón, que lleva aureola poligonal, y espléndido manto de brocado naranja y verde, sobre los hombros, y túnica blanca.

San José y mujer devota detrás suyo con vela.

ICONOGRAFIA

No es una escena habitual en el arte valenciano de la época, y tiene connotaciones con los Desposorios, por sus arquitecturas, y por los personajes. Tiene alguna relación con la presentación de la Virgen, en cuanto al escenario o representación del templo.

(16) Protoevangelio de Santiago (c. XXI) y el de la Infancia (c. XVI).

HUIDA A EGIPTO

Composición horizontal, cuyo centro lo ocupan la Virgen y el Niño, montados en el burro. Es similar a la del retablo de Sanchis Sivera, del Museo de Valencia. Detrás aparece San José, con vara y hatillo.

Dos ángeles, con alas azules y rojas, y vistosas túnicas de color ciclamen, están situados a la derecha.

Típico paisaje rocoso, con castillo blanco?, se recorta sobre el oro, lo mismo que el árbol que aparece a la derecha.

Paleta caliente, rojo, anaranjado de las rocas las alas, y las túnicas de los ángeles. El burro de color gris.

ICONOGRAFIA

Aludida brevemente en San Mateo (II, 14-15), confirmación de la profecía de Oseas (XI-1), tiene la curiosidad de origen bizantino en los ángeles que lo guían. Sor Isabel de Villena (17) y Fr. Francisco Eximenis (18), detallan cómo el Ángel de Dios les enderezó por el desierto". Unos, siguiendo a Ludolfo de Sajonia, le identifican con San Rafael, otros con S. Gabriel, como en el retablo de Borrás de la Catedral de Barcelona.

En los Misteris y Entremeses de la época, figuraba esta escena, siendo a veces dos los ángeles que los acompañaban.

La mula, es la de la Natividad, según viejas tradiciones literarias. Roque Chabás (19), advierte que por tierras levantinas, es más frecuente la mula que el asno o borriquito de las profecías de Isaías (I-3).

San José aparece como un santo viejo, de acuerdo con las "Meditaciones" franciscanas, que influyeron mucho en la "Vita Christi" de Eximenis. Lo mismo ocurre en el antes mencionado retablo de S. Sivera, donde aparece encorvado.

Esta creencia procede de los Apócrifos Pseudo evangelio de Santiago (IX-2), pseudo Mateo (VIII-3).

Esta forma de representar a San José, es la que prevaleció, después de los primeros siglos que le representaban como joven, siguiendo a San Epifanio. Algunos optaron por representarle de mediana edad:

La escena figura en marcha, como era usual en la época. A finales del XV y principios del XVI, con el renacimiento, se implantó la escena en reposo: retablo de la Catedral de Yáñez y Llanos.

NIÑO ENTRE LOS DOCTORES DEL TEMPLO

En una arquitectura de bóvedas azules y ventanas circulares, aparece Jesús, en el centro, sentado en cátedra sobre los libros sagrados. Está explicando la Ley a los Doctores, que están agrupados alrededor, en número de siete, sentados en un banco o reborde circular: similar al de Pentecostés de Sarrión.

El pavimento es de cerámica rojo.

Un saliente semicircular en la cátedra, similar al del trono de Pentecostés de Sarrión.

Interrumpen la escena la Virgen y San José, que aparecen a la derecha con gesto preocupado.

Paleta brillante rojos, verdes y azules de miniaturista.

Esta escena, junto con la Presentación en el templo, es muy poco frecuente en los retablos valencianos de la época.

RESURRECCION

Sobre el sepulcro gris con letroides verdes en el frontis semejante al del Entierro del Puig, y al del Centenar de la Ploma, Bilbao y Sarrión.

Jesús, de pie, bendice con la mano derecha, y porta el lábaro con la izquierda, como es habitual en Nicolau: Bilbao, Sarrión, Albentosa y seguramente tomado de Italia: Jacopo di Cione, Agnolo Gaddi.

Seis soldados están agrupados alrededor, tres a cada lado, a la manera clásica en Nicolau, procedente de cartones catalanes e italianos, con expresión caricaturesca, y cuidada composición procurando equilibrar y contraponer las posturas.

A la izquierda paisaje rocoso, de color marrón, y ciclamen, a la derecha. En último término, árboles ¿naranjos? recortados sobre el fondo de oro.

Paleta cálida.

Expresionismo cercano al de Marzal.

Escudo naranja con escorpión.

ICONOGRAFIA

Estos escudos que aparecen en la escena, pudieran ser ¿blasones?

Los guardianes están como muertos, que dice San Mateo (XXVIII-4). Gonzalo de Berceo en su "Duelo", lo expresaba así: "Vínole tal espanto e tal malaventura perdieron el sentido e toda la cordura todos cayeron muertos redor la sepultura".

En les cobles, trobes, y lahors valencianas, dice así: Lo quart fou com resucitá-E parech a Maria...". Canta Berceo en su "Duelo de la Virgen: "De oy a tercer dia-seré vivo contigo-verás grant alegría-visitare primero a ti, Virgo Maria".

En los cartones catalanes de los Serra, se representa a la Virgen, lo mismo que en Villahermosa, de raíz catalana. Normalmente, no aparece la Virgen porque la Escritura no la menciona.

(17) VILLENA, Sor Isabel de. Vita Christi. Valencia: IAM, 1987. (c. LXXXIV).

(18) EXIMENIS, Fr. Francisco de. Vita Christi. (c. CCV).

(19) CHABAS, Roque. El Archivo, t. I, 19, p. 265.

La forma iconográfica de la Resurrección se conserva hasta el siglo XVI, en el que se representa al Resucitado rodeado de gloria, elevándose al cielo. Aquí porta el lábaro triunfal, con bandera crucífera, signo evocador del triunfo sobre la muerte por EL vencida: “Tenint creu per lança-hil cos per escut”, como apunta Mosén Fenollar (20).

La escena de la Resurrección se puede representar de dos maneras: el sepulcro abierto y Jesús saliendo como en Limbourg, Marzal, y escuela franco-flamenca, o cerrado y encima: Villahermosa, los Serra, Nicolau, en Bilbao, Sarrión, Albentosa.

También puede ser cerrado y precintado, como en la Escritura (Mateo, XXVII-66), que en el teatro medieval llegó a representarse con cadena y candado.

ASCENSION

El eje central de la composición, lo forma la Virgen delante de una roca, con Jesús, que desaparece en lo alto, rodeado de nubes azules, rizadas, lo mismo que en el retablo de Bilbao, y Sarrión.

En la roca quedan las sagradas huellas de los pies, tan veneradas en la Edad Media, dos ángeles vestidos de blanco, bajan con cartelas. Las alas son grises. La Virgen viste manto azul, toca blanca de mujer casada, mayor, y túnica ciclamen. Está arrodillada mirando hacia el espectador, y con las manos juntas.

Es la primera vez que Nicolau presenta a la Virgen en el centro, hasta ahora estaba colocada junto a los apóstoles en los grupos laterales, en primer plano, junto con San Juan.

Los dos ángeles, son barbilampiños y rubios, como San Juan, el resto de los apóstoles, de rostro cetrino, con barba.

Expresionismo en los gestos y actitudes como en Bilbao o Sarrión. Mayor complejidad en la composición que en los anteriores, a pesar de partir del mismo modelo.

Paleta cálida: mantos azules, verdes, ciclamen.

Fondos dorados.

ICONOGRAFIA

Es el 5.º Gozo: “...com Jesuchrist s en puga al cel”, como establecían algunas capitulaciones de la época.

Hay dos formas de representar la escena:

1. La figura del Señor, ascendido, rodeada de coros angélicos.
2. Otra con dos ángeles (Nicolau en Sarrión, Albentosa), cuyos rótulos les denominan Rafael y Miguel, viéndose únicamente los pies, velado el resto, en evocación de la nube que le ocultó.

Hay 11 Apóstles asistentes, recordando textos de Sor Isabel de Villena (cap. CCL) en los que encarga el Resucitado a su Madre ir “...ab tota la gent del seu collegi porque fossen presents en lo pujament seu”.

La Virgen sigue siendo figura alegórica de la Iglesia.

PENTECOSTES

La Virgen sentada en un recinto con dos columnas, techo y ventanas circulares, similar al de los doctores. Está sobre un banco con cojín de brocado.

La paloma del Espíritu Santo, está representada en forma frontal, como corresponde a la época. Estrado con saliente típico de Nicolau, tomado de la pintura italiana: Starnina, Maestro de Borgo.

Viste la Virgen túnica de brocado, y el habitual manto azul y tocas blancas.

Suelo con dibujo de meandros en cerámica de color verde y negro.

ICONOGRAFIA

Es el Bautismo de Fuego anunciado por los Evangelios.

En las obras del círculo Marzal-Nicolau, no suele haber otra figura femenina que la Virgen, personificación alegórica de la Santa Iglesia. Su presencia se basa en las interpretaciones patrísticas de los Hechos de los Apóstoles (II-1), sin otros discípulos, ni las santas mujeres. Pedro Serra en Manresa, en el siglo XVI es frecuente.

La Virgen está colocada como dicen los libros devotos: “...estant en mig del seu gloriós collegi”. Aún no se ven las “lenguas de fuego”, que imitadas por las estopas ardiendo que caían en la representación del Misteri, durante la fiesta de “La Palometa”, causó varios incendios en la catedral.

Las lenguas aparecen más avanzado el siglo XV: como en el retablo de la Virgen de Puebla Larga, en el de las Agustinas de Rubielos, o el de la Catedral de Segorbe. En el siglo XIV prefieren poner rayos de luz rojos partiendo del volante Paráclito, van al oído o boca de los asistentes: Nicolau. Bilbao, Sarrión.

ANUNCIACION DE LA MUERTE DE MARIA

Sentada sobre un banco, con cojín, reza la Virgen, con las manos tapadas. Viste manto azul sobre la cabeza y toca blanca. Los aposentos de la Virgen consisten en unas arquitecturas azuladas, con cortinas y techos rojos.

A la izquierda, edificio rosado internacional, y tapia de jardín o patio a media altura, muy usada por Nicolau: Epifanía, Anunciación, Anunciación de Bilbao.

Libro abierto sobre un pupitre. El ángel le ofrece la palma negra anunciando su muerte próxima.

El peinado del ángel, es de melena rubia y rizada, con gruesos rizos, peculiar de Nicolau y de su Escuela, con

(20) FENOLLAR, Historia de la Passió. Valencia: Lo Rat Penat, 1912. Lo passí en Cobles.



Anunciación de la Muerte de la Virgen

diadema como en Albentosa, Burgo de Osma. Lleva la oreja destapada, genuflexo, con túnica de brocado amarillo, y manto rojo. Nube azul y alas verdes.

Paleta brillante.

ICONOGRAFIA

La Virgen de la Anunciación de su Muerte, y de la Dormición, no aparece envejecida, a fin de poner de relieve que no sufrió las consecuencias del pecado original.

NoráGINE, difundió las súplicas de la Virgen por incorporarse al lado de su Hijo: "Trista de mí, yo, ¿que faré? - lo meu car fill ¿quant lo veuré?... "como se expresa en el "Plant de la Verge" de la Vita Christi, con similitudes en otros textos locales.

Tres días antes de su Tránsito, vino el arcángel San Gabriel, que antes le anunciara la Encarnación, a comunicarle que se iba a cumplir su deseo: "...si posible es, ans de la mia fí, yo veés —los apóstols aci juntar— per lo meu cos soterrar...".

Esta escena, era habitual en la representación del Misteri de la Virgen, el 15 de agosto, en la catedral de Valencia,

como lo indica el manuscrito con parte de la representación, con el papel de la Virgen y la acotación de escenarios y de frases del resto de los personajes.

Dicho documento data del siglo XV, de principios, según Sanchis Guarner (21), siendo anterior por tanto al de Elche, pero muy similar en contenido.

DESPEDIDA DE LA VIRGEN A LOS APOSTOLES

El escenario es el mismo que en la escena anterior, la casa de la Virgen. A la derecha, la Virgen, con San Juan, lleva tocas blancas, San Juan abraza a San Pedro.

Vistasas cortinas de brocados naranjas y cojín de brocado rojo y verde.

Paleta brillante, vivos colores: mantos rojos, verdes, morados, carnaciones delicadas propias de Nicolau y de su escuela en la Virgen y S. Juan.

ICONOGRAFIA

Esta escena es continuación de la anterior en la representación del Misteri, y aparece también en las Consuetas, cómo van llegando los apóstoles, de lejanas tierras, y la Virgen se despide de todos: "...Deixebles sants, vosaltres ben vinguts/ axí com sou del meu Fill molt amats./ Dir-vos de cert, qu'esta nit deg morir/ e per ço us ha l'Angel Sant aportats/ cuytadament car uo us he demantas, perque de mi, fills, no us vullau partir".

DORMICION

Eje central formado por el velón, delante del lecho, y Cristo en la mandorla, recogiendo el alma en forma de pequeña figura coronada con la mano izquierda, mientras bendice con la derecha, como es tradicional en esta representación en la escuela valenciana de Nicolau.

Lleva aureola crucífera, túnica oscura y manto rojo pálido, con amplios pliegues, lleva barba y bigote, según la moda de la época, como en los Serra, Starnina.

La mandorla es de lluz amarilla, y dos querubines a cada lado, como en Sarrión. Albentosa.

Lecho de piedra colocado horizontal, cubierto con brocado rojo y oro. La Virgen yace con manto negro y toca blanca, forro gris. Aparecen 11 Apóstoles y una figura con velo negro por la cara. Dos Apóstoles delante, leyendo, uno a cada lado, como es habitual a partir de 1400.

San Pedro a la cabecera del lecho, leyendo con gafas, revestido ¿con estola? con cruces, como en Sarrión.

(21) SANCHIS GUARNER. El Misteri Assumpcionista de la Catedral de Valencia. Discurs d'ingrés a la Real Academia de Bones Lletres. Barcelona, 1968.

San Juan, aparece al lado del lecho, agachado y con las manos cruzadas en el pecho, en señal de dolor.

Dos ángeles ocupan la parte superior, portando cartelas difíciles de identificar. Pavimento cerámico de baldosas rojas y crema.

ICONOGRAFIA

Es el 7.º gaudio, glosado en numerosas "Cobles": "...lo seten fou acabat - De l'anima sagrada sens dolor ha trobat - lo vostre cos santificat - que per Deus al Cel es exaltat..."

Es el epílogo de los gozos terrenales y prólogo de los Septem Gaudiorum espiritalim.

Están presentes los 12 apóstoles. También aparece en Sarrión con el rostro completamente tapado y fue muy utilizado por Marzal, y completamente ausente en la escuela catalana de los Serra, y cuyo origen pudiera estar en la imaginaria del N. de Europa.

Las dos figuras sentadas delante, están dibujadas en fuertes escorzos contrapuestos y llevan capas roja y marrón, como en Albetosa.

Las alas de los querubines son bellísimas, de color rosa y negro, peculiares de Nicolau y su escuela, y con antecedentes en Starnina, Veneziano, y otros maestros italianos.

En las Dormiciones de la escuela catalana y aragonesa, y en las primeras valencianas, Villahermosa y Collado, no aparece mandorla de querubines, tampoco en Bilbao (1398). Por primera vez aparece en Sarrión (1404). Más adelante, a mediados del siglo XV, Jacomart y Reixach, multiplicarán el número de querubines.

Un profundo expresionismo, reflejan los apóstoles. La composición está más suelta que en Sarrión, debido al mayor espacio, y a la mayor madurez. El tipo de lecho, almohada, brocado, es similar.

El gofrado de las aureolas y los motivos de hoja de roble, están en la línea de Nicolau y de su escuela. Los fondos lisos, trabajados sólo en los bordes, peculiares de la escuela valenciana.

Jesús preside la composición, sin que se den cuenta de su presencia. Según "De Transitus", se presentó "humanado y extendiendo la mano sobre ella, bendiciéndola, tomó su alma purísima y la llevó al Padre", o en textos levantinos: "Aprés que la sua benaventurada ánima fou per les mans del seu Gloriós Fill a la celestial gloria muntada, restó lo sagrat cos..."

No aparecen señales de vejez ni de sufrimiento en la Virgen. Fuentes antiguas, señalan la edad de 33 años, para todos los resucitados. Según las Revelaciones de Santa Brígida (lib.IV, cap. XXIII), de amplia difusión en la literatura y la iconografía, los sufrimientos los padeció en el Gólgota.

En el teatro medieval religioso se representaba esta escena. La comparación de los dramas litúrgicos con las

representaciones plásticas, nos ofrecen una diferencia notable: mientras en los misteris representan todas las incidencias narradas en los apócrifos, las obras pictóricas, se limitan a ofrecernos unos pasajes, salvo en casos excepcionales, como este retablo de Rubielos.

En las artes figurativas la escena más característica que define el ciclo, es la que representa el Tránsito de María. De hecho ésta es la primera ilustración a las narraciones apócrifas en Oriente, en los siglos X y XI, donde evoluciona escasamente.

El desarrollo aparece en Occidente, a donde se extendió a través del comercio con Bizancio. El primer cambio se produjo en la miniatura pre-románica y románica: es la elevación del alma de la difunta hacia Cristo en Majestad, rodeado de la mandorla, que marca la pauta que sufrirá la iconografía en la etapa gótica. La Dormición y Asunción, culminan en la Coronación, que es la escena más representativa de esta devoción mariana afirmada a lo largo del XI y XII, hasta el XV.

CORONACION

Similar a la de Sarrión en composición y colorido.

Sentados en un banco, Jesús corona a su Madre. Dos ángeles músicos. Otros dos sostienen el brocado a la manera italiana. La Virgen lleva un manto lila y rosa; Jesús, malva y azul.

Pavimento de ¿juego de damas?

ICONOGRAFIA

Es la escena mariana por excelencia, y se mantiene desde la segunda mitad del XII hasta acabado el XV. La delicadeza y el lirismo gótico, sustituye o acompaña a la versión apocalíptica del Juicio Final, que en el período anterior, era obligado representar en los tímpanos de las portadas y de los ábsides. Anteriormente, era el tipo de Maiestas, sentada en un trono con el Niño.

Cristo bendice a su Madre, mientras ella inclina la cabeza, en postura orante, para recibir la corona, que un ángel volador va a colocarla.

La Iconografía del siglo XII, nos ofrece la "Sedes Sapientiae", Virgen entronizada y coronada, con su Hijo al brazo, como Madre de Dios.

La Coronación del s. XIII, representa la recompensa que el Hijo concede a su Madre, después de socorrerla en su muerte, y está profundamente en la interpretación que del Cantar de los Cantares hacen los exégetas del s. XII.: Honorio de Autum, Bernardo de Claravall, reforzando el paralelismo Iglesia-María, que ya habían señalado los Padres de la Iglesia, S. Agustín y S. Ambrosio, Giovanni del Biondo, Viena y Pedro Serra, Manresa, representan escenas similares.

Predella

LAVATORIO

Jesús, que aparece agachado, lava los pies a los 11 apóstoles en un barreño de barro o lebrillo.

A la derecha, entra un personaje ricamente trajeado que trae una vasija con agua.

Túnicas de brocado, dorado y mostaza.

Pavimento cerámico verde y rojo.

ORACION EN EL HUERTO

En el centro, Jesús rezando arrodillado, recibe un cáliz del ángel, en un paisaje de árboles chaparros.

Tres Apóstoles descansan a la derecha sentados, mientras que hay otro grupo tumbado a la izquierda.

Jesús viste manto negro y túnica roja.

ULTIMA CENA

La escena se desarrolla en una mesa redonda, cubierta con mantel adamascado blanco, con banco circular delante.

Jesús bendice y lleva la Hostia en la mano.

Ricos brocados.

Pavimento cerámico rojo y marrón.

Fondo dorado.

PRENDIMIENTO

Judas y Cristo en el centro. Judas lleva túnica amarilla, color de la traición, y largos bigotes. Jesús manto negro y túnica rosa.

En un raptó de arrebató, San Pablo corta la oreja a Malco.

La composición está abarrotada de gente. Al anochecer. Soldados con teas encendidas y espadas. Escudos y lanzas entremezclados. Gran complejidad compositiva.

AZOTES A LA COLUMNA

Una columna central de color verde, a la que está atado Jesucristo, forma el eje de la composición. Como de costumbre, sayones azotándole, con las calzas caídas. Al fondo, asoma un personaje con rico vestido de brocado.

Paleta cálida: paredes rosas, columna verde, techos y bóvedas anervadas azules.

CRUZ A CUESTAS

Cristo con la Cruz, vestido de brocado blanco y oro. Cinco figuras, a la derecha, con martillo, lanza, trompeta...

A la izquierda, un soldado, vestido con armadura metálica, de color azulado.

Verdugo-hombre.

La Virgen y San Juan le siguen.

Roca sienesa en tono gris, recortada sobre el fondo de oro.

DESCENDIMIENTO

Los personajes de costumbre: la Virgen, San Juan, Magdalena, José de Arimatea y Nicodemo.

Dos escaleras de madera, una a cada lado de la cruz, por las que suben Nicodemo y Arimatea, que están descendiendo a Jesucristo.

La Virgen tiende los brazos, intentando recoger, de forma inusual, a su Hijo. A su lado, las piadosas mujeres.

Aureolas crucíferas.

Brillante colorido.

ENTIERRO

Sepulcro verde con letroides sobre morado, similar al de la Resurrección, y al del Puig.

Lo depositan Nicodemo y José de Arimatea, sujetando el sudario de los pies y la cabeza. Delante, María Magdalena, arrodillada, con el pelo rubio suelto y túnica roja, le besa la mano, el tarro de ungüentos, lo ha depositado a su izquierda, sobre un murete, o zócalo bajo, como el de la Anunciación a Sta. Ana. Detrás del sepulcro, la Virgen, San Juan y 3 santas mujeres.

Fondo oscuro, sin oro.

VISITA AL PURGATORIO

Castillo internacional azul, a la izquierda de la composición, en el centro, aparece Jesús, portando el lábaro de la salvación, y a la derecha, un grupo de demonios, entre rocas.

En primer plano, seis figuras salen de la boca abierta de un monstruo.

Una escena similar, está representada en el Museo de Bellas Artes de Lyon, atribuida a Alcañíz. La boca del monstruo es la misma, con las fauces abiertas, de las que salen algunas figuras de niños con coronas, y son acogidos por un grupo de ángeles.

Es una escena poco frecuente, en la iconografía de la época.

SEPULCRO VACIO

Crucía la escena en diagonal, el sepulcro vacío verde y rosa. Encima de él, un ángel, con túnica lila, lo muestra a las tres Marías. Magdalena de rojo.

Paisaje de rocas.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

Se observa una indudable unidad estilística en las escenas principales del retablo. La predella pudiera ser de mano de su taller, lo mismo que los profetas de las entrecalles, y las figuras del guardapolvos. Esto solía ser habitual en la época.

Las composiciones son bastante complejas, con abundancia de personajes, y complicadas arquitecturas como marco de las escenas.

Hay soltura a la hora de componer, abandonando la tradicional simetría.

Por otra parte, también se observa que ya se ha abandonado la dependencia de los cartones de las composiciones catalanas, a los que estaba sujeta la pintura valenciana de finales del XIV, y principios del XV y el mismo Nicolau en Bilbao (1398), y en Sarrión (1404).

Se advierte una renovación compositiva, con inspiración en la pintura italiana de Starnina, B. Daddi: Presentación de la Virgen, Desposorios, Natividad, Abrazo ante la Puerta Dorada, Visita al Purgatorio.

Otro grupo de escenas muestran una fuerte influencia del teatro medieval religioso. En concreto, de las Consuetas del Misteri de la Asunción de la catedral de Valencia, de principios del XV (22), absolutamente coetáneas con el retablo. Son las escenas de: Anunciación de la Muerte de la Virgen, Despedida de los Apóstoles, Tránsito de la Virgen, y la Coronación.

Las arquitecturas son complicadas, y se alejan de las meras referencias de la escuela catalana.

En general, el dibujo muestra la firmeza y la escrupulosidad de un maestro, en contraste con la simple destreza que caracteriza la producción pictórica de la época. Tal vez se deba a un miniaturista. Hasta los desnudos tienen más corrección de lo usual.

Un brillante colorido completa el efecto general, con paleta viva, y a veces rayando en el colorido de la miniatura.

Como es habitual en la escuela de Nicolau, el trabajo de los oros es de una increíble belleza: las aureolas, el gofrado de los fondos, sólo en los bordes, los brocados, que aquí presentan una sorprendente novedad en el colorido: naranja, blanco, amarillo, contribuyen a lograr ese efecto deslumbrante, que sorprendió a Post (23) frente a Alentosa y nos sorprendió a nosotros al contemplar el retablo de San Jorge en el Victoria y Alberto de Londres.

Como en otros retablos de Nicolau se observa una doble tipología: el tipo rubio, infantil y dulce, de rostro ovalado, y carnaciones delicadas, de San Juan, los ángeles y santas, la Magdalena, Virgen; y el tipo duro, seco de rostro alargado y tez cetrina, relacionado con los tipos germánicos de Marzal, en los Apóstoles, verdugos, profetas.

El canon de las figuras es alargado, con escasa volumetría. Los ropajes presentan amplias ondulaciones góticas, típicas de Nicolau y la pintura valenciana de finales del XIV, y principios del XV.

Indumentaria, según la moda borgoña, con tocados de cuernos en las damas y capirotos o sombreros en los hombres, del primer decenio o quincena de siglo.

El paisaje, se recorta o pone de relieve contra los fondos dorados, como de costumbre en la escuela valenciana de la época.

Un cierto expresionismo nervioso recorre las escenas del retablo, que al decir de Saralegui presentaba un claro matiz marzalesco. Quizás se deba a una etapa de mayor colaboración de los dos maestros, Nicolau-Marzal.

La forma de trabajar las alas de los ángeles y querubines, con una gran suntuosidad, colorido, a la vez que delicadeza, es característica de Nicolau y de su escuela, y tiene claras raíces italianas en las obras de Starnina, pero superadas en belleza por las españolas.

CONCLUSIONES

- 1.- El retablo de Rubielos, es indudablemente valenciano, por su arquitectura, iconografía, oros, brocados, plegados abundantes.
- 2.- Por tipologías, composiciones, aureolas, peleteado, apunta a la escuela Nicolau-Marzal.
- 3.- Lo fechamos hacia 1408, último año de Nicolau, por la indumentaria, madurez compositiva.
- 4.- El autor aparece como un gran colorista, paleta viva, mezcla de la internacional e italiana, e incluso con toques de miniaturista.
- 5.- Presenta una maestría excepcional en el trabajo de los oros, como en Alentosa.
- 6.- Se observa una renovación compositiva, basada en el teatro y la literatura Medieval religiosa, y en la pintura italiana de Starnina, Nardo di Cione, Gaddi.
- 7.- Un preciosismo internacional, impregna todo el retablo, lo mismo que el gusto por las escenas de género.
- 8.- Suave elegancia nicolasiana.
- 9.- Ligerio expresionismo nervioso marzalesco.
- 10.- Unidad estilística, salvo en la predella, entrecalles y guardapolvos.

CARMEN RODRIGO ZARZOSA

(22) TIMONEDA, Juan de. Memoria Valentina. Valencia, 1569.

(23) POST. Op. Cit. 1930.

LA TABLA DE LA VIRGEN DE LA LECHE, DE BARTOLOME BERMEJO, EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA Y ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE SU EDUCACION ARTISTICA

Nos han llegado relativamente pocas obras de Bartolomé Bermejo. Un retablo casi completo dedicado a Santa Engracia, las tablas centrales de otros dos (*Santo Domingo de Silos* y *San Miguel*), el centro de un tríptico y partes de las tablas laterales que representa la *Virgen de Montserrat* (tablas completadas por Rodrigo de Osona), y unas quince tablas más son todo lo que queda de una carrera que comprendió tres décadas (1468-1495). Pocas de estas pinturas permanecen en sus lugares de origen, o siquiera en las ciudades para las cuales fueron ejecutadas: el *San Miguel* adornaba la iglesia parroquial de Tous cerca de Valencia hasta comienzos del siglo presente, cuando apareció en el mercado y fue adquirido por Sir Julius Wernher de Luton Hoo, Inglaterra. La tabla central del *Retablo de Santo Domingo de Silos* permaneció igualmente en su iglesia de origen, Santo Domingo, en Daroca, hasta que pasó al Museo Arqueológico de Madrid en 1864. El banco, la *Crucifixión*, y parte de una tabla narrativa del *Retablo de Santa Engracia*, probablemente ejecutado para la desaparecida iglesia de San Francisco de Daroca, están todavía en esta ciudad, ahora en el Museo Colegial (1). El hermoso tríptico de la *Virgen de Montserrat* ejecutado en Valencia para un negociante italiano que residió en aquella ciudad, Francesco della Chiesa, está en la Catedral de Acqui Terme, ciudad italiana de sus orígenes familiares, aunque no en su capilla original (2). En Barcelona, la *Pietà* de Lluís Desplà ha pasado al museo de la Catedral, si bien no queda lejos de la residencia de Desplà. Tres tablas del *Retablo de Santa Ana* se hallaban aún en la iglesia de Santa Ana hasta su destrucción en 1936. Pero este número es pequeño comparado a la cantidad de pinturas de Bermejo esparcidas hoy en lugares como Berlín, Lisboa y los Estados Unidos. Además, la mayoría de estas tablas han sufrido restauraciones y alteraciones que hace casi imposible la localización regional de sus orígenes por exámenes técnicos.

Es por este motivo que quisiera discutir una vez más, una obra que atribuye a Bermejo en 1973, existente en la ciudad de donde proviene el primer documento de su actividad: Valencia (3). Es ésta una pequeña tabla que representa la *Virgen de la Leche*, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia. Esta tabla se había atribuido diversamente a un seguidor de Pedro Berruguete, un seguidor de Bermejo mismo, Paolo de San Leocadio, y a un flamenco anónimo del siglo XV (4).

El cuadro (fig. 1), pintado en una tabla de pino, representa la Virgen y el Niño, con un fondo de oro



Fig. 1. Bermejo. "Virgen de la Leche". Valencia. Museo Provincial de Bellas Artes. (Foto: MAS).

- (1) Véase mi artículo, "Bartolomé de Cárdenas, the *Piedat* of Johan de Loperuelo, and Painting at Daroca (Aragón)", *The Art Bulletin*, December, 1977, p. 496.
- (2) G. Rovira, G. Reborá, G.D. Bocchiotti, Laboratorio Restauro Nicola di Aramengo, *Bartolomé Bermejo e il trittico d'Acqui*, Acqui Terme, 1987, pp. 32-40.
- (3) Publiqué esta atribución por primera vez en "Bartolomé Bermejo and Valencia, a Reevaluation", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte*, Granada, 1973, I, p. 303.
- (4) El cuadro ha sido atribuido a un seguidor de Pedro Berruguete por Garín Ortiz de Taranco, *Catálogo guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 90. Los archivos fotográficos del Instituto Amatller en Barcelona lo atribuían a Paolo de San Leocadio antes de 1473, mientras que las fichas fotográficas de Harvard lo tienen clasificado como Flamenco, siglo quince.

ligeramente repujado con un diseño vegetal. La Virgen, calmosa y paciente, ofrece el pecho a su hijo infante, al cual sostiene con el brazo izquierdo, si bien el Niño parece descansar sobre una tarima invisible al pie del cuadro. Jesús juega distraidamente con unas cuentas de coral, que son a la vez un rosario y el símbolo de su sacrificio. Lanza su mirada de niño fuera del cuadro, sin prestar la más mínima atención al pecho que se le ofrece. De su boca cae un poco de la leche de la Virgen, otro poco chorrea del pecho materno sin tocarle. La postura inquieta del Niño Dios, con sus nerviosas manos, los dedos de los pies y la leche en la cara, da a esta tabla un tono informal. La serena Virgen, cuyo cuerpo, envuelto en un manto, forma una sólida pirámide que rodea al Niño, hace de contrapunto a tanta vivacidad.

El esquema cromático de esta obra es limitado: los cálidos tonos de la carne de la Madre y el Hijo, el pelo de ambos, ocre dorado, el azul del manto, el tinto de la túnica con sus mangas escarlatas que salen de otras más anchas con bordes de armiño, y las cuentas de coral del rosario. Estos comprenden el total de gamas empleadas, con la excepción del blanco y del oro del fondo. Es probable que el manto azul de la Virgen, pintado en ultramarino —el estimado “azur d’Acre” de los documentos del siglo XV— fuera en su origen más claro (ahora parece casi negrisko), pero esto no afecta la tonalidad esencial del conjunto.

Actualmente el cuadro no está en perfectas condiciones. La parte inferior de la obra fue repintada, el oro del fondo rehecho (se puede ver un trozo de la doradura original sobre la cabeza de la Virgen), y una fuerte capa de antiguo barniz oscurece toda la superficie. A pesar de esto, las características del estilo de Bermejo aparecen en fuerte evidencia. La figura física de la Virgen, con sus cejas arqueadas, ojos grises, rostro oval alargado, su mentón redondo y boca pequeña de labios carnosos repite rasgo a rasgo la *Santa Engracia* del mismo artista, que ahora está en Boston (fig. 2), así como las pequeñas figuras de las virtudes que flanquean el trono de Santo Domingo de Silos. Es precisamente en esta tabla (fig. 3) que la Virgen de la Leche halla su eco más próximo. La minúscula Virgen de la Leche que adorna el báculo de Santo Domingo duplica la postura de la Virgen de Valencia. Los dedos separados que soportan el pecho son idénticos en ambas obras, y el manto de cada figura envuelve su cabeza del mismo modo.

Es ya evidente en la tabla del Museo de Valencia la asombrosa técnica de Bermejo. Bordados y perlas enriquecen el manto azul de la Virgen, en tanto que las mangas de su túnica se resiguen de suave armiño. La riqueza de detalle se hace particularmente obvia en la cara con sus delicadas cejas y pestañas, y aún más en el dorado cabello, trenzado con refinamiento, y sujetado con una diadema salpicada de perlas y visible a través de un velo. Este velo se vuelve opaco al llegar al pecho —quizás gracias a la mano del restaurador—.



Fig. 2. Bermejo. “Santa Engracia”. Boston. Isabella Stewart Gardner Museum. (Foto: MAS).

Eric Young, en su monografía sobre Bermejo (5), dudó que el pintor mismo ejecutara este cuadro, pensando en cambio que fue pintado por alguien en su taller. También mantuvo que la tabla fuese extensamente repintada.

(5) E. Young, *Bartolomé Bermejo, the Great Hispano-Flemish Master*, London, 1975, p. 80.

Aunque esta tabla no está tan refinada como la exquisita *Virgen de Montserrat*, tenemos que hacer notar que es mucho más modesta, y es posible que Bermejo la pintase de prisa. El soporte de esta pintura es pino, madera muy corriente en Valencia durante el siglo XV. Sin embargo Bermejo, cuando pudo, utilizó tablas de roble —una preferencia que compartió con sus colegas flamencos— para sus obras más importantes. El tríptico de la *Virgen de Montserrat* de Acqui Terme, el *San Juan Bautista* de Sevilla, *La Muerte de la Virgen* de Berlín, y la *Piedad* de la colección Mateu son todos de roble. La *Virgen de la Leche*, seguramente no constituyó parte de un gran retablo, sino probablemente ejecutado para una casa particular, hubiera sido una obra de menos importancia, y por eso, menos atención. Pero de todos modos, la *Virgen de la Leche* demuestra todas las idiosincrasias estilísticas de Bermejo.

A pesar de todo eso, la *Virgen de la Leche* es particularmente interesante en el estudio de Bermejo, ya que de todas sus obras, es la que más se acerca al prototipo flamenco. El tema de la Virgen dando leche gozó de una larga tradición en Bizancio e Italia, y tuvo ya buenos exponentes en las Madonas de la humildad de Valencia y Cataluña a lo



Fig. 4. Roger van der Weyden. "Virgen con Niño". Chicago. Art Institute. Colección Ryerson. (Foto: Art Institute of Chicago).

largo del siglo XIV, por ejemplo en la serie de tablas y retablos de Francesc Serra II (6). Por los alrededores del 1425, se encuentran ya en Valencia rendiciones a medio cuerpo del tema (7). Sin embargo, la tabla de Bermejo parece derivar de distinta versión: la Virgen de la Leche de medio cuerpo que aparece en numerosas tablitas flamencas a partir de la mitad del siglo XV. La popularidad de este tema en el norte parece originarse con Robert Campin y Roger van der Weyden, primero como composición entera en obras como la *Salting Madonna* (Londres, Galería Nacional) de Campin y *San Lucas pintando la Virgen* (Boston, Museo de Bellas Artes) de Van der Weyden, y más adelante adaptado por el mismo maestro y su taller en una forma devocional de medio cuerpo (foto 4) (8). Estas tablas llegaban a veces a constituir dípticos mediante la añadidura de

- (6) S. Llonch Pausás, "Pintura italogótica valenciana", *Anales y boletín de los museos de Barcelona*, Barcelona, 1967-8, pp. 74ff.
- (7) Tramoyeres Blasco, "La más antigua pintura existente en el Maestrazgo de Morella", *Archivo de Arte Valenciano*, I, n.º 2, 1915, pp. 43-9 y fig. 27.
- (8) M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, II, edición inglés, New York, 1967, p.23.

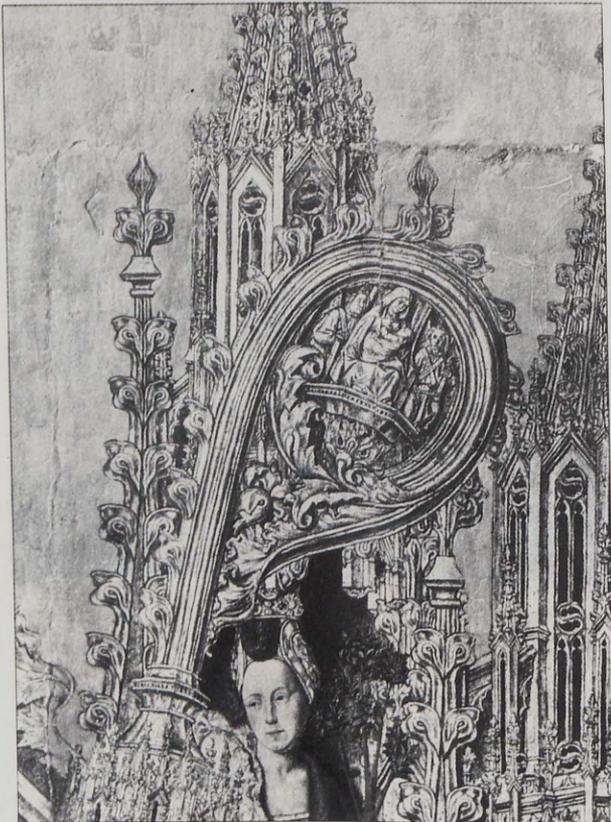


Fig. 3. Bermejo. "Santo Domingo de Silos" (detalle del báculo del Santo). Madrid. Prado.

una tabla de donante, pero con igual frecuencia se hallan independientemente como imagen simple. En general fueron destinados a casas privadas, y no a iglesias.

Panofsky fecha estas *Virgenes con Niños* cerca de 1460, o durante la época tardía de su carrera (murió Van der Weyden en 1464) (9). Siendo esta fecha suficientemente cercana del período de actividad conocido de Bermejo, se plantea la cuestión de si éste tuvo contacto directo con los prototipos rogerianos en el norte.

No sabemos cuándo empezó Bermejo a practicar como maestro en Valencia, si bien algunas referencias a él en el documento del *Retablo de San Miguel* sugieren que ya debía llevar residiendo allí algún tiempo (10). Es evidente, empero, que debió de viajar a Flandes para su educación artística, puesto que pocos maestros locales hubieran podido adiestrarle con tanta perfección en las técnicas flamencas del óleo por esta fecha. Los dos únicos candidatos valencianos para este honor pintaban en estilos bien diferentes del de Bermejo. Lluís Dalmau, quien aparentemente estuvo en contacto directo con Jan van Eyck entre 1431-36, jamás llegó a adquirir técnicamente el profundo conocimiento del arte neerlandés que vemos en Bermejo y, por más señas, el arte de Bermejo poca relación tiene con Jan van Eyck. Aún menos afinidades demuestra Bermejo con el pintor de Brujas, Lucas Alimbroot, quien se estableció en Valencia en 1439 permaneciendo allí hasta su muerte en 1463. Si las obras que actualmente se atribuyen a éste, como el *Tríptico de la Crucifixión* en el Prado, son en verdad de su mano (11) nos lo presentan como artista adiestrado en estilo eyckiano de finales de la segunda década del siglo XV, y, por lo tanto, son más lejos de las trazas de Bermejo.

Con toda probabilidad la cuestión de si Bermejo se adiestró en un taller flamenco —y en cuál— no hallará su respuesta. No hay documentos que atestigüen su presencia en Flandes, lo cual simplemente indica que Bermejo nunca alcanzó el rango oficial de aprendiz en un taller neerlandés. Ya sabemos que el rango de aprendiz en muchas ciudades de Flandes durante el siglo XV era relativamente difícil de conseguir, debido a la naturaleza proteccionista de los gremios de pintores flamencos (12). Los aprendices solían ser asistentes de estudio, destacados para promoción al cabo de varios años por el maestro de taller, y sólo una mínima fracción de aquellos que en realidad aprendían el oficio de pintor y ayudaban a un maestro reconocido por el gremio jamás conseguía aún este modesto rango. Un forastero tendría menos oportunidades de promoción que un nativo, a menos que fuera alguien como Lluís Dalmau, personalmente recomendado a Jan van Eyck por su soberano, Alfonso el Magnánimo, o Zanetto Bugatto, enviado por su patrona, Bianca María Visconti de Milán en 1463 para aprender el arte de la pintura al óleo de Roger van der Weyden. Considerando esta situación, no cuesta imaginar

a Bermejo, sin las ventajas de un patrono real, trabajando en un taller neerlandés, colaborando en las tareas más tediosas y por fin, después de aprender todo lo que pudo, volviendo a su patria, todo esto sin llegar a dejar ni una traza en las transacciones oficiales del estudio en el cual pudiera trabajar.

Pero este pintor ciertamente aprendió los “secretos” de la técnica flamenca al óleo; un análisis microscópico de las capas de pintura hecho durante la restauración reciente del tríptico de la *Virgen de Montserrat* indica que Bermejo tenía un conocimiento íntimo de los métodos flamencos, mucho más profundo que pudiera aprender en cualquier sitio de España durante aquella época (13).

Pero, ¿en qué taller lo aprendió? Se pueden contar numerosos esfuerzos para rastrear el estilo de Bermejo a un maestro flamenco concreto, Petrus Christus, Dirk Bouts o el mismo Roger, pero ninguno es muy convincente.

Parte del problema de relacionar la obra de Bermejo con fuentes nórdicas es que sus composiciones y estilo están tan adaptados al gusto español que hacen imposible encontrar ejemplos de préstamos concretos de los de Flandes, como en las composiciones de muchos maestros “hispano-flamencos” de Castilla. La iconografía de la pequeña *Muerte de la Virgen*, en el Museo Berlín-Dahlem, con el insólito detalle de Santo Tomás recibiendo de un ángel el cinturón de la Virgen, pudiera proceder de Petrus Christus, y es por eso que Eric Young creyó que Bermejo recibiese su enseñanza artística en su taller (14). Pero en realidad Bermejo no ha tomado nada de su estilo. En la composición de Berlín, el espacio está hacecinado y sin lógica; las figuras pequeñas y nerviosas están colocadas arbitrariamente en profundidad sin consideración alguna a su escala; la impresión conjunta es de *horror vacui*. Nada podría estar más lejos de la composición espaciosa de la tabla grande del mismo tema de Petrus Christus en la Galería de Bellas Artes de San Diego (California), con sus figuras calmosas y sin emoción, lógicamente colocadas en un interior de perfecta

(9) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 294.

(10) L. Piles Ros, “Actividad y problemas comerciales de Valencia en el cuatrocientos”, *VI Congreso de historia de la Corona de Aragón*, Cagliari, 1959, 413, afirma que en el siglo XV, se tenían que cumplir entre siete y diez años de residencia para obtener ciudadanía valenciana.

(11) C. Sterling, “Observations on Petrus Christus”, *The Art Bulletin*, March, 1971, p. 13.

(12) T. Feder, “A Reexamination Through Documents of the First Fifty Years of Roger van der Weyden’s Life”, *The Art Bulletin*, 1969, p. 423. Feder habla solamente de Tournai y Bruges, pero parece que ésta fue la situación general en las ciudades flamencas de este tiempo.

(13) G. Rovira, G. Reborá, etc. Op. Cit., p. 156.

(14) E. Young, Op. Cit., pp. 10-16.

perspectiva (15). La gran riqueza de detalle del cuadro de Bermejo, la diferenciación cuidadosa de telas, metal y cristal a expensas de la unidad compositiva, es la antítesis de Petrus Christus, quien ha sido comparado a Piero della Francesca en su tendencia de simplificar las formas.

Existen intentos parecidos de relacionar el estilo de Bermejo con Dirk Bouts, que comenzó su carrera en Haarlem para acabarla en Lovaina. Post destacó el parecido entre la esbelta figura de Antonio Juan, el donante del *San Miguel*, y el cuadro de Bouts, *Retrato de un hombre* de 1462 (London, Galería Nacional) (16), pero una comparación detallada de ambas obras nos hace ver que la semejanza básica radica en el mismo tipo de sombrero que lucen ambos hombres, más que en el modo de ejecución. También se podría suponer que la facilidad de Bermejo para el paisaje deriva de Bouts quien en su día gozó de buena fama por sus paisajes. Pero también aquí si ponemos la obra de ambos pintores lado a lado, veremos más diferencias que afinidades. Bouts coloca sus figuras principales en las diferentes zonas de un profundo paisaje, mientras que los personajes más importantes de Bermejo suelen ocupar una zona al frente de sus composiciones. Los paisajes de Bouts, con sus ricas tonalidades azules y verdes reflejan la atmósfera del país en que vivió, mientras que los terrenos y luz de Bermejo, son mediterráneos sin duda alguna. Verdad es que ambos experimentaron con salidas y puestas de sol, mas esto sería por los mismos años. Podemos ver el sol naciente o poniente en el *Altar del Santo Sacramento* de Bouts, en San Pedro de Louvain (1464-7) y en las *Tablas de la pasión de Cristo* de Bermejo (Barcelona, Museu d'art de Catalunya y colección Amatller), las cuales, a causa de su iconografía, peculiarmente valenciana, deben datar del periodo anterior a su traslado a Daroca en 1470. Pero, en obras más tardías, Bermejo sobrepasó los experimentos atmosféricos de Bouts: los grandes paisajes con la salida del sol sobre el mar en la *Virgen de Montserrat*, y con la tormenta que se ve sobre el peñasco en la *Pietà* del Canónigo Desplà, son entre los más audaces, la pintura europea de su época.

Aunque su estilo muestra poca afinidad con Jan van Eyck, Bermejo podría haber adquirido por lo menos un artificio artístico del maestro de Brujas: la ciudad reflejada en una armadura pintada aparece por primera vez en la *Madona del Canónigo van der Paele*; es la figura de un hombrecito reproducida en la porción del peto de San Jorge a la derecha de su brazo izquierdo. Por otra parte, un efecto similar más cercano aún al *San Miguel*, puede verse en la obra de un pintor posterior de Brujas, Hans Memling. En la armadura de San Miguel en la tabla central del *Tríptico del Juicio Universal* de Memling (Gdąnsk, Museo Pomorskie), el peto del santo refleja las figuras de su alrededor, personas que emergen de sus tumbas el día del juicio.

El único problema que hay para considerar a Memling una posible fuente de Bermejo es que el retablo de Gdąnsk

es virtualmente contemporáneo con la tabla de Luton Hoo. Aquél, comisionado por el banquero florentino Jacopo Tani durante o después de 1467, estaba ya completo por 1473, puesto que en este año fue capturado por piratas alemanes mientras iba camino a Italia, y así llegó a la ciudad hanseática (17). Aun en el caso de que Memling estuviera bien avanzado con la tabla central en 1466, tendríamos todavía una fecha demasiadamente cercana a la aparición de Bermejo en Valencia que fue en 1468, si no antes. Memling, alemán de origen, acababa de convertirse en ciudadano de Brujas en 1465, y no fue admitido en el gremio de pintores de esta ciudad hasta dos años después, aunque algunos eruditos creen que hizo su aprendizaje con Roger van der Weyden en Bruselas (18). Más lógico parece creer que ambos pintores aprendiesen el tema del reflejo en Brujas o Bruselas, el prototipo exacto del cual ya no existe (19). Buena evidencia de su popularidad es su aparición en otras pinturas flamencas durante el último cuarto del siglo XV como en la hermosa tabla de *San Miguel* de la Capilla Real de Granada, obra de un anónimo flamenco.

No hay duda que el pintor nórdico cuyo estilo Bermejo más aproxima en mayor grado es Roger van der Weyden, pintor municipal de Bruselas desde 1436 hasta su muerte en 1464. Emile Bertaux hizo notar, en los primeros años de nuestro siglo, esta semblanza, particularmente en la similitud del *San Miguel* de Bermejo con la figura del arcángel en el *Retablo del Juicio Final* de Roger de cerca de 1452 (Beaune, Hôtel Dieu) (20). El arcángel de Roger luce una larga túnica blanca y lleva una balanza tal como pertoca a su papel en el Juicio Final, pero su cuerpo alargado y curvilíneo, y su locación en el primer plano de la tabla central se acerca en gran manera al principio estético que gobierna la efigie del Miguel de Bermejo. En términos generales, las afinidades entre Roger y Bermejo se mantienen a través de la obra de ambos. Roger, como Bermejo, prefería composiciones orientadas hacia la superficie, llegando a utilizar

(15) *La Muerte de la Virgen*, de Petrus Christus, estuvo en Sicilia por lo menos a partir del siglo XVI, y existe la clara posibilidad de que estuviera allí aún antes. Es posible que Bermejo adoptara la iconografía de su cuadro sin haberla visto al norte. Véase, M.J. Friedländer, "The Death of the Virgin by Petrus Christus", *The Burlington Magazine*, 1946, p. 159ff.

(16) C.R. Post, *A History of Spanish Painting*, V, Cambridge, Mass. 1934, p. 138.

(17) J.V. Bialestocki, *Les primitifs flamands, 9: les musées de Pologne*, Brussels, 1966, p. 94.

(18) Ludwig Baldass, *Hans Memling*, Vienna, 1942, p. 8.

(19) En una monografía sobre Memling, el malogrado C.B. Macfarlane plantea la cuestión de si el retablo de Gdąnsk se debe en realidad a Memling o si quizá hubiera sido empezado en una fecha tan temprana como 1462-3 por Roger van der Weyden y Memling sólo lo hubiera completado en 1467. (Véase C.B. Macfarlane, *Hans Memling*, Oxford, 1971, pp. 16-27).

(20) E. Bertaux, "Les primitifs espagnols", *La revue de l'art*, 1906, p.418.

algunas veces fondos dorados. Las figuras suelen describir grandes ritmos en un primer plano. Bermejo solamente consiguió el "pathos" dramático de Roger una vez, en la *Pietà* del Canónigo Desplà, pero, por otra parte, llegó a desarrollar una sensibilidad singular hacia el paisaje que el gran flamenco jamás consiguiera.

Pero, a fin de cuentas, cuando se establecen comparaciones específicas entre la obra de Roger y Bermejo, lo que salta a la vista no es que Bermejo dependa de un prototipo nórdico, sino más bien sus propios desarrollos a partir de modelos del norte. Bien se evidencia si volvemos a la *Virgen de la Leche* de Bermejo y la comparamos con la composición rogeriana de Chicago: aunque la postura y los tipos iconográficos son claramente parecidos, el Niño Dios de la tabla del Museo de Valencia es mucho más informal que los Niños esbeltos y sabios de Roger, que parecen provenir de iconos bizantinos. La Virgen de Bermejo presenta poca minucia de trazo y quizá resulta algo más tosca que su delicada contraparte neerlandesa. Sus ornamentos son gruesas perlas, mientras que las Madonas de Roger lucen finos brocados o delicadas joyas. El manto de la Virgen del Museo de Valencia, así como el de su minúscula hermana en el báculo de *Santo Domingo de Silos*, les envuelve la

cabeza, los hombros y el cuerpo con unos pocos y anchos dobles en contraste con las capas de las Vírgenes de Roger menos prevalentes y más arrugadas. La técnica bermejiana de esos grandes mantos hace que sus Vírgenes parezcan mayores y más monolíticas, o sea más dentro de la tradición Ibérica. El manto también separa el modulado rostro del diseño del fondo dorado. Es éste el mismo tipo de argucia separadora que vemos en el *San Miguel* en donde Bermejo da al arcángel una capa de ancho vuelo.

La *Virgen de la Leche* muestra la mayor dependencia de Bermejo en una fuente nórdica, y por este motivo debería ser considerada una de sus obras más tempranas, ejecutada mientras tenía las lecciones de Flandes frescas en la memoria. Pero ya en esta pequeña pintura el artista adapta sus prototipos para complacer los gustos valencianos como vemos en la mayor simplicidad de las formas, orientadas hacia la superficie, en el uso de un fondo repujado, y en la diferencia de la gama de color. En esta obra, Bartolomé Bermejo había determinado ya los cánones estilísticos que había de seguir durante el resto de su carrera.

JUDITH BERG SOBRE

TRES PINTURAS DEL MAESTRO DE SANTA ANA HOFJE: UNA EN EL MONASTERIO DE SANTA CLARA DE GANDIA Y DOS EN COLECCION PARTICULAR

En su monografía sobre Pierre Coeck van Aelst, George Marlier descartó de la producción atribuida tradicionalmente al maestro aquellas obras cuya técnica y factura indicaban la intervención del taller o la autoría de epígonos poco conocidos del estilo de Pierre Coeck y añadió incluso nuevos nombres a este amplio elenco de personalidades sometidas a sus directrices estéticas (1).

El tríptico de la *Adoración de los Magos* en la antigua capilla del Hospital de Santa Ana Hofje en Leyden —obra base para toda nueva catálogación del maestro que estudiamos— dio nombre a uno de estos autores, desconocidos hasta la publicación de Marlier, que razones evidentes de estilo y técnica sitúan entre los seguidores o ayudantes de Pierre Coeck, pero cuyos modelos y composiciones se aproximan a obras perdidas de Jan Gossaert e incluso parecen réplicas. Las pinturas de este maestro, que retoma ocasional y esporádicamente prototipos de Jan van Doernicke, han estado erróneamente vinculadas al arte de Pierre Coeck, Jan Gossaert y Bernart van Orley, sin embargo el estudio de su reducido catálogo pictórico nos muestra a un maestro formado, posiblemente, en el taller de Coeck pero arraigado a la tradición compositiva del siglo XV flamenco, y cuyos modelos y actitudes recuerdan composiciones originales de Roger van der Weyden, Menling y los Maestros de Santa Ursula, Santa Lucía y Santa María Magdalena.

Los trípticos de la *Adoración de los Magos* en Leyden y en las antiguas colecciones Von Bissing, Edouard Arie y P. Smith van Gelder; las *Sagradas Familias* en Amsterdam (en venta en 1912) y en la colección Witter de la Universidad de Lieja; la tabla del *Pentecostés* de la Galería Gans de la Haya (en venta en Christie's en 1913) y la *Natividad y la Huida a Egipto*, con *San Jorge y el Dragón* en el reverso, que figuró en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas en 1963 y que Marlier la atribuyó con ciertas reservas, determinan la obra conocida en la actualidad del Maestro de Santa Ana Hofje, un pintor, en definitiva, ecléctico que sintetiza en sus composiciones las influencias citadas con innegables concomitancias con los maestros "del Papagayo, del Hijo Pródigo" e incluso con Paul Coeck, seguidor de la línea de éste, pero asociado, como el Maestro de Santa Ana, a los formalismos de Jan Gossaert (2).

A estos trípticos y tablas del Maestro de Santa Ana Hofje añadimos ahora una *Sagrada Familia* en el Monasterio de Santa Clara, de Gandía, una *Virgen con Niño* y

Donante, de la colección del duque de Salm y una *Virgen de la Leche* de la colección Hermann Schram Neuss que estudiamos a continuación detalladamente.

La *Sagrada Familia* del Monasterio de Santa Clara fue publicada recientemente como tabla del siglo XVI valenciano con influencia de los modelos de Jan Gossaert (3). La pintura (T. 45 x 34,6) es una versión, con variantes en los fondos y en los detalles secundarios, de la *Sagrada Familia*



Maestro de Santa Ana Hofje. "Sagrada Familia".
Monasterio de Santa Clara. Gandía

- (1) PIERRE COECK D'ALOST, Bruselas, 1966, pp. 400-402.
- (2) PADRON MERIDA, A. "Paul Coeck y las Vírgenes del Velo", *Boletín Camon Aznar*, Zaragoza, 1984, pp. 137-149; idem, "un tríptico inédito y algunas tablas de Virgen y Niño por Paul Coeck", *Boletín Camon Aznar*, Zaragoza, 1988, pp. 5-16.
- (3) COMPANY, X. *Pintura del Renaiximent al Ducat de Gandía: imatges d'un temps i d'un país*, Institución Alfonso el Magnánimo, Gandía, 1985, p. 29, fig. 52.

de Amsterdam catalogada por Marlier, como ya hemos dicho, al Maestro de Santa Ana Hofje. La fisonomía de San José destaca en la pintura de Gandía por la pronunciada calvicie y la barba a mechones deshilachados, dos rasgos



Maestro de Santa Ana Hofje. "Sagrada Familia". Amsterdam

constantes en los modelos de ancianos de este maestro de producción uniforme y composiciones reiterativas. La línea continua del rostro de María sin acusar diferencias en los pómulos y barbilla denota la manera personal e inequívoca del Maestro de Santa Ana lejos del modelado escultórico de Gossaert y el encanto femenino de las Madonnas de Pierre Coeck. El cuerpo de Jesús Niño, en acentuada diagonal, es igual en la *Sagrada Familia* de Amsterdam y en la *Adoración de los Magos* de Leyden y deriva, aunque con cambios apreciables, de las *Virgenes con Niño* del Maestro de Santa Ursula —en el Bresh-Reisinger Museum, Universidad de Harvard en Cambridge, Massachussettes, y en el Metropolitan Museum de Nueva York—, y repite invertida la versión de la colección Heulens de Bruselas (4)—de las tablas del mismo asunto del Maestro de la Leyenda de Santa Lucía— en la Sterling and Francine Clarck Institute de Massachussettes, Ermitage de Leningrado y colección

particular de Amsterdam (5) y de las *Virgenes y Niño* del Maestro de Santa Lucía en la colección Casas Torres de Madrid, que proceden según Verones-Verhaegen de un original perdido de Roger van der Weyden (6).

Las piernas cruzadas de Jesús evocan la postura indolente y en absoluto abandono del mismo personaje en la tabla de *Virgen con Niño* en los Museos Comunales de Brujas que figura en catálogo como copia del Maestro de Flemalle según creaciones originales de Roger van der Weyden (7); incluso el rostro de Jesús recuerda los modelos de Roger van der Weyden en las tablas de *San Lucas pintando a la Virgen* de los Museos de Fins Arts de Boston, Ermitage de Leningrado, Pinacoteca de Munich y colección Wilczeck en Liechtenstein (8).

En este capítulo de analogías de la pintura que estudiamos con su entorno inmediato es curioso observar la similitud del San José con su homónimo en la *Adoración de los Magos* del Museo de Bellas Artes de Gante que Marlier atribuyó al Maestro de la Mujer Adúltera (9). Las características del Maestro de Santa Ana Hofje se imponen igualmente en esta tabla cuyas únicas diferencias con el maestro que nos ocupa residen en una mayor inquietud y movimiento —exentos, en las composiciones del Maestro de Santa Ana— propios de un pintor abierto a las tendencias manieristas imperantes pero, sin embargo, estas notas no obligan a pensar necesariamente en otro pintor para la *Adoración* de Gante y sí, quizás, en el mismo autor del que tratamos inspirado esta vez en fuentes contemporáneas.

Desde el punto de vista iconográfico la pintura de Gandía resume los temas de la *Sagrada Familia* y de la *Virgen de la Leche* en una confluencia temática frecuente, de otra parte, en las representaciones pictóricas de los siglos XV y XVI (10).

Adriaan W. Vliegthart reprodujo en la órbita de los seguidores anónimos de P. Coeck, una *Virgen con Niño y donante* (T. 43,5 x 32) de la colección de Nikolaus Leopoldus Fürst (11), duque de Salm, "del que existe —según el autor— un tríptico en el Museo de Bruselas" (12); éste es,

- (4) FRIEDLANDER, J.M. *Early Netherlandish Painting*, La Connaissance, Bruselas, 1971, vol. VI, part. 1 plates 142, 143, 144.
- (5) Idem, ob. cit, plate, 155.
- (6) "La Vierge et l'Enfant au coussin d'après Rogier van Weyden", *Bulletin Musees Royaux des Beaux Arts*, Bruselas, 1966, pp. 145-155.
- (7) *Brugues Musées Communaux. Catalogue des tableaux du 15.^e et du 16.^e siècle*. Bélgica, ed. 1982, pp. 139-140.
- (8) FRIEDLANDER, J.M. ob. cit, plate 118 y 119, figs. 106 a, b, c, d.
- (9) Ob. cit, 1966, p. 403, fig. 362.
- (10) HALL, J. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milan, 1974, p. 264.
- (11) *Bildersammlung der Fürsten zu Salm*, Walburg Pers, 1981, p. 41, inv. 169.
- (12) *Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Catalogue Inventaire de la peinture ancienne*. Bruselas, 1984, p. 340, inv. 376.

sin duda, el de la *Adoración de los Magos* —con la *Natividad* y la *Huida a Egipto* en los laterales— adscrito en el catálogo del Museo, al Maestro de la “Adoración de Bruselas” — opinión compartida por Marlier (13) y que fue anteriormente incluido, sin especificar autor, en la escuela de Pierre Coeck.



Maestro de Santa Ana Hofje. “Virgen con Niño y donante”.
Colección Duque de Salm

Nosotros vemos en esta pieza de la colección del duque de Salm una obra original del Maestro de Santa Ana Hofje. Los ritmos contrapuestos de Jesús se aproximan a los niños de Memling —en las tablas de la colección de Sir Ralph Clarke en Sussex, Galería Ufizzi de Florencia, Gemaldegalerie der Staatlichen Museum Darheen de Berlín, y National Gallery de Washington (14)— aunque el modelo deriva del Jesús de la *Adoración de los Magos* de Pierre Coeck en la colección Gernsbach (15), y es el mismo en el tríptico del Maestro de Santa Ana de la colección Von Bissing de Munich. El rostro de San José recupera en esta ocasión los modelos de los Reyes Melchor y Gaspar en la puerta derecha y tabla central del citado tríptico de Munich.

La iconografía es conflictiva en esta pintura en que el Maestro de Santa Ana Hofje ha efigiado a María y el Niño bajo dosel —como en las tablas de *Virgen con Niño* del

Maestro del hijo Pródigo en colección particular de Madrid y Barcelona y Museo Lázaro Galdiano de Madrid (16)— junto a un personaje, arrodillado y en segundo plano, que ofrece a Jesús un anillo o alianza como signo externo de alguna antigua promesa o devoción (17). La juventud y el rostro imberbe de éste anula toda posibilidad de identificarle con San José en el acto de entregar a Jesús el anillo de sus esponsales con María y nos inclina a pensar en un donante de reconocidas dotes intelectuales y gran erudición como parece indicar el libro que apoya sobre el reclinatorio, aunque la ausencia aquí de nimbo no significa que no pueda tratarse de algún Santo —cuya identidad sería prácticamente inidentificable dada la falta total de atributos— ya que el Maestro de Santa Ana Hofje no es pintor, a juzgar por su



Maestro de Santa Ana Hofje. “Virgen de la leche”.
Antigua colección Neuss

(13) Ob. cit., 1966, p. 403.

(14) FRIEDLANDER, J. M. Ob. cit., plates 104, 105 y 126.

(15) Marlier, G., ob.cit., 1966, Lam III.

(16) HERNANDEZ PERERA, J. “Algo más sobre el Maestro del Hijo Pródigo en España”, *Archivo Español de Arte*, 1951, p. 81; DIAZ PADRON, M. “Nueve pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo”. *Goya*, 1980, n.º 159, p. 137; Idem, “Dos Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo”, *Archivo Español de Arte*, 1981, n.º 215, p. 369 y 367.

(17) HALL, J. Ob. cit., 1974, p. 42.

producción, aficionado a distinguir sus personajes con este motivo. Lo cierto es que la pintura metaforiza una promesa de unión espiritual entre el donante y el Niño Dios retomada de las conocidas representaciones de los *Desposorios Místicos* de las Santas Catalina de Alejandría y de Siena (18). La abstracción del papel redentor de Jesús en el fruto del sicomoro tuvo escasa difusión entre los pintores mediterráneos que adoptaron “la pera”, en mayor medida que los flamencos, como símbolo de significado paralelo al “higo”; ambas frutas aparecen con frecuencia en manos de María (19). La presencia del “higo” en la pintura del duque de Salm parece revelar la naturaleza de la devoción a Jesús del donante.

La última de las tres tablas que estudiamos en esta ocasión es una *Virgen de la Leche* (38 x 31) de formato reducido y características análogas a las pinturas precedentes, en la colección Hermann Schram Neuss, que Marlier reprodujo como obra autógrafa de Pierre Coeck y que J.M. Friedlander estimó, en cambio, pintura de otra mano estilísticamente próxima al maestro (20). La concepción tipológica, formal y técnica responde a una manera de hacer idéntica a la obra catalogada al maestro de Santa Ana Hofje.

El esquema general repite casi literalmente la composición central y los modelos de las Sagradas Familias de Gandía y Amsterdam, aunque el fondo uniforme y la tira de brocados desplazan el amplio paisaje de la tabla de Amsterdam y las figuras de San José en las pinturas de Gandía y Amsterdam.

Las frutas esparcidas y el cojín sobre la mesa en primer término recuerdan la peculiar distribución de elementos del Maestro del Papagayo en particular en la *Virgen y Niño* de la colección Goldschmidt de Londres (21).

AIDA PADRON MERIDA

(18) Idem, ob. cit, pp. 93 y 94.

(19) Idem, ob. cit, p. 174.

(20) MARLIER. Ob. cit, 1966, p. 248, fig. 193, recoge en texto la opinión de Friedlander.

(21) FRIEDLANDER, J. M. “Der Meister mit dem Papagei” en Phoebus, Amsterdam, 1949, II, fig. 5.

NUEVOS DOCUMENTOS Y PUNTUALIZACIONES SOBRE LOS OSONA

Cada día existen más coincidencias entre los Historiadores del Arte a la hora de considerar la pintura de los Osona y (especialmente la del padre), como una de las más lúcidas y sorprendentes de la España del último cuarto del siglo XV. Es justo, por tanto, que la búsqueda de su identidad a través de los documentos haya despertado un inusitado interés en diversos especialistas. Sin ir más lejos, en el último número de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, José Hilarión Verdú (1) ha contribuido al respecto con dos importantes documentos inéditos que fundamentan la segura existencia del maestro Rodrigo en Jijona el año 1495. Una documentación, sin embargo, que hasta ahora, desafortunadamente, no se ajusta a ninguna obra conocida de los Osona. Verdú se ha esforzado por identificar los citados documentos con unas tablas del siglo XVI que todavía se conservan en Jijona (el maltratado e incompleto retablo de Santa Bárbara, hoy en la casa sacerdotal, y el todavía más desmembrado de San Pedro y San Juan, hoy en proceso de restauración), pero estamos muy convencidos de que es muy difícil de justificar tal identificación. Las tablas de Jijona ya casi parecen post-joanescas (quizá un tanto cercanas a la tosca e incorrecta pintura de los Llorens, aunque con partes de abundante participación de taller), y por tanto de una cronología superior a la producción osonesa. Con todo, el aporte documental de Verdú creemos que es de suma importancia para la reconstrucción biográfica de los Osona y valga desde estas líneas nuestra felicitación y agradecimiento a nuestro citado colega.

Esta es quizá la primera puntualización de nuestro trabajo, si bien lo que realmente lo justifica es la publicación de un nuevo documento inédito sobre Rodrigo de Osona (el contrato para la parroquial de Nules en 1482), y la definitiva revisión de una noticia clave en la historia de los Osona.

Comenzando por la noticia clave, que está en la base de la biografía de los Osona, hemos de decir que se trata de un documento de 1463 ya publicado por Cerveró Gomis (2), pero que pasó muy desapercibido entre los especialistas de los Osona (3). En él se confirma la existencia de un Rodrigo de Osona (muy probablemente valenciano) junto a su novia Joana. Dice así el corto documento: "Quod nos Rodericus d'Osona pictor Valentie civis et Johana eius sponsa" (4). Por tanto, infundadas las sospechas de Camón Aznar cuando proponía la incompatible identidad entre este Osona (que desconocía), el del Hospital de los Beguinos (1464) y el del retablo de la Crucifixión en la valenciana iglesia de San Nicolás datado en 1476 (5). Y este Osona, qué duda cabe,

es el mismo que aparece en un nuevo documento de 1501, sólo que esta vez ya casado con su antigua novia Joana, ahora Joana Prats (6). Al respecto los documentos de Verdú son una piedra más que confirma la actividad de Osona el Viejo (sin duda junto a su hijo que desde hace años trabaja en el mismo taller del padre) más allá de la fecha límite de su existencia que Tormo, Post y Camón establecían en torno a 1484. Es decir, entre 1463-1501 es segura la actividad de Rodrigo de Osona el Viejo, aunque cada vez más asistido por la fuerte personalidad de su hijo homónimo. Se abre así un apetitoso horizonte de reordenación osonesa, pero que ahora, por motivos de extensión, nos vemos obligados a posponer.

En cambio, queremos referirnos a dos importantes documentos que hacen alusión al retablo de la parroquial de

- (1) VERDU CANDELA, José Hilarión: *Dos nuevos documentos referentes al Maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona*, "Archivo de Arte Valenciano", 1987, pp. 17-25. Respecto a la posibilidad apuntada por Verdú de que Osona también fuera escultor resulta igualmente confusa. Según la traducción de Verdú más bien parece que se habla de una pintura de la imagen de María y de una cruz de piedra. Es decir, dos pinturas. De hecho los documentos sólo hablan de un Maestro Rodrigo de Osona pintor, y no escultor o "pedrapiquer".
- (2) CERVERO GOMIS, Luis: *Pintores valentinos, su cronología y documentación*, "Anales del Centro de Cultura Valenciana", 1963, p. 138.
- (3) Sólo dio noticia de él Antonio José i Pitarch, pero sin caer en la cuenta de su trascendencia. Véase el CATALOGO de *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, pp. 138 y 140.
- (4) A pesar de que el significado que de "Sponsa" nos proporcionan la mayoría de los diccionarios bilingües es el de "prometida" (Cfr. por ejemplo el F. GAFFIOT, París, 1934, con la única acepción "fiancée", que se encuentra en Plauto, Terencio i Horacio), se puede decir, sin embargo, que el significado etimológico "per se" de "Sponsa", es el de "novia", "emmanillada" en valenciano. Ello nos es corroborado por la cita explícita d'A. ERNOUT y A. MEILLET, en su *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, París, 1959, p. 643, donde se nos dice que "De sponsus est derivé sponso, —as: éponser", a tenor de la citación del SER. SULP. ap. GELL. 4, 4, 2: "...Tunc quae promissa erat 'sponsa' appellabatur, que sponderat ducturum 'sponsus'...". Todas estas palabras están bien representadas con este sentido especial en las lenguas románicas.
- (5) Véanse más pormenores al respecto en COMPANYY, Ximo: *La pintura del Renaixement*, Inst. Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1987, pp. 24-25; *Historia del Arte Valenciano*, Biblioteca Valenciana, 1987, vol. III, pp. 32-33; *Roderic d'Osona el Jove y la seua obra al Museu de Castelló*, "Estudis Castellonencs", 3, 1986, pp. 485-504, aunque con grave errata de imprenta en la p. 487 (en el punto 4 donde dice "el Vell" debería decir "el Jove").
- (6) CERVERO, op. cit., "Archivo de Arte Valenciano", 1972, p. 44.

Nules. Un retablo dedicado a los santos Bartolomé y Santiago, encargado en 1482 por el conde de Oliva, Serafín de Centelles Riu-sec. No entramos en detalles sobre su contenido porque todo aparece perfectamente explicado en las exhaustivas cláusulas del contrato que publicamos íntegro. Conviene anotar, sin embargo, que ninguna de sus tablas puede identificarse, por ahora, con la obra conocida de los Osona.

El último documento que aportamos hace referencia a un recibo de treinta libras, primera época del total del retablo de Nules establecido en ciento ochenta libras. Este documento fue parcialmente publicado por Sanchis Sivera aunque con un pequeño error de cronología (7). De todas formas, gracias a don José Sanchis Sivera supimos de los trabajos de Osona en Nules, a partir de cuyo acicate dimos

finalmente con el contrato y primera época de forma íntegra. Gracias, pues, don José, por sus incontables servicios a la Historia del Arte valenciano, y que en otra ocasión podamos aportar otro granito de arena sobre tan magno patrimonio artístico.

XIMO COMPANY y LUISA TOLOSA

(7) SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*, Tipografía Moderna, Valencia, 1930, p. 206. Nuestro autor propone la fecha del 10 de octubre de 1482, cuando la época entera que aquí publicamos refleja, lógicamente, la misma fecha del contrato, el 15 de octubre de 1482.

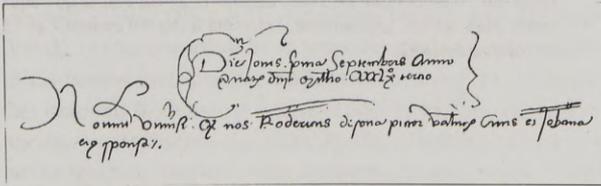
DOCUMENTO N.º 1

OSONA, Roderic d', pintor, 1463, setembre, 1.

Noticia fonamental en la història dels Osona perquè prova la segura existència d'Osona el Vell en una cronologia molt primerenca.

Archivo Protocolos Patriarca. Valencia. *Notal Garcia d'Artes*, n.º 577.

Die jovis prima septembris anno a nativitate Domini millesimo CCCCLX tertio. Noverint universi quod nos Rodericus d'Osona pictor, Valentie civis et Johana eius sponsa.



Fotocopia del original que se encuentra en el Archivo de Protocolos "del Patriarca" de Valencia, amablemente facilitada por su director D. Vicente Vilar

DOCUMENTO N.º 2

OSONA, Roderic d', pintor. 1482, octubre, 15.

Capítols signats entre Bernat Ballester, prevere beneficiat de l'església de Nules, i el mestre Roderic d'Osona (el pare), per a pintar un retaule dedicat a Sant Bertomeu i Sant Jaume, pel preu de 180 lliures. S'especifica que ha de contenir les armes del comte d'Oliva (La Safor), mecenas de la dita obra. Aporta una exhaustiva descripció tècnica i iconogràfica.

A.P.P.V., *Protocolo Antoni Barreda*, n.º 6.415.

Nos Bernardus Bataller, pre(s)byter beneficiatus in ecclesia ville de Nules ex una parte et Rodericus de Osona, pictor, habitator civitatis Valentie ex altera parte. Gratis, et caetera, nos dicte partes, presentes et acceptantes per nos et omnes heredes ac successores nostros quoscumque, fuimus, contrahimus, facimus, firmamus et stipulamur capitula subscripta et in eis et eorum singulis concordata, pactata, firmata, promissa et stipulata quequidem capitula per Antonium Barreda, notarium publicum subscriptum in presentia nostrum parcium predictarum lecta fuerunt et publicata et sunt tenoris et serie sequentis:

Capítols fets, concordats e fermats per e entre lo venerable e discret mossén Bernat Bataller, prevere beneficiat en la església de la vila de Nules, de una part e lo honorable mestre Rodrigo de Osona, pintor de la ciutat de València de la part altra per rahó del retaule que lo dit mestre Rodrigo de Osona pren a pintar per a obs de la dita església de la dita vila de Nules. Los quals capítols són del tenor infrasegüent:

Primerament és stat pactat, concordat e firmat entre les dites parts que lo dit mestre Rodrigo de Osona, pintor, pren a pintar per a obs de la dita església de la dita vila de Nules aquell retaule de fust que és stat fet e obrat de fusta per mestre Joan Bolo, fuster de la dita ciutat, lo qual és de vintsis palms de altària e de quinze palms de amplària sens les polseres, e és stat ja liurat al dit mestre Rodrigo de Osona per a pintar. En lo qual retaule lo dit mestre Rodrigo de Osona ha de pintar les ymatges e ystòries següents: ço és en la casa o taula principal del dit retaule, que és en lo mig de aquell, deven ésser pintades les ymatges dels gloriosos sants sant Berthomeu e sant Jacme e en la casa o taula que és damunt les dites ymatges deu ésser pintada la ymatge de la gloriosíssima Verge Maria ab lo fill al bras acompanyada de àngels en la forma que.s acostuma fer, e en la casa o taula que serà damunt la dita ymatge de Nostra Dona Santa Maria deu ésser pintat lo Crucifixi, ço és lo Jesús crucificat en la creu e ab lo Joan e Maria al peu de la creu segons se acostuma, e en cascuna part del dit retaule deu ésser pintada la ystòria o martiri de cascun dels dits gloriosos sants Berthomeu e Jacme responent e posant a cascuna part dels dits gloriosos sants la sua ystòria e martiris. E en lo banch del dit retaule deven ésser pintats aquells actes de la ystòria de la passió de Nostre Déu e Senyor Jesús que hi poran ésser pintats, ço és aquells actes de la Passió que lo dit mestre Rodrigo de Osona volrà e elegirà. E en les polseres del dit retaule deven ésser pintats perfetes ab títols en les mans, ben vestits, emporprats e hornats segons se pertany. E lo tabernacle del dit retaule a part de fora deu ésser tot daurat de or fi, e dins lo dit tabernacle deu ésser de or fi e de adzur e de broquat ben porprat e tota la obra de talla del dit retaule serà de or fi, e en les spatles de les ymatges lo que mostrarà del dit serà de or fi e faent-hi los menys pahiments que.s puxen fer. E los àngels de or fi e en los scuts que tenen seràn les armes dels molt espectables senyor comte de Oliva e comtessa de Oliva.

Item és concordat, pactat e finat entre les dites parts que lo dit mestre Rodrigo de Osona promet pintar e sia tengut pintar lo dit retaule segons és dit de bones ymatges, figures ben tallades, lineades e proposionades e los vestits bons e de colors fines segons de bon mestre e pintor se pertany, faent los // vestits e porprats de or fi e fines colos fetes al temps, en axí que tot lo dit retaule sia obrat al temps, e los vestits de les dites ymatges e figures alguns sien de broquats e altres de fines colors ab los enversos de broquats e altres ab fresos be laborats e pintats com mils porà.

Item és concordat, pactat e finat entre les dites parts que lo dit mestre Rodrigo de Osona promet e.s obliga donar acabat lo dit retaule pintat segons és concordat e ben acabat segons se pertany de bon mestre e pintor dins terme de cinch anys comptadors del primer dia del mes de noembre primer venidor any present e dejús scrit contínuament comptadors

e que lo dit mestre Rodrigo de Osona, puix li sia donada cavalcadura e feta la despesa, sia tengut anar a la dita vila de Nules al temps que lo dit retaule deura ésser més e posat dins la dita església de Nules en lo loch hon deu ésser posat e per semblant porte e sia tengut portar ab si hun fuster per assentar e posar lo dit retaule en lo loch hon deu estar, al qual fuster solament sia donada e pagada la despesa de la cavalcadura e lo mengar e no als.

Item és concordat, pactat e finat que lo dit mossèn Bernat Bataller per lo preu del pintar lo dit retaule done e pague e sia tengut donar e pagar al dit mestre Rodrigo de Osona cent huytanta liures moneda reals de València, les quals lo dit mossèn Bernat // Bataller sia tengut donar e pagar e promés donar e pagar en la forma següent: ço és trenta liures de la dita moneda de continent après ferma dels presents capítols e quant lo dit retaule sera enguixat e deboixat e donat de Bolo lo dit mossèn Bernat sia tengut donar e pagar e done e pague al dit mestre Rodrigo de Osona cent liures de la dita moneda e la restant quantitat a compliment de les dites cent huytanta liures preu del dit pintar del dit retaule lo dit mossèn Bernat Bataller sia tengut donar e pagar e done e pague al dit mestre Rodrigo de Osona quant lo dit retaule serà acabat de pintar e serà posat dins la dita església de la dita vila de Nules en lo loch hon deu star. Açò declarat que si les pintures del dit retaule seràn fetes segons dessús és concordat e com de bon maestre e pintor se pertany e seràn a contentament de la molt spectable senyora comtessa e del molt spectable senyor comte de Oliva, fill de aquella e de la molt spectable senyora comtessa de Oliva, muller de aquell, que en lo dit cas lo dit mossèn Bernat Bataller sia tengut donar e pagar al dit mestre Rodrigo de Osona vint liures de la dita moneda *ultra* les dites cent huytanta liures, en axí que en lo dit cas lo preu del pintar lo dit retaule pendrà summa de docentes liures en premi e paga de sa bona diligència, indústria e magisteri com axí placia a les dites parts. //

Item és concordat, pactat e finat, e les dites parts per pacte special prometen la una a l'altra e l'altra a la altra tenir, fere e complir tot çò e quant acostuma de aquelles *iuxta* forma dels presents capítols se esguart fer, tenir e complir sots pena de cinch cents sous de la dita moneda, lo pacte tots temps restant en sa forca e valor sots obligació e ypotheca de tots llurs bens hauts e per haver hon se vol que sien, volent de les dites coses sia feta carta pública executòria ab submissió e renunciació de propri for, variació de juhii, renunciació de capítols, clàusules de no pledejar e impetrar e ab reffecció de dans e damnatges e ab obligació e ypotheca de bens hauts e per haver e ab les penes, juraments e renunciacions necessàries e ab totes altres clausules *iuxta* la perícia del notari rebedor dels presents capítols.

Quibusquidem capitulis pro dictum Antonium Barreda, notarium subscriptum lectis et publicatis et per nos

dictas partes intellectis, nos dicte partes laudantes, approbantes, facientes et firmantes predicta capitula et omnia et singula in dictis capitulis et eorum singulis concordata, promissa, pactata et stipulata per nos et omnes heredes et successores nostros quoscumque pacto speciali, solemnii stipulacione interveniente promittimus nobis invicem et vicisim ac viceversa, atque iuramus ad Dominum Deum et eius Sancta Evangelia manibus nostris dextris corporaliter tacta predicta omnia et singula suppra et infrascripta et in predictis capitulis et eorum singulis singulariter concordata, // pactata, promissa et stipulata quantum ad unam quaque nostrum partium predictarum pertineant et expectent pertinere et expectare videantur singula suis singulis reffereendo attendere, tenere, observare et efficaciter adimplere quemadmodum pactatum, concordatum, promissum fuit et stipulatum in predictis capitulis et eorum singulis et nullo unquam tempore revocare aut contravenire palam vel occulte aliqua ratione vel cau(s)a. Si vero aliqua pars nostrum predicta capitula et eorum singula et singula in eis pactata, concordata, apposita et scripta non observaverit et adimpleverit quemadmodum pactatum fuit et concordatum atque stipulatum pacto et stipulacione predictis incontinenti absque aliqua intimacione, et caetera, ultra periurii penam ipso facto incidat et incurrat penam porum solidorum dicte monete, et caetera. Rato pacto, et caetera. Ita quod exacta dicta pena, et caetera. Renunciantes scienter omni exceptioni rei sit ut predicatur non geste inite pacta concordate, promisse et stipulate quemadmodum supradictorum capitulis et eorum singulis continuatur et scribitur et doli, mali excepcioni, condicioni, fine, causa, causa non data neque sequita, et in factum accioni et iudicis officio et iuredicenti qui factum promittat prestando interesse liberatur. Ad quorum omnium et singulorum, et caetera, fiat executoria que ad clericum per iudicem ecclesiasticum quemcumque et quo ad alcajdyus per quemcumque iudicem secularem, et caetera cum fori submissione, variacione iudicii et clausulis iuratis non litigandi et impetrandi sub pena predictam. Rato pacto et caetera. // Et predicta omnia et singula in predictis capitulis et eorum singulis continuata, pactata, concordata et scripta atque firmata adimplere promittimus una cum omnibus et singulis damnis, et caetera. Super quibus, et caetera, credatur, et caetera. Renunciantes, et caetera. Pro quibus omnibus et singulis ratis, et caetera, obligamus nobis invicem et vicisim omnia et singula bona, et caetera. Hec igitur omnia et singula suppra et infrascripta et in predictis capitulis et eorum singulis pactata, promissa, stipulata atque firmata quatenus ad unamquamque nostrum partium predictarum pertineant et expectent, pertinere et esxpectare videantur nos dicte partes ad invicem et vicisim convenimus, paciscimur, promittimus, stipulamur atque firmamus in posse Antonii Barreda, notari subscripti hec a nobis invicem et vicisim pro omnibus quorum interest aut interesse

poterit quomodolibet in futurum legitime stipulantis et acceptantis in quorum fidem et testimonium iussimus de premissis per notarium subscriptum presens publicum confeci instrumentum de quoquisque nostrum suam publicam, consimilem atque fidedignam habeat formam. Actum, et caetera, Valentie, et caetera.

Testes nobilis dominus Georgius de Centillis, legum doctor, canonicus sedis Valentie, discretus Stefanus Ribera, notarius et Ioanes Bolo, fusterius, habitantes civitatis Valentie.

DOCUMENTO N.º 3

OSONA, Roderic d', pintor, 1482, octubre, 15.

Roderic d'Osona reconeix haver rebut 30 lliures de Bernat Bataller, com a primera paga per pintar un retaule per a l'església de Nules.

A.P.P.V., *Protocol Antoni Barreda*, n.º 6.415.

Sit omnibus notum, quod ego Rodericus de Osona, pictor, habitator civitatis Valentie. Gratis et scienter confiteor et in veritate recognosco vobis venerabili et discreto Bernardo Bataller, prebitero beneficiato in ecclesia ville de Nules, presenti et acceptanti et vestris, quod ex illis centum

octuaginta libris monete regalium Valentie, quas michi dare et solvere promisistis pro picturis illius retabuli quod ad opus ecclesie dicte ville pingere promissi, atque teneor uti continetur in publico capitulorum instrumento acto in posse Antonii Barreda, notari infrascripti presentibus et subscriptis die et anno paululum ante istud ad quod me reffero, in testium et notarii subscriptorum presencia realiter numerando michi dedistis et solvistis illas triginta libras dicte monete, quas iuxta formam dictorum capitulorum in continenti post firman dictorum capitulorum michi dare et solvere tenebamini quemadmodum serie cum presenti ut predicatur in testium et notarii subscriptorum realiter numerando dedistis et solvistis. Et quia rei veritas sic se habet renunciando scienter omni excepcioni peccunie predicte a vobis non habite, non numerate et non recepte ut predicatur et doli facto de premissis vobis fieri per notarium subscriptum presens apoce instrumentum. Actum in civitate Valentie, decimaquinta die mensis octobris anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo octuagesimo secundo. Sig(*signa*)num mei Roderici de Osona, predicti qui hec concedo et firmo.

Testes huius rei sunt nobilis dominus Georgius de Centillis, legum doctor, canonicus sedis Valentie, discretus Stefanus Ribera, notarius et Ioannes Bolo, fusterius, habitantes civitatis Valentie.

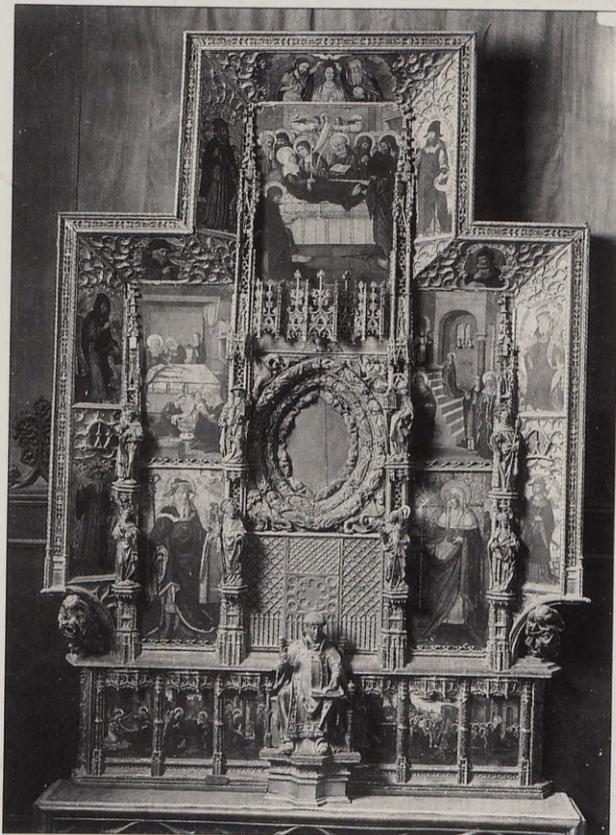
RETABLO GOTICO DEL ANTIGUO MONASTERIO DE LA PURIDAD

La documentación conocida referente al retablo gótico-renacentista perteneciente al desaparecido monasterio de la Puridad y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, se ha visto incrementada por el hallazgo (1) de varios albaranes de sus autores: Pablo, Damián y Onofre Forment, familia de prestigiosos escultores o imagineros valencianos —siglos XV y XVI—, y de un memorial, con capítulos del contrato para pintar y dorar dicho retablo, del también famoso pintor valenciano coetáneo Nicolás Falcó, así como de varios albaranes suyos y referentes al mismo retablo, fechados todos entre los años 1500 y 1515, ambos inclusive.

De estos documentos, originales e inéditos, el más antiguo es un folio que contiene cuatro albaranes: el primero —20 de diciembre de 1500—, el segundo —24 de mayo de 1501—, y el cuarto —14 de mayo de 1502— están escritos de mano del escultor Damián Forment en nombre de su padre Pablo Forment y en el de su hermano Onofre Forment, respectivamente. El tercero de los albaranes —4 de noviembre de 1501— lo escribe el pintor Nicolás Falcó en nombre también de Pablo Forment (2). Todos ellos van dirigidos a Sor Damiata de Mompalau, abadesa del monasterio de Santa Clara, de Valencia, (3) llamado posteriormente de la Puridad, confesando haber recibido varias cantidades “...per retaule de la gloriosa verge maría de la Puritat...” a cuenta de las tercias en que se dividió el pago, y son las siguientes: 10 libras; 10 libras y 8 sueldos; 14 libras y 12 sueldos; y 4 ducados. En total suman 44 libras y cuatro sueldos, cantidad que restaba del precio total concertado entre estos imagineros y la abadesa del monasterio por fabricar el retablo para la iglesia del mismo.

Este precio estaba fijado en 85 libras, moneda de Valencia, según consta en la conocida carta de pago y finiquito, de fecha 20 de febrero de 1503, otorgada por Pablo Forment y sus hijos Damián y Onofre Forment ante el notario de Valencia Luis Pérez, a favor de la misma abadesa, y fue dado “...in tribus tercijs per manibus, laboribus, operibus et fusta per nos factis e sustentis in retrotabulo de fusta pro capella gloriosissime virginis marie de puritate conceptionis in Ecclesiam dicte monasterii...” (4). En esa carta de pago se hace alusión a estos albaranes (5).

En 5 de febrero de 1507 está fechado otro de los documentos encontrados: un memorial autógrafo del pintor Nicolás Falcó, —“...fet de mia ma e corregit del magnifich Luis Peres...”— dirigido a una abadesa del mismo monasterio, al parecer Sor Damiata de Mompalau, recordando los



capítulos del contrato celebrado anteriormente entre ambos, para pintar, dorar y poner a punto “...la obra que ara al present sta per acabar en lo retaule de la Sagratissime verge maria de la Puritat... se enten lo banch e les polseres e tot lo pla del retaule... piles e tubes e images de bult... yo dourare de or fi... per preu de sinquanta lliures...” (6).

- (1) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA.- Sección de CLERO, caja 759, n.ºs 1 y 1 (2).
- (2) Pablo Forment y su hijo Onofre Forment no sabían escribir, según consta en estos albaranes.
- (3) A partir de 1534 cambió este nombre por el de la Purísima Concepción o Puridad por concesión del Papa Clemente VII a petición de las mismas monjas. GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.ª, “CATALOGO MONUMENTAL DE LA CIUDAD DE VALENCIA”, Valencia 1983.
- (4) ARCHIVO DEL PATRIARCA. Protocolo del notario Luis Pérez, n.º 1.256, publicado por Luis TRAMOYERES Y BLASCO en su obra “EL PINTOR NICOLAS FALCO”, Archivo de Arte Valenciano 1916-1918, pags. 13 y 14.
- (5) Láminas 1 y 2.
- (6) Lámina 3.

Luis Pérez es el notario de Valencia ante el cual otorgó Nicolás Falcó dos ápoacas, una en 27 de junio de 1502 y otra en 18 de septiembre del mismo año, reconociendo haber recibido de la abadesa del monasterio de Santas Clara e Isabel, Sor Damiata de Mompalau, tres mil sueldos en la primera época y dieciséis ducados y medio de oro en la segunda, por la pintura y dorado del dicho retablo (4).

Es curioso comprobar por sus mismas palabras que en dicha fecha no recibió nada, reclamándolo en este memorial.

En el reverso del mismo folio, a continuación aparece extendido un albarán suyo, tachado por completo, extendido a favor de la misma abadesa por valor de 14 libras "...primer part de pagua per la obra que contenen los desus dits capitols..." (7), y de la misma fecha. Pero al pie de éste, Sor Damiata de Mompalau afirma "...que del retaule que fa mestre Nicolau Falquo pintor de la nostra Senyora de Puritat... no he pagat fins ara un sols dines... Fa de ma mia..." y lo fecha en 14 de marzo de 1508 (7).

Sin embargo, el pintor sigue extendiendo nuevos albaranes autógrafos, ahora sin tachar, en el mismo folio y en el siguiente, anverso y reverso, siete en total y por diversas cantidades "...per part de pagua del retaule...", "...per pintar e daurar lo retaule de la verge maria de la Puritat...", a favor de varias abadesas, de las cuales las últimas son Sor Isabel de Mompalau y Sor Violante Gamos, pues a las otras no las nombra.

Las cantidades que recibió en las fechas siguientes son: En 1508 = 10 libras; en 12 de enero de 1509 = 20 libras; en 18 de febrero de 1510 = 20 libras y 10 sueldos; en 6 de noviembre de 1510 = 30 libras; en 14 de enero de 1512 = 30 libras; en 31 de mayo de 1515 = 5 ducados (equivalentes a 5 libras y 5 sueldos); y en 13 de octubre de 1515 = 10 libras, 7 sueldos y 5 dineros (8).

Este maravilloso retablo, excepcionalmente bien conservado, es de madera policromada y dorada y en él trabajaron varios escultores y pintores. Su arquitectura y esculturas, como consta documentalmente, son de los imagineros Pablo, Damián y Onofre Forment, sin que se pueda asegurar a cual de ellos corresponden sus diversas piezas.

La parte escultórica comprende el tabernáculo, ornamentado de serafines, ángeles, y los atributos de los cuatro Evangelistas en las enjutas. Todo ello enmarca el óculo transparente que se usaba para la exposición del Santísimo, y que luego Damián Forment repitió en sus posteriores retablos, como el de la Seo de Zaragoza (1512), y el de la Seo de Huesca (1520). Las esculturas exentas representan

a San Francisco, San Bernardino, San Agustín, San Gregorio Magno, San Jerónimo, San Buenaventura, San Bernardo y Santa Isabel de Hungría, además de las dos cabezas de profetas que actúan como sustentadores del guardapolvo.

Aunque en lo decorativo domina el arte gótico, el renacimiento valenciano se observa por primera vez, por su imitación del natural, en estas pequeñas esculturas, sobre todo en las que representan a San Bernardo, San Jerónimo y San Agustín, y en las cabezas ya citadas de los profetas, que Vicente Aguilera atribuye a Damián Forment por su aspecto más dinámico, encontrando más valiosa la del lado izquierdo (9).

En cuanto a la parte pictórica del retablo, pertenecen al pincel de Nicolás Falcó los ocho patriarcas pintados en el guardapolvo, la Coronación de la Virgen en el remate, y los seis compartimientos de la predela, que representan la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes, la Resurrección y Ascensión de Jesús y la Venida del Espíritu Santo.

Precisamente en estas tablas de la predela ve Tramoyeres y Blasco, cuyo inventario del retablo estamos siguiendo, a un Nicolás Falcó "...libre de arcaísmos... en toda la plenitud... del temprano renacimiento" (10).

Las tablas del fondo representan la Natividad, Presentación al Templo y Muerte de la Virgen, respectivamente, y las imágenes de San Joaquín y Santa Ana.

Tramoyeres opina que las tres primeras son anteriores a 1502 y obra del pintor Pablo de San Leocadio, y las dos últimas, más antiguas, del estilo de Rodrigo de Osona, perteneciendo todas ellas a un retablo anterior.

Además el mismo Nicolás Falcó indica en su época — 27 de junio de 1502— y en su albarán —14 de enero de 1512—, ya citados, que las cantidades recibidas son por "...pintar e daurar...", "...per illuminar e retocar totes les histories del dit retaule...", afirmando igualmente en su memorial de 5 de febrero del 1507 (6), lo que viene a demostrar la mayor antigüedad de esas tablas.

M.ª CRUZ FARFAN NAVARRO

(7) Lámina 4.

(8) Láminas 4, 5 y 6.

(9) AGUILERA CERNI, Vicente. "HISTORIA DEL ARTE VALENCIANO", 3, Renacimiento, pags. 165, 166 y 168.

(10) TRAMOYERES Y BLASCO, Luis. "EL PINTOR NICOLAS FALCO", Archivo de Arte Valenciano, 1916-1918, pags. 14 y siguientes.

TRANSCRIPCIÓN

A continuación se transcriben los originales, anteponiéndoles su ficha catalográfica. Se ha respetado su grafía en lo posible e indicado con un guión los espacios rotos, con puntos suspensivos lo ilegible, poniendo entre paréntesis lo abreviado o suplido, pues es malo su estado de conservación. Los renglones van numerados.

DOCUMENTO 1.º - Láminas 1 y 2

FRANCISCANAS DESCALZAS. 1500-1502 (Valencia).

Tres albaranes de Damián Forment y uno de Nicolás Falcó, pintor, en nombre de Pablo y Onofre Forment respectivamente, a favor de la abadesa del monasterio, Sor Damiata de Mompalau, por varias cantidades sobre el precio del retablo de la Virgen María de la Puridad.

(Orig. papel, 1 f. al margen: 14 ap.1507; letra cursiva con pocas abreviaturas, valenciano, conservación mala).

Conventos Valencia: Puridad.

Archivo del Reino de Valencia. - Clero: Caja 759, número 1.

LÁMINA 1

Jh(esu)s Xr(istu)s

1/ Yo damja forment co(n)fes aver rebut de vos senyora abadesa 2/ del sant monestjr de senta clara deu ljures les qualls son 3/ p(er) compljment a la prjmera terca q(ue) son vjnt esinch ljures 4/ pro retaule de la glorjosa verge marja de la Puretad e p(er) q(ue) 5/ es verj(ta)t fas vos lo present albara de la mja ma 6/ a vjn(t) del mes de dembre enlany MCCCC (tachado: Lxxxxviii) les qualls 7/ qujnse ljures rebe m(j)o pare.

8/ a vjnt e quatre de majch de lany mjl sinch sent e hu yo en pau for 9/ ment atoch aver rebut deu ljures e huyt so(us) de vos senyora 10/ molt reverent sor damjata de monpalau abadesa del monestjr 11/ de senta clara de valencia e son p(er) part de la segona terça 12/ del retaule de la verge marja de la puretat e p(er) q(ue) es verj(ta)t 13/ fas fer lo present albara an Damia forment m(j)o fill ço yo no sapia 14/ esrj(ju)re en lo sobre djt dja e any e manqua tres gran(e)s 15/ en esta moneda.

16/ a quatre djes del mes de noembre del any mjl 17/ sjncsent e hu fas testjmonj yo njcolau falco pjntor 18/ com

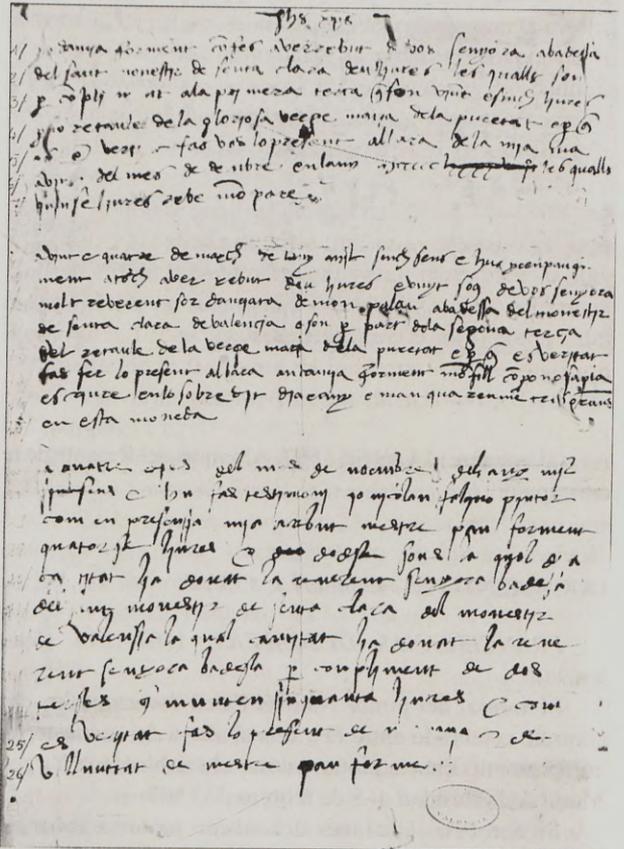
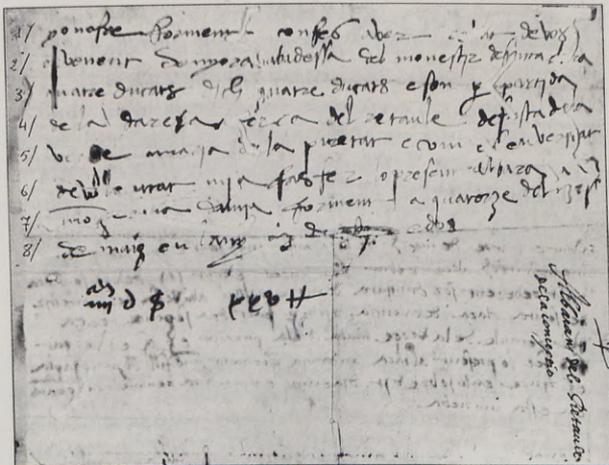


Lámina 1

en presensja mja a rebut mestre pau forment 19/ quatorse liures e dodse sous la qual d(j)t a 20/ cantjtat lj a donat la reuerent senyora badesa 21/ del sant monestjr de santa clara del monestjr 22/ de Valensja la qual cantjtat lj a donat la reue 23/ rent senyora badesa p(er) compljment de dos 24/ terses que munten sjnquanta liures e com 25/ es verj(ta)t fas lo present de m(a) mja e de 26/ volluntat de mestre pau forment.

LÁMINA 2

1/ yo nofre forment confes aver (reb)ut de vos 2/ reverent senyora abadesa del monestjr de senta clara 3/ quatre ducats djch quatre ducats e son p(er) partida 4/ de la darera terça del retaule de fusta de la 5/ verge marja de la puretat e com es verj(ta)t 6/ de voluntat mja fas fer lo present albara a 7/ m(j)o germa damja forment a quatorze del mes 8/ de maig en lany MD e dos.



Lamina 2

(al margen:) 14 ap(ril) 1507. Albarans del Retaule de la concepcio.

DOCUMENTO 2.º - Láminas 3, 4, 5 y 6

FRANCISCANAS DESCALZAS. 1507-1515 (Valencia).

Memorial del pintor Nicolás Falcó con capítulos del contrato celebrado entre él y una abadesa del monasterio, comprometiéndose a pintar y dorar el retablo de la Virgen María de la Puridad —5 de febrero de 1507—.

Siguen ocho albaranes del mismo pintor a favor de distintas abadesas del mismo, por varias cantidades, pagas del precio ajustado de la obra de dicho retablo, 1507-1515.

Bajo el primer albarán (tachado), aparece una nota de la abadesa Sor Damiata de Mompalau negando haber pagado al pintor "...un sols dines..." —14 de marzo de 1507—.

(Orig. papel, 2 ff. fechado en 1508 posteriormente, letra cursiva con pocas abreviaturas, valenciano conservación mala).

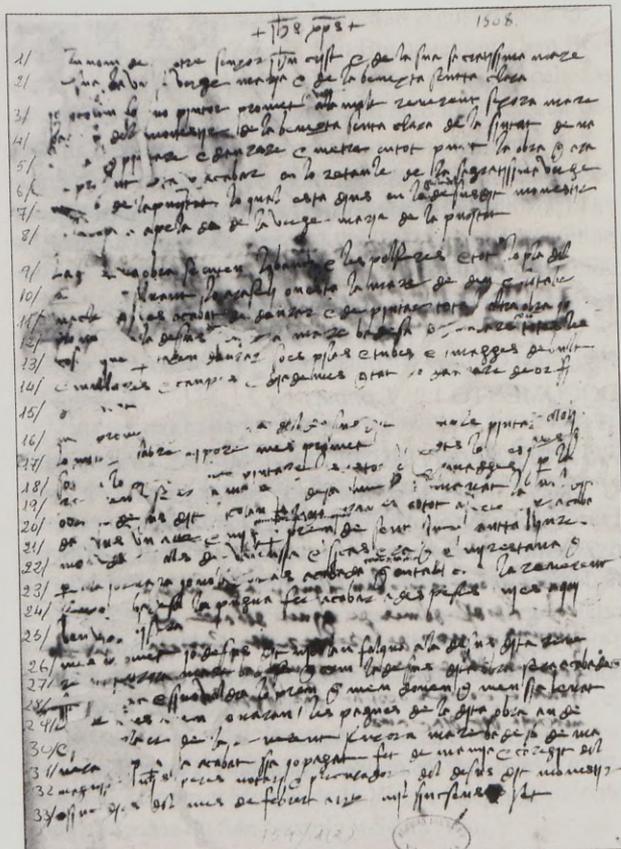
Conventos Valencia: Puridad.

Archivo del Reino de Valencia. - Clero: Caja 759, n.º 1 (2).

LÁMINA 3

† Jh(esu)s xp(jstu)s 1508

1/ In nom de (no)stre senyor jh(es)u crjst e de la sua sacratjsjma mare 2/ sua la v... verge marja e de la beneyta sentta clara 3/ yo (n)jcolau fal(q)uo pjntor promet —interlineado: a vos— a la molt reverent seyora mare 4/ ba(des)ja



Lamina 3

del monestjr de la beneyta senta clara de la sjutat de va 5/ (lensja) q(ue) p(jn)tare e daurare e metre en tot pu(n)t la obra q(ue) ara 6/ (al) pre(se)nt sta p(er) acabar en lo retaule de la sagratjsjma verge 7/ ma(rja) de la purjtat lo qual esta djns en la —interlineado: jglesia del— desus djt monestjr 8/ (de santa clara) apelada de la verge marja de la purjtat.

9/ La q(ual) (des)ta obra se enten lo banch e les polseres e tot lo pla del (retaule) salvant lo araselj on esta la mare de deu e lo taber- 11/ naclé q(ue) es acabat de daurar e de pjntar tota l(a) altra obra jo 12/ prom(et) a la desus —interlineado: dita— (senyo)ra mare badesa q(ue) (pjnt)are —interlineado: ço es— totes les 13/ cos(es) que p(er)tajen daurar so es pilas e tubes e imagges de bult 14/ e mallares e campos e dja de mes q(ue)s tat (y) o daurare de or fi 15/ —

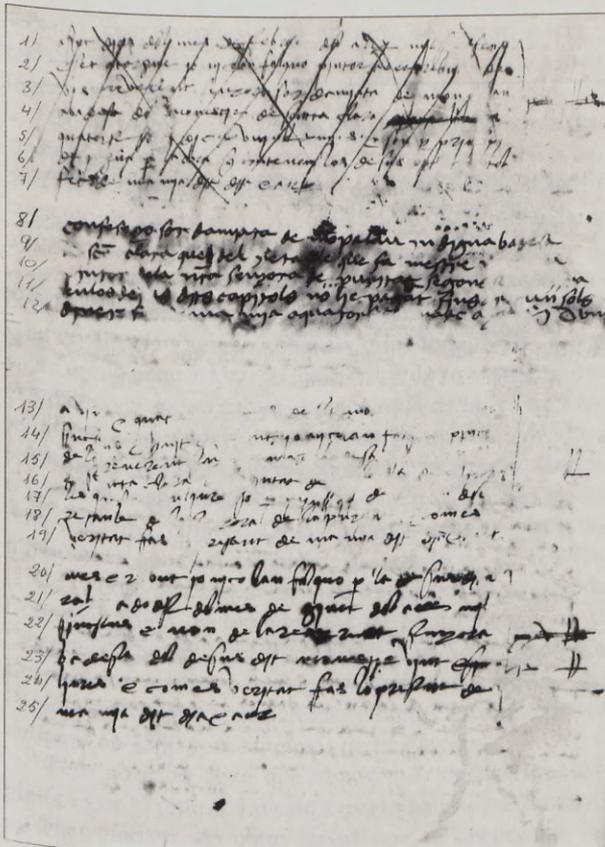
16/ m(es) prom(et) — a del desus djt (re)taule pjntar al olj 17/ lo m(jllor que) sabre y pore mes promet — (t)ots lo — es a x s(ous) q(ue) 18/ son (per) lo — pjntare l(e)s jstor(jes) e (les) imagges p(er) la 19/...so es a ma e(n) —

dja hu... (e)nmarrat la 20/ obr(a) jo desus djt (n)jcolau falquo... ab tot... y acaba 21/ da vii s(ous) vn auez e mj f(et) p(er) preu de sent sinq(u)anta lljures 22/ mo(n)eda (reg)alls

de valensja e sj cas era q(ue) _____ mj restaua q(ue) 23/ p(er) la ... acabada —interlineado: tota la djta obra— q(ue) estableci c(on) la reuerent 24/ senyo(ra) badesa la pagua fer acabar a despeses mjes aquj 25/ ben _____ lj sera 26/ mes p(r)omet jo desus djt njcolau falquo a la desus djta reue 27/ rent (sen)yora mare badesa q(ue) com la desus djta obra sera acabada q(ue) 28/ sja _____ e sj no valdra lo preu q(ue) meu donen q(ue) meu sja leuat 29/ _____ a mes meu (d)onaran les pagues de las djta obra an de 30/ e _____ ... de la reuerent senyora mare badesa de ma 31/ nera _____ p(er) q(ue) sj)a acabat sja jo pagat.fet de ma mja e coregjt del 32/ magnj(fjch) Lujs peres notarij e procurador del desus djt monestjr 33/ sjnc djes del mes de febrer any mjl sjncsens e set.

LÁMINA 4

1/ a sjnc djes del mes de febrer del any mjl sjncsens 2/ e set atorgue jo nicolau falquo pjntor aver rebu(t) de 3/ vos reverent senyora sor damjata de monp(al)au 4/ abadesa del monestjr de sentta clara 5/ quators 11 (jures) dj cxviiiij 11



Lamina 4

(jures) xiiij s(ous) e son per prj(mer) p(art) 6/ de pagua p(er) la obra q(ue) contenen los desus djts (capi)tols 7/ fet de ma mja djt dja e any. (Todo el albarán está tachado).

8/ Confese yo sor damjata de mo(n) palau jndjgna badesa 9/ (de) s(anc) ta clara que del retaule que fa mestre _____ 10/ (p)jntor de la n(ost)ra senyora de la puritat segon _____ 11/ en los desus djts capjtols no he pagat fjns a(ra) un sols 12/ dines. F(as de) ma mja a quator(s) _____ mars any MDviiij. (Escrito de otra mano).

13/ A vjn(t) e quat(re) del mes de ... _____ del any (mjl) 14/ sjncsens e hjt e (reb)ut jo njcolau fa l(quo) pjnt(or) 15/ de la reverent (se)n(yora) mare (bade)sa (del monestjr) 16/ de senta clara (de la sj)utat de (va)le(n)sja d(eu) ljures 17/ les qual(s) (de)u ljure(s) so(n) p(er)... del 18/ retaule de la (sen)yora de la purjtat _____ e com es 19/ verjtat fas (lo) (p)resent de ma mja djt dja e any. (Al margen:) LL.

20/ mes e r(e)but jo nicolau falquo p(er) la desus dj(t) a 21/ rah(o) a dose del mes de giner del any mjl 22/ sjncsens e nou de la reverent senyora 23/ badesa del desus djt monestjr vjnt e sinc (tachado: sinc) 24/ ljures e com es verjtat fas lo present de 25/ ma mja djt dja e any. (Al margen:) xxv LL (tachado) xx LL (jures).

Lámina 5

1/ (A d)jhujt del mes de febrer del any mjl sjnsens 2/ deu e rebut jo njcolau falquo pjntor de la reuerent 3/ senyora mare badesa —interlineado: sor jsabel de monpalau— del monestjr de santta clara 4/ de la sjutat de valensja vjnt ljures e miga la qual 5/ (quantitat) ma donat p(er) part de pagua del retaule 6/ _____ ... (de la) sa(n)ta mare de deu de la purjtat e com 7/ e(s) v(er)jtat fas l(o) present de ma mja djt dja e 8/ a(n)y. (Al margen:) xx LL(jures) x s(ous).

9/ (mes) e rebut p(er) la desus djta raho easjs 10/ del (mes) de noembre del sus dit any mjl sjnc 11/ sens e deu de la des(us) djta senyora mare 12/ bade(sa) sor jsabel (de m)onpalau del m(ones)tjr 13/ de (sentta clara) de la sjutat de va(len)sja 14/ trenta ljures (per) la desus djta obra _____ 15/ _____ (pu)rjtat e rebut jo nicolau falquo pjnt(or) 16/ f(as) de (ma mja) djt dja e (any). (Al margen:) xxx LL(jures).

17/ m(es) e r(e)but (jo) nicolau falquo pjntor(r) p(er) la desus 18/ djt(a) (r)aho (a) quators del m(es) de giner del any mjl 19/ sjncsens e d(otse)... de la desus djta senyora m(are) 20/ badesa sor jsabel de monpalau badesa del (mones)tjr 21/ de san(ta) clara de la sjutat de valensja trenta ljures 22/ per la desus djta raho so es p(er) pjntar e daurar lo retau 23/ le de la verge marja e com es verjtat fas present 24/ de ma mja djt dja e any. (Al margen:) xxx LL(jures).

1/ Dany de ...
 2/ ...
 3/ ...
 4/ ...
 5/ ...
 6/ ...
 7/ ...
 8/ ...
 9/ ...
 10/ ...
 11/ ...
 12/ ...
 13/ ...
 14/ ...
 15/ ...
 16/ ...
 17/ ...
 18/ ...
 19/ ...
 20/ ...
 21/ ...
 22/ ...
 23/ ...
 24/ ...
 25/ ...
 26/ ...
 27/ ...
 28/ ...
 29/ ...
 30/ ...
 31/ ...

Lamina 5

25/ lo darer del mes de mag del any mjl sincsens 26/ e q(ujn)se e rebut jo njcolau falquo pjntor 27/ de la reuerent mare presjdent sor Vjholant 28/ gamos sj(n)c ducats p(er) part de pagua del 29/ retaule de la sacratjsjma mare de deu de 30/ la purjtat e com es verjtat fas lo present de 31/ ma mja djt dja e any. (Al margen:) v LL(jures) v s(ous).

LÁMINA 6

1/ ...
 2/ ...
 3/ ...
 4/ ...
 5/ ...
 6/ ...
 7/ ...

Lamina 6

1/ a tretse del mes de octubre del any mjl sjncsens e (qu)jnse 2/ e rebut jo njcolau falquo pjntor de la reuerent mar(e) 3/ badesa sor Vjholant camos del monestjr de santta clara d(e)l 4/ monestjr de valensja deu ljures set sous e sjnc djnes. l(a) 5/ qual cantjtat e rebut p(er) part de pagua del retaule de 6/ de la sacratjsjma verge marja de la purjtat e com es 7/ verjtat fas lo present de ma mja djt dja e any. (Al margen:) x LL(jures) vij s(ous) v d(jnes).

BIBLIOGRAFIA

TRAMOYERES Y BLASCO, Luis. "El pintor Nicolás Falcó". Archivo de Arte Valenciano. 1916-1918.
 ALEJOS MORAN, Asunción. "El Sagrario, misterio y espectáculo". Aportación al estudio de los retablos eucarísticos valencianos. Valencia 1975, Separata de Archivo de Arte Valenciano.
 GARIN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M.ª. "Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia". Valencia, 1983.
 AGUILERA CERNI, Vicente. "Historia del Arte Valenciano" 3. El Renacimiento. Valencia, 1986.

ALONSO SANCHEZ COELLO (1531-1588)

Benifairó de les Valls se honra por contar entre sus hijos más ilustres al que fuera pintor de cámara de los reyes de España. Nuestro pintor nació en Benifairó en 1531 y posiblemente en la casa sita en la calle de su nombre en donde en un retablo de azulejos se recuerda dicha efemérides de esta manera: "Benifairó se honra con la memoria del más famoso de sus hijos. Alonso Sánchez Coello. 1531-1588".

De ascendencia valenciana y, según algunos, de ascendencia portuguesa, siendo todavía un niño Alonso Sánchez marchó a Portugal, donde vivía su abuelo paterno al servicio del rey Juan III. Conocedor su abuelo de las virtudes artísticas del joven Alonso lo envió a Flandes, recomendándolo al pintor holandés Antonio Moro. Algún tiempo después regresó a Portugal, país con el que mantenía continuos contactos, hasta el punto de pasar como portugués. Hacia 1555 se encontraba en Castilla, pasando a la corte dos años más tarde. A la corte castellana pertenecerá ya toda su vida, primero en Valladolid y Toledo, y por último en Madrid, con el cargo de pintor de cámara de Felipe II, cargo en el que sucedía a su amigo y maestro Antonio Moro.

Nuestro biografiado llegó a tener una holgada posición social y económica, siendo además de pintor, poeta y escritor ocasional sobre algún aspecto concreto de genealogía y derecho.

Como pintor destacó sobre todo en el retrato cortesano, género que alcanzó gran renombre por haber sabido asimilar dignamente las directrices de Tiziano y, fundamentalmente de su maestro Antonio Moro. A semejanza de estos se distinguen los retratos de Sánchez Coello por la concreción, vigor y elegancia de los personajes retratados, envueltos, sin embargo, en una atmósfera más fría y distante y en donde predominan sobre todo las tonalidades grises sobre fondo neutro. Uno de los méritos de nuestro pintor es el haber conseguido captar la psicología de los personajes retratados sin perjuicio de herosearlos un tanto; de ahí el señorío que muestran figuras como el príncipe don Carlos, o la enana Magdalena Ruiz incluso. En su trabajo nunca rehusó el tema religioso. De sus pinceles salieron obras tan importantes como el retablo de la iglesia de El Espinar (1574), sobre escenas de la vida de Cristo; el retablo de Colmenar Viejo, la Incredulidad de Santo Tomás en la Catedral de Segovia, el Martirio de San Sebastián y los Desposorios místicos de Santa Catalina, del Museo del Prado, y siete cuadros de parejas de santos, encargados por Felipe II en 1580 para la iglesia de El Escorial.

Pero no cabe duda que donde más destacó nuestro pintor es en el retrato. En este aspecto habría que destacar un buen número de obras suyas que se encuentran en museos y colecciones particulares. Como un ejemplo de su

obra citaremos los retratos del príncipe don Carlos (en el Museo del Prado, el de Viena, Galería Nacional de Dublín, Colección del conde de Villagonzalo), los de la infanta Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (en las Descalzas Reales, Museo del Prado), don Juan de Austria (en una colección privada de Londres), el de Felipe II (en el Museo del Prado), Margarita de Parma (Museo de Bruselas), Isabel de Valois (Museo de Viena), Ana de Austria (Museo de Viena), Príncipe Felipe (Museo de Munich), el Emperador Rodolfo II (Buckingham Palace), y así podríamos continuar con una larga lista interminable. De los pocos retratos de personajes no pertenecientes a la Familia Real, hay que citar por su interés los retratos del duque de Alba (Palacio de Monterrey, Salamanca), la Dama vestida de negro y la Dama del armiño (Colección Stirling).



Don Fernando de Aragon. V Duque de Villahermosa.
Museo de Bellas Artes de Valencia

En Valencia existen diversos retratos de su escuela en la galería de personajes célebres, de la Biblioteca del Colegio del Corpus Christi. Su autorretrato, que en realidad es el retrato del V duque de Villahermosa (quizá su autor fuera Rolan de Moiss) se encuentra en el Museo de Bellas Artes.

Alonso Sánchez Coello, a quien algunos historiadores niegan su cuna acaecida en Benifairó, falleció en la corte de Madrid en 1588, contando apenas cincuenta y siete años.

EMILIO LLUECA.
Cronista de Benifairó. ("Valencia-fruits")

LAS ADNOTACIONES DE JERONIMO NADAL EN EL TALLER DE LOS RIBALTA

El estudio de las fuentes gráficas, de los modelos utilizados por Francisco Ribalta y su taller es una tarea apenas iniciada cuyo interés, más allá de la mera curiosidad especulativa radica sobre todo en la posibilidad de explicar analogías —señaladas ya en muchos casos— con pinturas de maestros italianos sobre todo, y de hacer comprensible la génesis y proceso de creación precisamente de las obras más ambiciosas, a la vez que dar pautas sobre los criterios valorativos mantenidos en el momento en que se decidió la elección de los modelos.

La nómina de grabadores conocida hasta ahora al respecto es cortísima: Durero, imprescindible y omnipresente en el panorama pictórico hispano del tardomanierismo y primer barroco; Cornelio Cort, holandés de formación y actividad romana; Sadeler y Jerónimo Wiericx en obras puntuales y aún algún vestigio de Marcantonio Raimondi del que sólo tres décadas antes se había servido en Valencia —abundantemente— Juanes.

Sobre Durero hay que hacer algunas precisiones; es bien sabido que en pleno siglo XVII, como hemos apuntado, la pintura española se nutre ampliamente de su obra grabada, el caso de Zurbarán es el más ilustrativo al respecto (1); pero también lo es el hecho de que su producción, al margen de su excepcional calidad intrínseca, es un hito iconográfico que sirve de inspiración a futuros grabadores —flamencos y alemanes sobre todo—; ello multiplica enormemente la probabilidad de hallar en los pintores alusiones mediatas a la obra del alemán, y a la vez, invalida casi siempre la posibilidad de señalarlas como fuente directa, tentación a la que se sucumbe con frecuencia.

Precisamente entre este reducido número de grabadores que señalamos, es Durero el único —y en un solo caso— que fue copiado literalmente por Francisco Ribalta: la *Protesta de San Pedro*, xilografía incluida en la *Pequeña Pasión* (2) fue transcrita casi sin cambios (3) en uno de los paneles de la pedrela del retablo mayor de San Jaime de Algemesí (4). Kowal detectó la utilización de la estampa con la *Ultima Cena* para la pintura correspondiente al centro de la misma pedrela que, en este caso, como será norma después, sólo remite de forma general al grabado y evidencia el conocimiento intencionalmente combinado de una de las “cenas” de Raimondi. Darby había señalado ya antes (5) la utilización de la *Trinidad* de Durero para la *Visión de San Bruno* del Museo de Bellas Artes de Castellón. Recientemente se ha insistido en el empleo de xilografías del mismo autor en obras del taller de los Ribalta; Juan Ribalta (6),

Abdón Castañeda (7), o Gregorio Bauzá (8) se inspiraron hipotéticamente en alguno de sus grabados, siempre de

- (1) Véase, Diego Angulo, “Cinco nuevos cuadros de Zurbarán”, A.E.A., 1944, XVII, pp. 7-9. A partir de aquí, la obra de Durero fue ofrecida intermitentemente como modelo de la obra del pintor de Fuente de Cantos. M.Soria poco después —“German Prints as Sources of Zurbarán”, *Art Bulletin*, 1949, XXXI, pp. 74-75— luego J.M. Pita Andrade —“El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos”, *Goya*, 1965, 64-65, pp. 270-275— y muy recientemente C. Ressor (Catálogo de la exposición *Zurbarán*, Madrid, 1988, p. 388, n.º 97 y p. 392, n.º 99). Es interesante sobre todo el caso de la *Virgen con el Niño* y *San Juan* del Museo de Bilbao porque ilustra perfectamente el problema que se plantea con las fuentes de Ribalta: Angulo había señalado la estampa *Virgen con el mono* de Durero como su origen; luego se vio —J.M. Serrera— que en realidad procedía de un grabado de Giulio Romano que por supuesto contiene notables analogías dibujísticas y compositivas con la estampa de maestro germánico.
- (2) *Passio Christi ab Alberto Dürer Nurembergense effigiata cu variis carminibus Fratris Benedicti Chelidonii Musophili*, Nuremberg, 1511. (B. 25).
- (3) Hay diferencias en el formato que en la pintura es apaisado; sencillamente se ha hecho desaparecer el fondo arquitectónico con la lámpara que pende en el centro “cortando” la estampa y adoptando consecuentemente un punto de vista más próximo. Hay cambios mínimos en el drapeado; las cabezas son el aporte más notorio del pintor pero también la composición ha sido alterada levemente. El único personaje con actitud distinta —el apóstol San Jaime a la derecha en primer plano, destacado significativamente por imposición del encargo, y con las manos unidas como orante—, debe haber sido sugerido por una figura de J. Wiericx que ocupa similar posición en la estampa *Coena communis et lavatio pedum*, n.º 101 de las *Adnotationes*..
- (4) Vease, David M. Kowal, *Ribalta y los ribaltescos*, Valencia, 1985, pp. 223, 226 y 228. El retablo para Algemesí fue realizado a lo largo de un dilatado periodo entre 1605 y 1610, al menos. *El Lavatorio* es la única pieza sobreviviente de la pedrela y está reducida por arriba y por los lados.
- (5) Delphine Fitz Darby, *Francisco Ribalta and His School*, Cambridge, Massachusetts, 1938, pp. 163-165.
- (6) F. Benito, Catálogo de la exposición *Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, 1988, p. 232, n.º 65, *Preparativos para la crucifixión*, Torrente, iglesia parroquial de la Asunción. Se señala como fuente parcial una xilografía de Durero de la *Pequeña Pasión*. (B. 39).
- (7) *Ibid.* id., p. 254, n.º 73, *Virgen con ángeles*, Museo de Bellas Artes de Valencia. Se alude a la estampa *Virgen protegiendo a los cartujos* que Bartsch no acepta —no tiene el monograma— como obra del maestro alemán. Vease, W. Kurth, *The complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Nueva York, 1963, p. 36, n.º 301. Pita ya propuso este mismo grabado como inspirador de la *Virgen de la Misericordia* de Zurbarán.
- (8) F. Benito, Catálogo.. op. cit., p. 274, n.º 77, *Prendimiento*, Castellón, Museo de Bellas Artes. Los grabados de Durero que se proponen son una *Oración en el Huerto*, (B. 26), e inexplicablemente los *Preparativos* (B. 39). La xilografía correspondiente a este pasaje de la *Pequeña Pasión* (B. 27) no es la única fuente dureniana a señalar: el *Prendimiento*, de la *Gran Pasión* (B. 7), o el correspondiente de la *Pasión a buril* (B. 5) tienen elementos coincidentes para algunas figuras de la obra de Bauzá, pero ninguno de ellos la explica completamente.

forma genérica o en algún aspecto fragmentario de sus composiciones, y nunca de forma evidente.

Fue también Darby quien insistió en la utilización por Francisco Ribalta de grabados de Cornelio Cort, siempre traductores de obras pictóricas del manierismo romano. La *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* de la Iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia tomó precisamente la figura de Jesús de una Tentación de Zuccaro grabada por el holandés (9); la Cena, del retablo mayor de dicha iglesia ha sido considerada unánimemente inspirada, en ciertos aspectos, en la obra pictórica de Livio Agresti da Forlì a través del correspondiente grabado de Cort (10) y el *San Jaime* de Algemesí, en un seguidor de Zuccaro —París Nogari— por mediación de una estampa de Aliprando Caprioli, discípulo de Cort precisamente. Se trata otra vez de fuentes parciales que plantean en todos los casos problemas de concurrencias no resueltos aún.

Soria realizó una de las más interesantes aportaciones al estudio de las fuentes ribaltescas al descubrir un grabado de Sadeler sobre composición de Paolo Piazza como origen de la *Visión de San Francisco* del Prado (11) porque, aunque la comparación de la obra pictórica y la estampa ofrece un paralelo indudable tanto en los aspectos iconográficos como en la organización general del cuadro, ciertas diferencias que pudieran suscitar la duda, como la posición de los brazos de la figura del ángel, desaparecen por completo en alguno de los dibujos preparatorios que se conservan y que copian con absoluta fidelidad la estampa aunque luego se rectifican de nuevo en la pintura. Así el proceso de asimilación —o de enmascaramiento— se comprende con absoluta nitidez y resulta desde luego indiscutible.

Dos composiciones de iconografía singular, el *San Francisco abrazando a Cristo* del Museo de Valencia y la *Visión de San Bernardo* del Prado, procedentes de encargos de capuchinos y cartujos respectivamente, suscitaron el interés entre los investigadores desde Darby (12), no sólo por la novedad del tema sino por la existencia de la similar obra de Murillo origen de especulaciones diversas, acerca de una hipotética relación directa, o de la existencia de fuentes gráficas comunes. Kowal hizo observar como el tema es frecuente en xilografías alemanas de los siglos XV y XVI (13); por lo que respecta a la primera obra —el *San Francisco*— algunas estampas de Jerónimo Wiericx han sido propuestas recientemente (14). Con ello se cierra prácticamente el panorama en lo que respecta a modelos impresos conocidos hasta ahora.

Las *Adnotationes* (...) (15), obra cuya influencia en la pintura hispana de la primera mitad del siglo XVII aún no se ha valorado justamente, debió ser bien conocida en el taller de los Ribalta y es una fuente no tenida en cuenta que es preciso considerar.

No hay que olvidar sin embargo que Darby había señalado ya que la *Circuncisión* del retablo de Andilla que él creía de mano de Vicente Castelló y que se tiene desde Kowal como obra de Juan Ribalta, podría inspirarse en un grabado que, según Pacheco, ilustró el libro *La Vida de Nuestra Señora* del Padre Nadal; efectivamente, los grabados de la *Circuncisión* y de la *Purificación* de Jerónimo Wiericx, incluidos en las *Adnotationes*.. (16) deben haber servido para trazar las pautas compositivas de la pintura de Ribalta, y de estas estampas se tomaron evidentemente además algunas figuras concretas como la del anciano sacerdote barbado y encapuchado del centro. La Virgen de pie con las manos juntas, en cambio, no coincide totalmente con la de Wiericx aunque sí su ubicación, la pose y el emparejamiento con San José en el extremo izquierdo de la pintura. El grabador debió conocer la obra de Durero incluida en la serie de la Vida de la Virgen (17) y de él tomó precisamente la figura central que sostiene a Jesús, y algunas otras que reorganizó y ordenó en un nuevo espacio. Lo que resulta sorprendente es la absoluta identidad en algunos detalles de la pintura de Juan Ribalta — fechada entre 1622 y 1624— y la homónima de Angelo Nardi de 1620 realizada para las Bernardas de Alcalá de Henares. Nardi coloca en el mismo extremo (fig. 1 y 2) izquierdo e idénticamente emparejados a José y María de los que parece un calco dibujístico la obra de Andilla. Parece evidente que Ribalta —padre o hijo— conoció y copió parcialmente la obra del italiano seguramente en una hipotética estancia en Madrid en torno a 1621-1622 (18). Además, en la tela de las

(9) D.F. Darby *Francisco Ribalta*..., op. cit., pp. 99-101.

(10) *Ibid.* id., pp. 101-102.

(11) Kubler, G. y Soria, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal and the American Dominions, 1500-1800*, Baltimore, 1959, p. 227.

(12) D.F. Darby, *Francisco Ribalta*..., op. cit., p. 119, piensa en una fuente literaria, la silva de Miguel Sánchez, *Canción a Cristo Crucificado*, de 1605, y dos poemas dedicados a San Bernardo del *Cancionero general de la doctrina cristiana* de Juan López de Ubeda de 1579; ello no excluye por supuesto, sino que complementa, las fuentes gráficas.

(13) D.M. Kowal, *Ribalta*.. op. cit., p. 259.

(14) F. Benito, *Catálogo*..., op. cit., p. 162.

(15) Jerónimo Nadal, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*..., Amberes, 1595. La colección de láminas que es realmente lo que interesa, apareció en 1593, también en Amberes, con el título de *Evangelicae Historiae Imagines Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur in ordinem Temporis vitae Christi digestae*. Hay un facsímil —Barcelona, 1975— de la edición de 1607. Sin la portada grabada existe en la B.U.V. un ejemplar de la edición italiana con nuevos textos de Luigi Zannetti. *Respondenti alle imagini del Padre Girolamo Natale della medesima Compagnia* (de Jesús), Roma, 1599.

(16) N.º 5, *Circuncisión Christi*, firmado "Hieronymus W. fecit", y n.º 8, *Purificatio*, con la misma firma.

(17) (B. 68). Heidnich y Friedländer la fechan en 1505.

(18) Vease, Diego Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pp. 272 y 282., y D.M. Kowal, *Ribalta*.. op. cit., p. 93 y not. n.º 60. No se relacionan en ningún caso las dos *Circuncisiones*.



Fig. 1

Bernardas se detecta la utilización de las *Adnotationes*.. para la composición, en figuras aisladas (el sacerdote circuncisor, el hombre de pie a la derecha que conversa con un rabino) y en detalles como la mesa circular con un fleco sobre la que se desarrolla el rito. Pero a la vez, en este caso, es claro que el sacerdote central y el propio Jesús Niño han sido tomados directamente de Durero. En suma, parece como si, en las mismas fechas, Ribalta y Nardi se hubieran puesto de acuerdo para mezclar ambas fuentes manteniendo un punto común —la figura de la Virgen— cuyo origen es además dudoso, alternando la procedencia de los otros elementos en sus respectivas obras cuyas composiciones, eso sí, en los dos casos vienen sugeridas por las estampas jesuíticas.

En definitiva todo ello sugiere la necesidad de replantear la metodología que atañe a la indagación de los modelos que hasta ahora se han centrado sobre todo en el hallazgo de “una” estampa como origen de “una” obra, cosa que como ya Pacheco admitía (19) dista de la realidad que obligaba a los pintores —menos a los cultivadores de las artes aplicadas— a enmascarar e interpolar las fuentes puesto que su originalidad podía de otra forma quedar en entredicho.

Para pinturas de menor entidad situadas en zonas periféricas y destinadas a complementar las principales de los retablos, los reparos a una copia directa podían ser menores. Es el caso, siempre referente a la obra de Nadal, que proponemos.

Consta documentalmente que entre 1625 y 1627 (20) Francisco Ribalta trabajó en la realización del retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Porta Coeli. El maderamen desapareció en la reforma de 1790 pero la estructura



Fig. 2

general fue respetada en el nuevo altar marmóreo y desde luego las pinturas se conservaron hasta que en 1835 tras la desamortización pasaron al Museo de Bellas Artes de Valencia. Resulta actualmente problemática la ubicación original exacta de las distintas piezas conservadas, pero lo más probable es que tanto los *Cuatro Evangelistas* como los *Cuatro Padres de la Iglesia Latina* del Museo formaran parte de los pedestales o estilóbatos del retablo, adoptando una distribución simétrica con toda seguridad. La autoría del *San Jerónimo* y del *San Ambrosio* sobre los que insistiremos no está clara; Darby propuso a Vicente Castelló para el primero mientras que Garín mantiene al propio Francisco Ribalta tanto para éste como para el *San Ambrosio* (21),

(19) Sobre la cita de Pacheco, véase, A.E. Pérez Sánchez, “Torpeza y humildad de Zurbarán”, *Goya*, 1965, 64-65, p. 268.

(20) El documento fue dado a conocer por Luis Tramoyeres Blasco, “Los pintores Francisco y Juan Ribalta”, *A.A.V.*, III, 1917, pp. 93-107.

(21) Felipe María Garín Ortiz de Taranco, *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, pp. 142-143, n.º 470 y 467.

aunque en general se tiende a considerar ambas tablas como obras de taller. La portada de J. Collaert (22) para las *Adnotationes et Meditationes*..en su edición de 1607, incluye precisamente los *Cuatro Evangelistas* —en edículos superpuestos a derecha e izquierda— y los *Cuatro Padres de la Iglesia Latina*, en sendos medallones del friso inferior (23). Resulta evidente que dos de esos minúsculos tondos fueron utilizados por el taller de los Ribalta que conocía el libro de

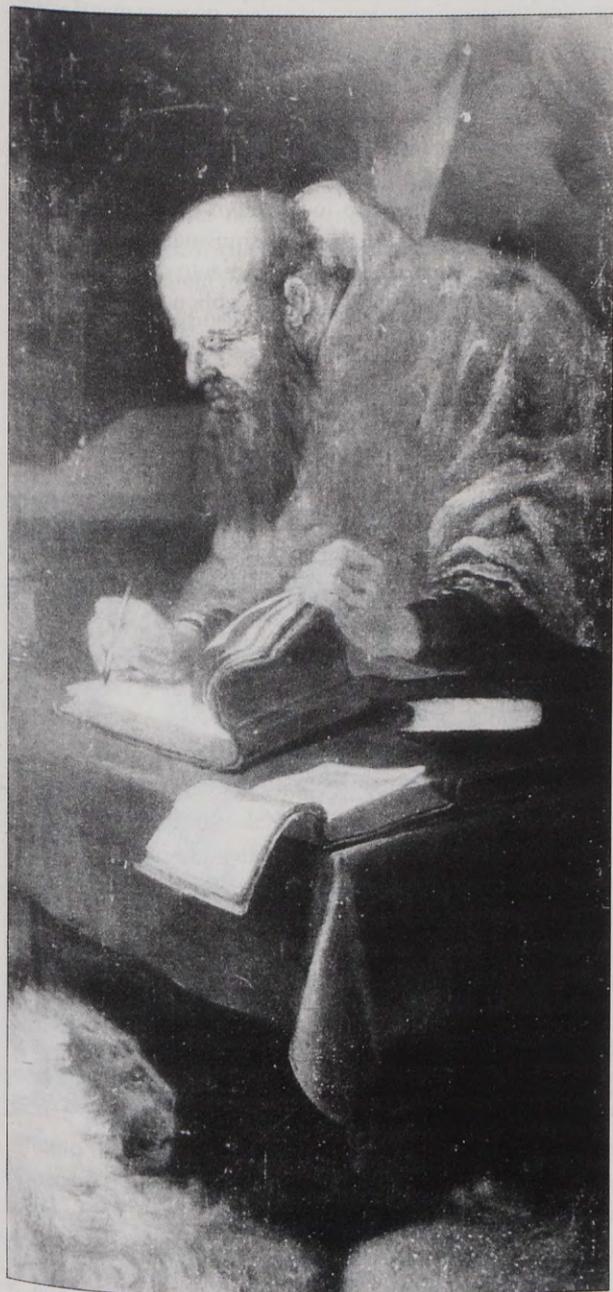


Fig. 3

Nadal del que procede la *Circuncisión* de Andilla a la que antes aludimos. No sabemos por qué fueron seleccionadas sólo dos figuras cuando bien pudieron haberse tomado las ocho ya que la coincidencia programática lo posibilitaba, pero hay que suponer que por encima de cualquier otra consideración, la ocultación del modelo debía prevalecer y una copia de todo el conjunto hubiera resultado excesiva y evidente. El caso es que aún así, se han introducido además algunos cambios significativos al traducir el grabado pictóricamente.

Del *San Jerónimo* (fig. 3 y 3-a) Kowal señaló el interés de su composición espacial que supuso debida al propio Francisco Ribalta pero que, en lo esencial, —el plano oblicuo de la mesa— procede del grabado de Collaert que proponemos; la adaptación al formato rectangular pronunciado de la pintura exigió alguna modificación, pero se mantienen numerosos detalles: el perfil del convencional león emblemático; la mano, la cabeza y la pose del santo, o las líneas divisorias y la pilastra que animan el fondo. Alguna modificación como la mano izquierda o los libros



Fig. 3a

- (22) La portada es apócrifa. Se supone de J. Collaert, autor de algunas de las estampas del libro. Véase, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Las imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco jesuítico y la Contrarreforma" en *Traza y Baza*, 1974, 5, pp. 77-95.
- (23) Además, dos ángeles mancebos con palmas y olivo flanqueando el monograma jesuítico del nombre de Cristo como Sol resplandeciente enmarcado en una corona de espinas con los clavos atributo de la Pasión y coronamiento de un vaso flameante simbólico.

entreabiertos con descuido sobre la mesa son fórmulas del taller que se repiten en el *San Juan Evangelista* o el *San Marcos* del mismo retablo.

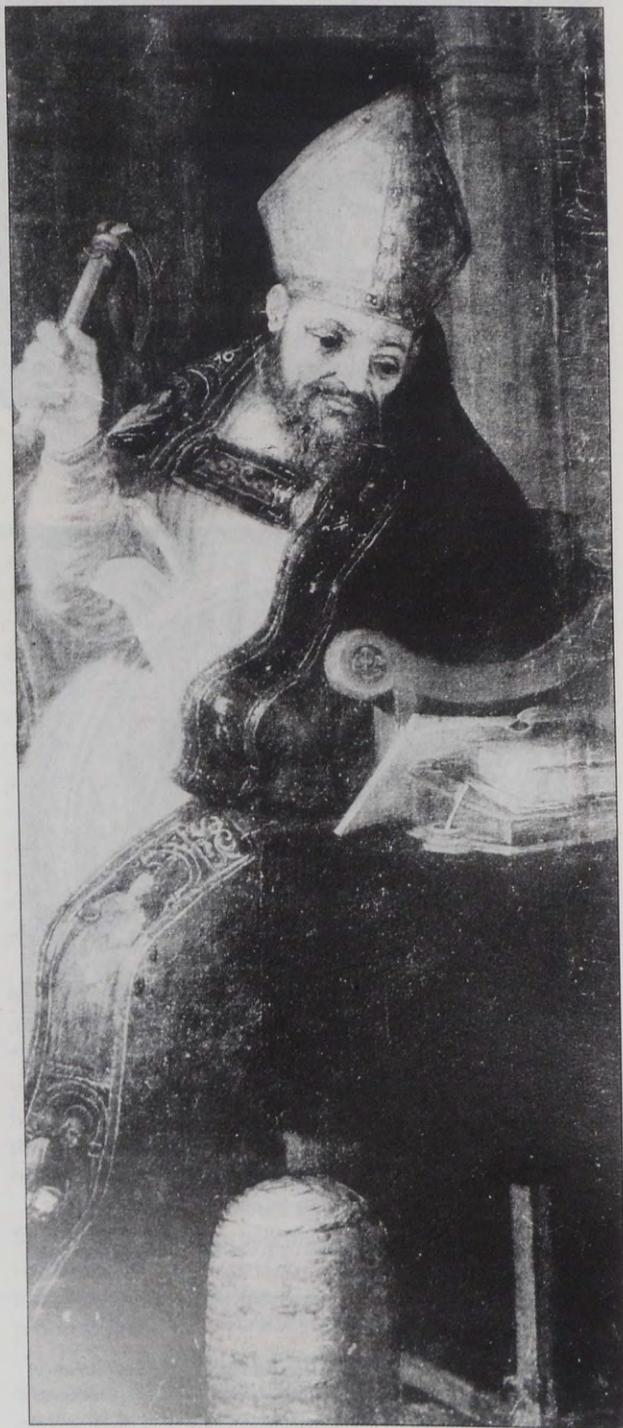


Fig. 4

San Ambrosio (fig. 4) no procede del santo homónimo de Collaert perfectamente identificable en la portada de las *Adnotationes*.. por la colmena, su atributo más característico —la ambrosía, manjar del Olimpo, cristianizada como miel, alude a su nombre y a su doctrina— sino del *San Agustín* (fig. 4-a). En el grabado, el santo de Hipona se vuelve retorciéndose, sorprendido por el niño (que la iconografía tradicional situaba junto al mar con una concha en la mano) que le hace comprender la imposibilidad de descifrar el misterio trinitario. De aquí procede la pose del *San Ambrosio* ribaltesco que puede parecer forzada (24) porque ha quedado sin libro entre las manos mientras que el infante ha sido sustituido por la mesa con los libros que, ciertamente de forma mortificante, debe leer; la adición del flagelo en la mano derecha viene a acentuar todas estas características. Persisten, desde el rostro inexpresivo que debía denotar sorpresa en la estampa y luego ensimismamiento, hasta la sugerencia de la banda bordada del manto o la mitra, y por supuesto, la composición en plano oblicuo repetida en el vecino *San Jerónimo*.

INOCENCIO V. PEREZ GUILLEN



Fig. 4a

(24) D.M. Kowal, *Ribalta*., op. cit., p. 267; supone que la “torpeza de la pose y la expresión” son signo de la intervención de un pintor secundario del taller. El origen es sin embargo, otra vez aquí, la estampa utilizada como modelo.

BARTOLOME MATARANA Y EL RETABLO DE LA TRINIDAD (COLEGIATA DE BELMONTE)

Constituye el de Bartolomé Matarana uno de los capítulos más interesantes de la pintura conquense del siglo XVI. Baste tener en cuenta su condición de pintor italiano, venido expresamente desde Génova a trabajar en tierras conquenses, y el hecho de que en ellas permaneció no menos de veintitrés años, desde 1573 a 1597. Pese a esto, y a que su posterior producción en Valencia (de 1597 a 1605), en el Colegio del Patriarca, ha sido objeto de evidente atención por parte de los estudiosos, la larga etapa de Matarana en Cuenca ha estado hasta el presente envuelta en el misterio, cuando no sujeta a los más diversos errores.

Hay que subrayar, en primer lugar, que dos estudiosos como Ponz y Ceán Bermúdez, que tan bien conocieron diversos aspectos del arte conquense, ignoraron absolutamente la presencia de Matarana en la ciudad castellana. Sin embargo, sí supieron de su trabajo en Valencia (1). Precisamente, a través de lo valenciano se llegó a relacionar el nombre de Matarana con Cuenca.

Boronat, es el primero en aportar datos en este sentido, basándose en varios documentos redactados en Valencia en septiembre y diciembre de 1597 por el artista, apenas llegado a la ciudad. Documentos donde aún se declara vecino de Cuenca, y habla del viaje en dos jornadas que había hecho desde esta ciudad a Valencia, mandado llamar por el Patriarca (2). Suponemos que una parte de su interés en la estancia conquense del pintor se basaba en los deseos de contrariar la hipótesis del barón de Alcahalí, respecto a que los orígenes de Matarana no habían sido en Valencia, sino que se trataba de un pintor italiano, (3) Boronat, rechaza tal posibilidad; y, quizá para reafirmarse en su opinión, es por lo que solicitó información a la propia Cuenca, a persona o personas desconocidas para nosotros, en que se vertían una serie de noticias sobre Bartolomé Matarana. Boronat recogerá estas noticias al final de su obra, en "Adiciones y correcciones". Desde el punto de vista historiográfico, tienen mucho interés estas notas, porque son el primer intento de acercamiento al Matarana de Cuenca. Intento mayoritariamente fallido por otra parte, ya que se incurre en numerosos errores (4). Se da la desmedida fecha de 1548 para ubicar al pintor en Cuenca. Se le atribuyen frescos pintados en las iglesias de San Felipe y San Antón, construcciones ya del siglo XVIII (5). Se presume a Matarana como

protegido por el canónigo don Gómez Carrillo de Albornoz (en flagrante confusión con Yáñez de la Almedina), afirmando que "emprendió la restauración de las pinturas religiosas de la capilla central" (6). Otros datos sitúan a Matarana en Belmonte, trabajando en su colegiata para el Marqués de Villena que la había reedificado; cuando esto último se había producido en el siglo XV y no en el XVI (7).

El pintor genovés trabajó, efectivamente, para la colegiata de Belmonte, pero no para el Marqués de Villena. La obra afortunadamente, ha llegado intacta hasta nosotros. El 8 de mayo de 1595, se concierta Bartolomé Matarana con Agustín Guerrero, racionero en la iglesia colegial de Belmonte, para hacerle un retablo de madera y pintura. Pintado al óleo, el tema principal se dedicará a la Trinidad, acompañada de algunos santos:

"se entiende que a de tener el retablo tan solamente el Christo en medio, y Dios Padre, y vna paloma encima de la cabeza, y por una parte dos anxeles enteros, y de la otra otros

- (1) A. PONZ. *Viaje de España*, III. Madrid, 1774 (Reedic. Aguilar, Madrid, 1947, p. 310); J.A. CEAN BERMUDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. T.II. Madrid, 1800, p. 203. (Lo mismo cabe decir de J.M.^o Quadrado y otros estudiosos, que tuvieron ocasión de ver los libros de fábrica de la Catedral de Cuenca, donde aparece repetidamente citado el nombre de Matarana).
- (2) P. BORONAT Y BARRACHINA. *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*. Valencia, 1904, pp. 33-34.
- (3) B. DE ALCAHALI. *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 210.
- (4) Que, en honor a la verdad, Boronat recoge; pero cuidándose de advertir: "sin que hayamos comprobado la verdad que parecen entrañar. (Op. cit., p. 387).
- (5) El oratorio de San Felipe Neri se fundó en 1738 por D. Alvaro Carvajal y Lancaster, y su hermano D. Isidro; ambos, canónigos de Cuenca. (M. LOPEZ. *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado*, I. C.S.I.C., y Ayuntamiento de Cuenca, 1949, p. 332). La iglesia de San Antón, ocupando terrenos del medieval hospital del mismo nombre, adquirió el aspecto actual en el siglo XVIII; siendo obra de José Martín de Aldehuela, y recubriéndose sólo entonces sus bóvedas de pinturas que aún se conservan.
- (6) No sabemos si esta noticia se refiere a la capilla de los Carrillo de Albornoz, o a la capilla mayor de la catedral. En ambos casos, es totalmente fantástica.
- (7) BORONAT, op. cit., pp. 387-388. (También se hacen eco de estas noticias, bien sea sin refutarlas, bien aceptándolas plenamente, R. LOPEZ TORRIJOS, "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII", *A.E.A.* n.º 202 (1978), P. 186, nota 15; y F. BENITO DOMENECH, "El pintor Bartolomé Matarana, datos para una biografía ignorada". *A.A.V.*, 1978, p. 61.

dos, y metidos en cada parte dos serafines, y a la mano derecha Nuestra Señora arrodillada, y de la otra parte Sant Agustín con el Niño Ihesus hechando agua en vn hoyo, y en el quadro de abaxo vn partymiento en quatro figuras partidas que se entiende de medio querpo arriba”.

Guerrero pagará a Matarana treinta mil maravedies; la mitad para el día de Navidad, y la otra mitad para San Miguel de setiembre de 1596. El artista entregará el retablo para el día de Todos los Santos de 1595 (8).

En el testero de la nave del Evangelio, de la colegiata de Belmonte, existe una diminuta capilla que fue fundada por el racionero Agustín Guerrero a fines del siglo XVI (9). La preside un bello retablo con pinturas en lienzo y sobre tabla, enmarcadas entre dos columnas corintias y arriba un remate semicircular. Se compone de un gran lienzo principal dedicado a la Trinidad, y abajo una predela dividida en tres encasamientos con paneles pintados, a los que hay que sumar otros dos tableros oblongos en los pedestales de las columnas.



Aunque se perciben algunas diferencias, tanto de distribución como de iconografía, entre documento y retablo, éstas son, en cualquier caso, más de matiz que de fondo. Es evidente que se trata de la misma obra, y que estilísticamente pertenece a Matarana.

El panel principal, de gran tamaño, va dedicado a la Trinidad (L/T. 2'43 x 1'40). La organización temática del lienzo sigue fielmente lo dispuesto en el contrato del retablo, excepto en lo que se refiere a las figuras de la base, que no coinciden ni con “Nuestra Señora arrodillada” ni con “Sant Agustín con el Niño Ihesus hechando agua en vn hoyo”. Aunque sí creemos que se trata del obispo de Hipona el prelado de la izquierda. La representación de Santa Catalina parece un recuerdo y un tributo a la antigua titular de la capilla, cuya imagen y cofradía siguieron teniendo algunos derechos sobre ella aún después del cambio fundacional.



La predela, presenta cinco encasamientos, también de pincel. En los pedestales de las columnas aparecen *San Gregorio* (T. 0'35 x 0'11), y *Santa Quiteria* (T. 0'35 x 0'11). En el centro, *San José* (T. 0'34 x 0'36), la *Virgen con el Niño* (T. 0'34 x 0'42) y *Santa Ana* (T. 0'34 x 0'36).

El retablo de la Trinidad, de la colegiata de Belmonte, es una de las últimas producciones de Bartolomé Matarana en Cuenca. En estos años, el artista italiano es dueño del panorama pictórico conquense. El único pintor que podía

(8) A.H.P.C., Juan González de Rueda, 1595, n.º 567, f. 176.

(9) Según Luis Andújar, párroco de Belmonte, el cabildo de la colegiata dio licencia, a finales del siglo XVI, a Guerrero para hacer una fundación de la Santísima Trinidad. Anteriormente, desde mediados del siglo XV, la capilla estuvo dedicada a Santa Catalina; y en ella residió la cofradía del mismo nombre, aún después del cambio fundacional. Una imagen de la citada santa se guardó en la capilla hasta principios del siglo XIX. (L. ANDUJAR, *Belmonte. Su colegiata*. Cuenca, 1986, pp. 71-74).

competir con él, Juan Gómez, se había trasladado en 1592 con su familia a Madrid (10).

Obra ya sumamente tardía dentro del período conquense de Matarana, el retablo de la Trinidad se encuentra dentro de la misma fase estilística que las pinturas murales del Colegio de Corpus Christi de Valencia, a las que antecede en muy pocos años. Basta comparar a los ángeles que portan los instrumentos de la pasión, con las similares representaciones que pueblan las bóvedas de la capilla de Corpus Christi; el rostro alargado y de prominente nariz de Santa

Ana, con la homónima figura de la capilla de Todos los Santos; o a San Gregorio con los preladados que aparecen en la citada capilla.

Si Bartolomé Matarana dio la traza de diversos retablos en su etapa valenciana, lo mismo cabe pensar del de la Trinidad de Belmonte; que en el diseño de las columnas, por ejemplo, tantas concomitancias presenta con aquéllos.

PEDRO MIGUEL IBAÑEZ MARTINEZ

(10) El 18 de diciembre de 1592, Juan Gómez ya se declara vecino de Madrid, cuando redacta un poder de cobro, por un retablo que había hecho para la villa de Pareja (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1592, n.º 508, f. 768). Los numerosos encargos que recibía demuestran que su taller rivalizaba con el de Matarana en el favor de la clientela conquense. Juan, tenía una ventaja sobre B. Matarana: era el heredero de un taller local tan prestigioso como el de los Gómez (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1589, n.º 503, ff. 339, 861-864, y 787). Citando algunos encargos, inéditos, recordemos el retablo de la capilla de Antonio de Frias, en la iglesia de Santa Cruz (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1587 y 1588, n.º 500, ff. 838-840); caja para

el monedero Hernández (A.H.P.C., Juan González de Rueda, 1573 y 1574, ff. 651 v.º-652 r.). Así como trabajos menores de policromado de imaginería: imagen de la Virgen con el Niño para la Hinojosa (A.H.P.C., Francisco de Alarcón, 1588, ff. 692-693); imagen de Santa Quiteria para la Iglesia de Cabrejas (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1591, t. II, n.º 505, f. 375). Con el entallador Giraldo del Flugo, concretamente, trabajó en numerosas ocasiones: imagen de la Virgen para Olmeda de la Cuesta (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1588, n.º 501, ff. 460-461); imagen de San Sebastián, con su caja, para Culebras (A.H.P.C., Gabriel de Valenzuela, 1585, n.º 498, f. 180), etc.

UN NUEVO CUADRO DE PEDRO ORRENTE EN EL MUSEO DE VALENCIA

Sirva este artículo como modesto homenaje a dos grandes investigadores del arte español en general, y de Pedro Orrente en particular, don Diego Angulo y don Alfonso E. Pérez Sánchez, de quienes aun no teniendo la fortuna de ser discípulo directo, sí he recibido en numerosas ocasiones consejos, orientaciones y sapiencia.

La reciente adquisición por la Consellería de Cultura de la Generalidad Valenciana, con destino al Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, de una interesante obra del pintor murciano Pedro Orrente, dentro del criterio mantenido, desde la transferencia de gestión, consistente en tender a una mejora muy selectiva de los ricos fondos del Museo, procurando completar ausencias significativas o aumentando la representación de los autores ya existentes, hace conveniente dedicar estas líneas a ofrecer noticia de ese acontecer, aprovechando ello para dar también cuenta de su identificación más precisa.

Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo de 202 x 158 cms. que representa el martirio de un santo, dramáticamente derribado en el suelo, con los sesos saliendo de su cráneo, como consecuencia de aquél. Completan la escena cuatro personajes que más tarde describiremos.

El lienzo está firmado en la parte inferior derecha "Pedro Orrente" y fechado "163..." faltándole parte del último dígito, aunque por el resto subsistente creemos que debe ser con toda seguridad, otro 3 o tal vez, aunque menos probable, un 5.

La obra, adquirida a propietaria particular de Granada, tras compleja negociación de más de tres años y con avatares administrativos de todo tipo, que no procede detallar aquí, se ignora cómo pudo llegar allí si, como deducimos más adelante procede de Valencia.

Su estado de conservación, actualmente magnífico, tras meticulosa y compleja restauración en el taller del propio Museo, era insatisfactorio, con graves problemas derivados de un deficiente —e incomprensible— reentelado antiguo que había provocado numerosos abolsamientos, así como alguna pérdida de pigmento en zonas por fortuna poco significativas. Los dos gruesos costurones que se extienden a ambos lados del lienzo, verticalmente, provocando una visible alteración de su aspecto superficial, han sido rebajados y reforzados a un tiempo para evitar roturas por esa parte más debilitada. Un nuevo bastidor con cuñas así como la eliminación de una gruesa capa de "betún de Judea" extendida por toda la superficie —para disimular, ya de antiguo, el progresivo deterioro de la obra—, han completado su consolidación y permitirán verla con toda su belleza en las salas del Museo.

Tras el definitivo estudio que los profesores Angulo y Pérez Sánchez publicaron sobre el autor (1) en 1972 no tiene sentido aquí reflejar la vida y las circunstancias de este

artista, bien prolífico, nacido en Murcia en 1580 y fallecido en Valencia en 1645, aunque sí convendría insistir en que su estilo influye en la Valencia de la segunda década del siglo XVII, no sin polémica, y que desde luego es artista que nos trae su particular visión veneciana-bassanesca y la propia formación toledana que une aquí al fuerte peso ribaltesco del momento, dejando estela en la escuela valenciana que mantiene su fuerza en la segunda mitad del seiscientos.

La obra que comentamos viene catalogada en el trabajo citado de Angulo y P. Sánchez con el n.º 441, como "¿Escena bíblica?" de propiedad particular y paradero desconocido. Su texto dice exactamente:

"Ya en prensa esta obra nos llega la fotografía de este notable lienzo del que se nos dice que está firmado por Orrente, cuyo estilo muestra con evidencia. Sin estudio directo parece obra de suma importancia relacionable por su composición y tipos con la Pentecostés y la Asunción del retablo de Villarejo. Lo representado, difícil de interpretar, podría ser algún episodio de la historia de Moisés y Aarón".

Se recoge asimismo reproducción fotográfica del mismo, con el n.º 269.

Si exceptuamos la interpretación de lo representado, difícil de deducir por una discreta fotografía en blanco y negro, el resto de las apreciaciones son perfectamente válidas, incluida por supuesto la calificación de obra sumamente importante.

(Agradecemos aquí al Dr. Pérez Sánchez el apoyo que nos prestó para su adquisición tras las consultas llevadas con ese fin).

Hagamos ahora un análisis de lo representado.

En primer lugar hay que advertir que la figura del Sumo Sacerdote sigue con meticulosidad la descripción que hace la Biblia (Exodo, 28) de los ornamentos sacerdotales. Así el efod, pectoral, manto, túnica, diadema, con lo cual sabemos que se trata de un personaje importante que juega un papel no accidental en el asunto narrado.

La escena se completa, aparte del mártir, con un doctor de la ley, de espaldas; a la derecha, un fariseo y en el ángulo superior izquierdo un esbirro con un garrote en la mano.

Si repasamos la vida y muerte de los Apóstoles, podemos comprobar que el martirio de Santiago el Menor, llamado así por el propio San Marcos (XV, 40) para distinguirlo de Santiago, el hijo del Zebedeo, se ajusta en la descripción de Hegesipo en su, recogida por Vorágine en su Leyenda Dorada, a la escena narrada por Orrente. En efecto, tras una amplia introducción en la que explica los prolegómenos de su martirio y su predicación el día de Pascua en el Templo, narra así su muerte:

(1) Dentro de su "Pintura Toledana. Primera mitad del siglo XVII". Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C. Madrid, 1972.

“...arrojémosle desde las más altas almenas para que los creyentes se asusten y desechen sus creencias.

Dicho esto, le dieron un empujón y lo arrojaron al vacío, y en cuanto el apóstol llegó al suelo se arremolinaron contra él los judíos que habían presenciado desde abajo su caída, y empezaron a gritar:

— ¡Apedreemos a Santiago el Justo!

Seguidamente comenzaron a apedrearlo. Santiago, que pese a la altura desde la que cayó no se había hecho ningún daño, al ver que arrojaban piedras contra él se puso de rodillas, y en actitud de oración, levantando sus manos hacia el cielo, exclamó:

— ¡ Señor! ¡ Te ruego que los perdones, porque no saben lo que hacen!

Al iniciarse la pedrea, uno de los sacerdotes, hijo de Rahab, se encaró con la multitud y dijo:

— ¡Alto! ¡No tiréis piedras, os lo ruego! ¿Qué pretendéis hacer? ¿No os dais cuenta de que este santo varón al que estáis apedreando corresponde a vuestra crueldad orando por vosotros?

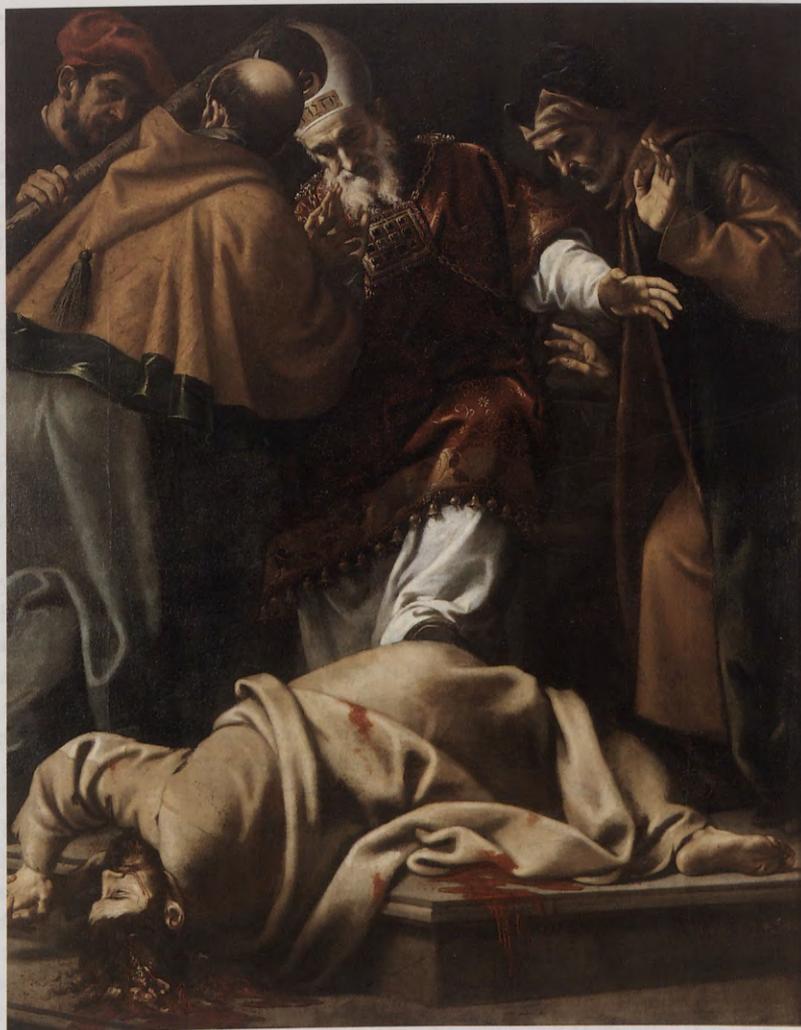
No obstante esta advertencia, uno de aquellos fanáticos, con una pértiga de batanero, descargó sobre la cabeza del apóstol un golpe tan terrible, que le rompió el cráneo y le saltó los sesos.

Es pues, interesante comprobar cómo en pleno siglo XVII el texto de Vorágine —que tanta popularidad llegó a alcanzar desde su propia aparición— es seguido literalmente por Orrente dándole el ambiente de realismo —no exento de crudeza— que tendríamos que enlazar con el tantas veces estudiado dramatismo trágico de la pintura española barroca: la pértiga de batanero en manos del esbirro, la figura del sacerdote interviniendo tal como Hegesipo narra y recoge Vorágine y la propia figura de Santiago con su modesta túnica de lino aparecen en el lienzo con toda claridad.

Teniendo pues descrita la escena, y al repasar la catalogación orrentiana hecha por Angulo y P. Sánchez, encontramos con el n.º 369 un “Martirio de Santiago el Menor” en Valencia citado por Díaz del Valle (apud S. Cantón) y Palomino, que lo elogian como “siguiendo la escuela veneciana e imitando al Bassano”. En efecto, el texto de Díaz del Valle (escrito entre 1656 y 1659, es decir, veinte años después de fechado el de Valencia) y recogido literalmente por Palomino en 1724 vemos que dice “también pintó en la ciudad de Valencia un Martirio de Santiago el Menor...”

Dada la infrecuencia del asunto representado y la tajante afirmación de Díaz del Valle, que debió ver la obra y su firma, pensamos, razonablemente que el lienzo que ha pasado al Museo de Valencia es sin duda el que citan Díaz del Valle y Palomino.

No podemos aquí colegir si el hecho de encontrarse este lienzo fechado en 1633 en Valencia, según testimonio relativamente próximo como hemos visto, puede aclarar algo de ese periodo entre 1632 y 1638 en que poco se sabe de él. ¿Pudo estar en Valencia, de donde fue a Murcia por



“Martirio de Santiago el Menor” de Pedro Orrente. Foto: Paco Alcántara

breve tiempo en 1638 ya que en 1639 debió abandonarla y volver a Valencia?

Son preguntas que quedan de momento sin respuesta pero que algo más puede deducirse con el nuevo cuadro.

Estilísticamente, vemos que recuerda en factura el desaparecido lienzo de la parroquia de Santa Cruz de Valencia, “Cristo en casa de Levi” y desde luego está próximo, y como ya se ha dicho, a las piezas del retablo de Villarejo de Salvanés.

Por todo ello, el Museo, que aunque posee en sus fondos obras atribuidas a Orrente o su taller desde los antiguos inventarios y catálogos, no poseía ninguna de esta calidad y certeza, tiene que estar satisfecho de esta adquisición que completa, como otras, su rico conjunto.

FELIPE-VICENTE GARIN LLOMBART

UN MONUMENTO INCARDINADO EN LA TRADICION ICONISTICA VALENCIANA: LA IGLESIA DEL MILAGRO Y ANTIGUO HOSPITAL DE POBRES SACERDOTES

Notas sobre sus programas iconográficos

Un superficial recorrido por las calles y plazuelas del casco viejo de la Valencia antigua, apenas si nos hace atisbar la existencia de la iglesia del Milagro y su vetusto Hospital de Pobres Sacerdotes, hoy convertido en Seminario Mayor de la Diócesis, bajo la advocación de la Inmaculada.

Un largo paredón, que prolonga el de la iglesia parroquial de Santo Tomás Apóstol, constituye el muro lateral izquierdo de la iglesia del Milagro, con dos portadas de acceso; más desapercibida queda la entrada al Hospital al que se llega por un estrecho "atzucat", muestra entonces de la carencia racional urbanística que tanto preocupa en nuestros días, pero evocador aún de sorpresa y misterio. No faltan ambos cuando nos introducimos en su patio interior, recoleto, cuidado y silencioso, trasunto de un tiempo que ha remansado su vuelo.

Aunque enmascaradas sus primitivas arquitecturas por reformas posteriores, todavía se percibe su sentido originario y su ulterior evolución en los lenguajes icónicos que pueblan el monumental conjunto.

Corrían los años centrales de la XIV centuria, cuando ocupó la sede episcopal de Valencia Hugo de Fenollet (1348-1356). Precisamente en el año 1348 comenzó a difundirse por Europa occidental la peste negra que tantos estragos causó por doquier y de la que no se libró Valencia, afectando en especial a las órdenes religiosas. Conventos despoblados y relajación de la disciplina fueron sus más inmediatas secuelas, a lo que contribuyeron también otros hechos de no poca envergadura: la guerra de los cien años y el cisma de Occidente (1).

En estas coordenadas históricas, y ante la petición de algunos presbíteros y clérigos necesitados de la ciudad de Valencia, el obispo Hugo de Fenollet fundó una almoina o cofradía, bajo la invocación de la Bienaventurada Virgen María de la Seo, para que fuesen socorridos dichos clérigos y constituyesen la mencionada cofradía, a la que no podían pertenecer los que no tuvieran órdenes sagradas. El documento se firmaba el 30 de abril de 1356 (2). Tan sólo dos meses después, el 21 de junio de aquel año, fallecía el prelado, que, por otra parte, había reprobado la conducta de los beguinos, entre los cuales se hallaban frailes que salían de sus conventos para zafarse de la rigurosa disciplina,

relacionados con el hospital llamado "dels Beguins", fundado por Ramón Guillén Catalá en Valencia con anterioridad a 1334.

Que la "Confraria de la Verge Maria de la Seu de Valentia" tuvo su arraigo e importancia, lo prueban los documentos rastreados en este estudio, entre los que destacamos los manuscritos conservados en la Biblioteca Universitaria de Valencia: dos del siglo XV, uno con capitales miniadas y mayúsculas sangradas en rojo y azul alternando, y otro de 1549, escrito por Jaume Reguart, mas, sobre todo, el contenido del Archivo de la Catedral de Valencia, cuya verdadera joya es el manuscrito de 1494 sobre las Constituciones de la Cofradía de N.^a S.^a de la Seo, de primorosa encuadernación y mayúsculas afiligranadas, cuyo título reza: "Lo capitols ordinations e obligations de la loable Confraria de la Verge Maria de la insigne Seu de Valentia".

En el mencionado Archivo encontramos también un documento de 20 de julio de 1463 alusivo a la Comisión apostólica para oír y determinar la pretensión de los cofrades de la bienaventurada Virgen María contra los legos, en relación evidente con el de 1356.

La cofradía de N.^a S.^a de la Seo se llamará más tarde el Milagro, nombre que hallamos en un primoroso librito, impreso en Valencia por José Estevan Dolz en 1766 (3), con una viñeta de la Asunción, titular de la catedral, en postura yacente, enmarcada por rocalla rococó y con el título "N.S. DE LA SEO DE VALENCIA". La obrita contiene la "Reverente súplica, que la Real Cofradía de Nra. Sra. de la Seo de Valencia, Hospital de Pobres Sacerdotes enfermos hace al Ilmo. Cabildo Eclesiástico de la Santa Metropolitana de la misma, para que, teniendo, como hasta aora (sic), a su Iglesia por Capilla, i Traste de dicha Santa Metropolitana, continúe, en conformidad de esto, en dar las

(1) V. CARCEL ORTI, *Historia de la Iglesia en Valencia*, Valencia, 1986, t. I, págs. 93-94.

(2) Hemos consultado una traducción del pergamino original realizada el 18 de octubre de 1858, y cotejada el 25 de octubre de 1944, según documentos del Archivo de la Catedral de Valencia.

(3) Se encuentra en el Archivo de la Catedral de Valencia, en el cual hallamos asimismo, citado por Pahoner I: 52 v, el milagro sucedido que dio origen a tal denominación, y otras noticias en diversos escritos, relacionadas con el tema.

distribuciones a los Beneficiados, i Capellanes, Residentes en la misma, que celebren Missa en aquella”.

Este alambicado título, tan propio de la época, nos da la pista para intentar comprender la relación que había entre la Real Cofradía, el Hospital de Pobres Sacerdotes y la capilla del Milagro. En concreto la Cofradía estaba vinculada al altar mayor de la catedral, pero tenía su capilla fuera de este recinto, en el ámbito del Hospital de Pobres Sacerdotes.

Las relaciones entre todos estos entes, que han llegado hasta nuestros días, nos darían este simplificado bosquejo: la Cofradía era dueña del Hospital y la Catedral lo era de la Capilla del Milagro, pero ésta dependía jurídicamente de la Cofradía. No puede extrañarnos, por tanto, la petición que en 1766 hacían los cofrades para seguir confesando y diciendo misa en la antedicha capilla, al tiempo que se celebraban los Divinos Oficios en el coro de la iglesia Metropolitana, pues de lo contrario, se seguiría la tibieza de los fieles al “milagroso simulacro” que constituía la imagen de Nuestra Señora allí venerada. Esta salía de su recinto en la festividad de la Asunción para ser trasladada a la catedral y regresar procesionalmente por la tarde a su capilla. Ese día, en la solemne misa oficiada en la Metropolitana, se acostumbraba entregar dotes a las huérfanas que, al ofertacostumbraba entregar dotes a las huérfanas que, al ofertario, subían al altar acompañadas del síndico notario de la cofradía (4).

La “Reverente súplica” mencionada, de 1766, lleva estampado al final un escudo de roleos rococó y forma oval con la leyenda: VALENTINAE ALMAE SEDIS”, y en el centro el anagrama de la Virgen coronado y la luna a sus pies, todo ello de indubitable significado mariano (5).

La Real Cofradía de Nuestra Señora de la Seo, obra inicial de piadosos sacerdotes para socorrer y asistir a sus compañeros pobres y enfermos, contó también con la participación de seglares y con la merced de los reyes, llegando a constituir “uno de los monumentos más venerados de la caridad y de la devoción de los valencianos y de su hermosa y magnífica ciudad” (6).

En el Proyecto de Reglamento para la reorganización y régimen de la Cofradía, aprobado el 16 de diciembre de 1908, por el entonces arzobispo de Valencia, Victoriano, se constata la persistencia de los fines de sus primitivas constituciones: la veneración a la Santísima Virgen en el Misterio de su Gloriosísimo Tránsito y Asunción a los cielos “en la capilla que le está dedicada en esta ciudad y que es propia de la Cofradía”, asistir y socorrer a sacerdotes enfermos pobres, y atender a huérfanas por medio de dotes a maridar.

En orden al culto, habría que añadir la fundación de las “Cuarenta Horas” por don José María Píscopo y Gil del Castillo en la iglesia del Milagro, que recibieron redotación el 2 de julio de 1945 (7) y que continúan vigentes.

Jurídicamente la Cofradía instituyó en 1945 como obra de Beneficencia el Hospital para Pobres Sacerdotes, lo que

provocó una situación conflictiva, claramente manifiesta en el informe de don Desiderio López Ruyalde, de junio de 1957, así como en el escrito del Arzobispo de Valencia, de junio de 1959, pidiendo al Ministro de la Gobernación que revocara el Decreto de 5 de mayo de 1945 por el que el “Hospital para Pobres Sacerdotes de Valencia”, había sido clasificado por la Administración del Estado como “Institución Benéfica sometida al Protectorado del Estado”, y en otro posterior, de mayo de 1964, sobre el mismo asunto. Por lo que respecta a nuestro cometido, soslayamos, de momento, estos temas legales, no sin constatar que el tan controvertido Hospital, cesado en su primitivo destino, ha sido en los últimos años Convictorio, residencia de estudiantes, y Seminario Mayor, como ya se dijo, en la actualidad.

Los avatares del edificio que constituye el antiguo Hospital para Pobres Sacerdotes de Valencia, arrancan de la Real Licencia otorgada a la Cofradía por el rey Pedro de Aragón el 4 de diciembre de 1370, y de otra similar del monarca fechada el 10 de abril de 1373, para que pudiera comprar toda clase de bienes inmuebles con la finalidad de construir un hospital en el que pudiera asistir más cómodamente a los pobres sacerdotes y capellanes enfermos que se albergaban en mesones, hosterías y casas de pobres.

Junto a él se construyó una capilla para atender los fines piadosos, que fue objeto de gran veneración por parte del pueblo y nobleza, singularmente desde 1685, en que se convirtió en uno de los principales santuarios valencianos.

Fue esta capilla la denominada popularmente iglesia del “Milagro”, por el que obró Nuestra Señora el 14 de

(4) P. LLORENS, *La catedral de Valencia y el culto a María Santísima*, Valencia, 1956, pág. 60.

(5) En relación con el culto vinculado a la Real Cofradía y Hospital de Nuestra Señora de la Seo, se conserva en el Archivo del Arzobispado de Valencia el Libro Racional correspondiente a los años 1721, 1722, 1723, 1781, 1784, 1791, 1802, además de otros documentos de fechas posteriores, en todos los cuales se hace referencia a misas celebradas, aniversarios, entierros, salves en la Semana Santa, misas de la Aurora en sábado, misas de la capellanía, etc... En ocasiones, aparte de la intención de los actos litúrgicos (por el rey, por el arzobispo Don Francisco Fabián y Fuero, por el feliz alumbramiento de la princesa de Asturias, por la venida de “Nuestro Católico Monarca Carlos 4.º, la Reyna y Real Familia”...), se explicitan los detalles y circunstancias de las funciones sacras con alusión a la música, sermón, ramilletes y enramada, cortinas alquiladas, cera..., especificando, en ocasiones, los gastos habidos entre el personal y los enseres utilizados.

(6) Así se expresa textualmente en el documento dirigido al Ilmo. Sr. Presidente de la Junta Provincial de Beneficencia de Valencia, por el Prior, Juan de D. Noguira y el Notario síndico, Dr. Vicente Sancho Tello, fechado en Valencia el 12 de julio de 1890, en el cual se hace constar asimismo que las Constituciones de la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Seo, vulgo del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes, databan de 11 de octubre de 1756.

(7) Véase el decreto del Provisorato y Delegación y Obras Pías del Arzobispado de Valencia, fechado en esta ciudad el 2 de julio de 1945.

agosto de 1556 en la catedral, del que se conserva documentación histórica. Algunos de sus objetos artísticos fueron trasladados hace unas décadas a la Seo: seis tablas, que Tormo atribuyó a un anónimo discípulo de Yáñez de la Almedina, con la escena de Pentecostés y otras de la leyenda de San Andrés (8); una tabla pequeña del siglo XVI, con la efigie del Salvador a un lado y la Virgen con el Niño en el otro; un portapaz con marco de bronce dorado, de estilo barroco, con un esmalte del siglo XV en el centro representando a la Virgen con el Niño y dos ángeles (con leyenda al pie de escasa nitidez: "...Mater Dei, memento mei. Amen"); otro portapaz de plata dorada, con un bajorrelieve italiano del siglo XVI, de piedra o pasta blanca, efigiando a la Virgen y al Niño dormido, y, finalmente, una concha de nácar labrada en su parte exterior, con los santos Abdón y Senén y en el centro una cruz (9).

María, en el misterio de su Asunción, se convertiría en la titular de la iglesia metropolitana, ocupando lugar principal entre otras advocaciones de la Señora. El arte fue su fiel intérprete, apareciendo en lugar destacado del retablo en plata comenzado en 1486 y tristemente desaparecido en la guerra de la Independencia de 1808, del que queda un diseño en el "Libre de la obra del retale" (año 1486), del archivo catedralicio. Sí se conserva, en cambio, el "Tránsito de la Virgen" en las puertas del retablo de la capilla mayor, ejecutadas por los leonardescos Yáñez y Llanos, así como un magnífico relieve en madera policromada de transición gótico-renacentista, y en la puerta llamada "de los Hierros", una soberbia Asunción en alto relieve de Ignacio Vergara, se proyecta en ascendente vuelo barroco.

Dejando otros símbolos, advocaciones y escritos marianos existentes en la Sede valentina, justo es referirnos a la capilla de Nuestra Señora de la Seo, o de la Asunción, objeto principal de nuestro estudio.

Como se dijo, se halla situada fuera del templo metropolitano, a una distancia no lejana, figurando como la primera en su rango tras la capilla mayor. En 1394 ya estaba construida, aunque nada permanece visible de la fábrica gótica, oculta en todo caso por las obras de reedificación de 1686 (10).

Sanchis y Sivera, en un documentado estudio de la iglesia parroquial de Santo Tomás de Valencia, escrito en 1913, al hablar de su demarcación nombra la calle de "Nostra Senyora", que correspondía a la del Milagro, según conjetura el propio autor, que añade "que en 1616 parece se llamaba de la 'confraria de Nostra Señora del Palau', y en 1694 del 'Miracle'. También se llamó en 1622 de la 'Mare de Deu de la Sèu'". Es sugerente esta referencia para calibrar cómo la toponimia cambiante gira siempre en torno a la Virgen, aunque la denominación "del Milagro" se debió referir en principio a una antiquísima imagen de la Virgen con el Niño, de estilo románico-gótico, que se veneraba en

la iglesia de San Juan del Hospital y a la que el pueblo valenciano profesaba una gran devoción. Esta "Mare de Déu del Miracle", que tenía misa propia en el "Misal Valentino" de 1509, quedó preterida, denominándose bajo esta advocación a Nuestra Señora de la Seo, a raíz del suceso del día 14 de agosto de 1556, ya aludido. Una curiosa estampa popular lleva como título: "N.ª S.ª DE LA SEO Y DEL MILAGRO DE VALENCIA", lo cual no se presta ya a confusión alguna.

Considero también de interés citar literalmente la inscripción explicativa manuscrita que el Padre Tosca hizo de la iglesia del Milagro en su plano de la demarcación de la parroquia de Santo Tomás, y que Sanchis y Sivera transcribe, con la ortografía corregida. Dice así: "3. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, llamada de la Cofradía de la Seo y Hospital de Sacerdotes, donde el rector de Santo Tomás, ú otro por él, asiste con estola en el coro, y lucra las distribuciones, en la Octava (se cree que siempre), y administra los sacramentos a los sacerdotes enfermos en dicho Hospital, y a los comensales de los capellanes y demás seglares que hay en dicha casa, los cuales cumplen el precepto pascual en Santo Tomás, y cobra una libra y un sueldo en cada año del Racional de dicha iglesia y Cofradía por los derechos parroquiales".

Pese a los cambios sufridos a lo largo de casi seiscientos años, si tomamos como fecha de terminación del Hospital y la Capilla la de 1394, todavía podemos hallar algún vestigio de la época primitiva en la bella imagen del siglo XIV que coronaba una de las puertas de entrada a esta capilla,

(8) Post las atribuyó al Maestro de San Félix, que Ainaud identifica con Juan de Burgunya.

(9) Consultado en el documento "Relación de objetos trasladados de la iglesia del Milagro a la S. I. Catedral de Valencia, el sábado 12 de diciembre de 1959", firmado por Vicente Castell, presbítero, en Valencia a 12 de diciembre de 1959.

(10) Del estudio de esta capilla, así como del Hospital de Pobres Sacerdotes, se han ocupado, entre otros, aunque de forma breve, el Marqués de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, tomo II, Valencia, 1876, págs. 142-146; Teodoro Llorente, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, tomo I, Barcelona, 1887, págs. 644-647; José Sanchis y Sivera, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909, págs. 484-485; José Martínez Aloy, *Provincia de Valencia*, Barcelona, s.a. págs. 804-806 (obra integrada en la *Geografía General del Reino de Valencia*, dirigida por F. Carreras y Candí), etc... Ultimamente se ha tratado también en el *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*, Valencia, 1983, págs. 239-242, por Miguel Angel Catalá, uno de los coautores de dicho libro. El propio Teodoro Llorente cita la obra de Jacinto Gargallo que lleva por título *Certificado por el cual consta resumidamente la fundación, progresos y preeminencias de N.ª S.ª de la Seo, Hospital de pobres sacerdotes enfermos de la presente ciudad de Valencia*, 1732, y una edición de 1757 de las *Constituciones de la Cofradía de N.ª S.ª del Milagro*. También es interesante la consulta de Pahoner, *Especies perdidas*, tomo I, 52 v. y tomo VIII, 44.

frente a la calle del Milagro, hoy en el Museo Catedral y Diocesano de Valencia, de la que Luis Roig d'Alós hizo una acertada réplica que la sustituye, conservándose "in situ" la ménsula y el doselete calado góticos.

La iconografía de esta Virgen, que curiosamente se llama también "del Milagro", de bellísima traza franco-gótica borgoñona, como hemos dicho en otro lugar (11), enlaza con la multitud ingente de imágenes marianas portadoras del Niño y de una "virga", o tallo florido, que la simboliza, de la que brota una flor: Cristo. De hecho, esta escultura del Milagro es también una Virgen del Rosario, que lleva sobre la túnica, a modo de pétreo collar (12).

En el mismo muro exterior de dicha capilla, y en un buen estado de conservación, se halla uno de los muchos retablos de azulejería que poblaron calles y plazas de nuestra ciudad, hoy reducidos a exiguo número. Está dedicado a Nuestra Señora de la Consolación, según se lee en la filacteria que corona el ático, con indicación asimismo del año de ejecución: 1786. Otra filacteria, sostenida por ángeles, recoge las palabras de salutación a la Señora: "AVE MARIA PURISIMA. SIN PECADO CONCEBIDA".

Centra la composición la Virgen con el Niño, enmarcados por dos pilastras y sendas columnas sobre "podium" y un entablamento con pequeñas pirámides por remate, emulando arquitecturas clásicas de libre interpretación. María lleva como atributo una correa en su diestra, en tanto que Jesús bendice y muestra una polícroma margarita. A los pies, jugando con la simbología mariana, un huerto cerrado con cuatro árboles: ciprés, palmera y dos cedros (?), rodean una escala con puerta entreabierta que conduce al trono de la Señora. En el ápice un sol radiante con aureola de nubes, en cuyo centro luce una estrella, evocan a Cristo y a María.

Completan este sentido mariológico un pozo y una torre, cerrados en sendos medallones superpuestos a las pilastras, y, en los ángulos inferiores del panel, una ciudad amurallada y un barco velero enmarcados por cartelas rococó. Las tonalidades de verdes, amarillos, azules, naranjas y violetas hacen de este retablo una deliciosa muestra del gusto dieciochesco, de impronta valenciana.

Al adentrarnos en el interior de la capilla del Milagro comprobamos que nada permanece visible de su primitiva fábrica gótica, puesto que fue renovada en 1686, ni tampoco el retablo mayor de Francisco Vergara el Viejo, ni el lienzo de Camarón, ni la imagen de la titular, todos ellos destruidos.

La actual imagen de Nuestra Señora de la Seo o del Milagro, conocida también como "Mare de Déu d'Agost",

es una copia de la antigua, realizada por Vicente Benedito. La Virgen se muestra yacente e inanimada, como acostumbraba hacerse en la primitiva iconografía de la Virgen "Assumpta".

Por otra parte, las pinturas de esta iglesia que muestran mayor interés son las murales del testero, con figuras angélicas, y las del tramo de la bóveda correspondiente al presbiterio, que se atribuyen a José Camarón, sobre el misterio de la Asunción de la Virgen. A ambos lados del presbiterio hay pinturas al fresco en sendos medallones, que recuerdan el estilo de Vicente Guilló, y que representan, respectivamente, la imagen yacente de la titular sobre engalanado túmulo en el interior de la propia capilla del Milagro, y la procesión con dicha imagen por las naves catedralicias. Inscripciones bíblicas se contienen en ésta y aquélla: "CUM CECIDERIT, NON COLLIDETUR" (Aunque caiga, no quedará abatido) (Psal. 36) y "QUI ME INVENERIT VENIET VITAM" (El que me encuentra, hallará la vida) (Prov. C. 8).

Prescindiendo de otras esculturas e imágenes exentas, de diversas épocas, que no constituyen coordinados programas iconísticos, pasamos a la capilla de la Comunión, construida a los pies de la iglesia del Milagro en fecha posterior a 1686, cuyo interés se centra fundamentalmente en los zócalos de azulejos de Manises del siglo XVIII, que alcanzan 1'28 m. de altura, con temas y alegorías eucarístico-marianas, de notable valor artístico y, por supuesto, iconográfico, de las que tuvimos ocasión de tratar, aunque brevemente, en nuestro estudio *La Eucaristía en el arte valenciano*, hace unos años (13).

Cotejando los catorce paneles que forman tan formidable como sorprendente conjunto, podemos deducir que la idea base se centra en la sentencia del primer sermón de San Agustín de Hipona sobre la Asunción de la Virgen, que campea en uno de los lados: "CARO ENIM JESU, CARO EST MARIAE" (La carne de Jesús es carne de María) (14). Esta sentencia, a la que acompaña la referencia explícita de su documento: "Inter Opera S. Agust. de Assumptione B. ae Mariae Virginis. Serm. 1. Capit. V.", queda enmarcada en un pergamino con dos hermosas guirnaldas, al igual que, en el lado opuesto, las palabras de Jesús extractadas del evangelio de San Juan: "CARO ENIM MEA VERE EST CIBUS" (Mi carne es verdadera comida). Ex Evang.º S. Joann. Capite VI. versu 56", que son, de hecho, el fundamento teológico de este magno poema artístico.

El conjunto de los catorce cuadros se inscribe en una greca perforada por los que penetran roleos y hojas de acanto que engarzan con arquitecturas fantásticas, formando una perfecta unidad estilística de clara ascendencia

(13) Valencia, 1977, tomo I, págs. 353-354; tomo II, pág. 103.

(14) V. PASCUAL Y BELTRAN, "Alegorías eucarístico-marianas en azulejos valencianos", almanaque *Las Provincias*, 1948, pág. 215.

(11) *María en la Diócesis de Valencia*, Arzobispado de Valencia, 1988, pág. 123.

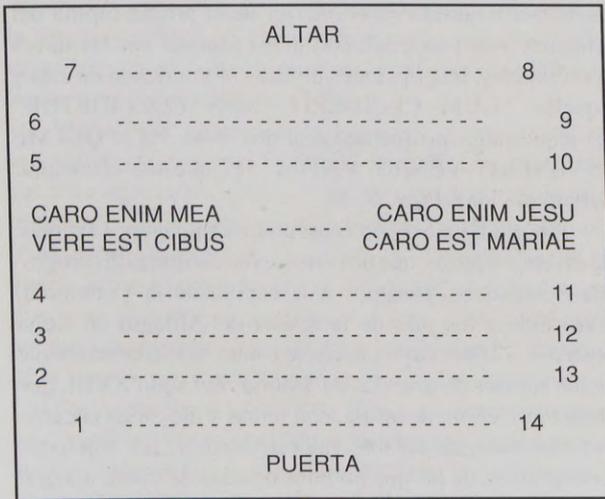
(12) A. ALEJOS MORAN, "Tradicón iconística mariana en la Universidad de Valencia. La Virgen de la Sapiencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1987, pág. 42.

barroca. En el brillante colorido compiten preciosos amarillos y naranjas con verdes, azules, siena y violeta.

Por lo general en cada panel campean dos afiligranados jarrones, uno cerrado, como conteniendo incienso, y el otro con bellas flores, yaciendo al pie árboles tronchados o con rebrotes, y encumbrados en la cima ángeles con filacterias.

La lectura debe hacerse emparejando los paneles desde la puerta de entrada a la capilla, de modo simétrico, para culminar con los situados a ambos lados del altar, que forman en realidad uno solo.

Esta es su disposición:



Capilla de la Comunión. Iglesia del Milagro

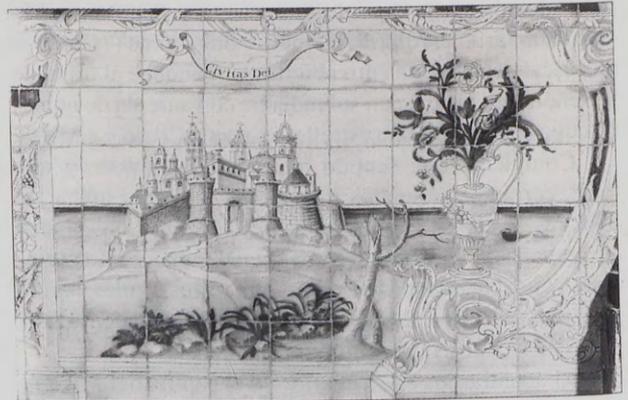
El sentido teológico de estas alegorías tiene como un ritmo ascendente que lleva desde la penitencia y la pureza de espíritu para la digna recepción del Sacramento, a la unión mística con Cristo Eucaristía, preludio de la visión celeste.

Los paneles 1 y 14 tienen como inscripciones "REDITE PRAEVARICATORES AD COR" (Volved prevaricadores al Corazón). "Isaiae XLVI. 8." y "QUI SEQUITUR ME, NON AMBULAT IN TENEBRIS" (El que me sigue, no anda en tinieblas). "Joan 8. v. 12". Simbólicamente se corresponden con un corazón llevado por una mano que surge tras el paisaje, hacia el que vuela un ave (¿de rapiña?), y un girasol que se vuelve hacia el sol naciente.

Como los anteriores, los paneles 2 y 13 muestran un sentido de conversión, aquí simbolizado fundamentalmente por el agua: "OMNES SITIENTES VENITE AD AQUAS" (Todos los sedientos, venid a las aguas) "Isaiae LV. v. 1" y "LAVA A MALITIA COR TUUM" (Lava de la malicia tu corazón) "Jeremias, IV, 14", que se expresa mediante el brocal de un pozo, y una bella fontana en medio de un lago hacia la que se aproxima un cisne.

Las alegorías marianas destacan en el siguiente par, 3 y 12, significadas por la bandera de un barco velero que ondea con el anagrama de María, y el lema: "QUASI NAVIS INSITORIS, DE LONGE PORTANS PANEM SUUM" (Como nave de mercader que trae de lejos su pan) "Prov. XXXI. v. 14", y una estrella con el mismo anagrama, que sirve de faro a las naves que atraviesan un mar proceloso, con este otro lema: "IPSAM SEQUENS NON DEVIAS" (Siguiéndola, no te extraviarás) "S. Bern. Homil 2. sup. Aréssus". En esta última alegoría contrasta la embarcación del centro, de mayor tamaño y con reloj de arena alado en su bandera, como expresión de la fugacidad de la vida, con las otras dos, menores, una en peligro de naufragar, que enarbolan el mundo en su insignia y cuyo significado antinómico es fácilmente deducible. En el camino hacia Cristo María es la guía. "Mira la estrella, mira a María", cantaba el propio San Bernardo.

Los cuadros 4 y 11 inciden en una visión eminentemente apocalíptica, preludiada en la "CIVITAS DEI" (Ciudad de Dios) que constituye el Reino de Dios anticipado en este mundo, y la Jerusalén celeste que expresa su culminación: "ET LUCERNA EIUS EST AGNUS" (Y su luz es el Cordero). "Apocal. XXI. v. 23". El sentido sacrificial y redentor de Cristo, el cordero degollado, se une así al sentido eucarístico, y la Iglesia aparece como esa Ciudad de Dios que hace la Eucaristía, a la vez que la Eucaristía hace a la Iglesia.



Iglesia del Milagro. Capilla de la Comunión.
Panel de azulejos con la "Civitas Dei"

El contraste entre el ya, pero todavía no, del Reino de Dios en este mundo y la impronta escatológica de la Jerusalén celestial, queda patente en la diferencia entre estos dos paneles; el 4 muestra una ciudad amurallada a orillas del mar, con sus bastiones defensivos, sus cúpulas y sus campanarios, entre los que adivinamos el Miguelete y el cimborrio de la catedral de Valencia, Santo Tomás con su cúpula y quizá también la de los Desamparados, y hasta la Generalidad con sus pirámides por remate...

El 11 presenta, envuelta en resplandeciente nube sobre un mar proceloso, la Jerusalén celeste y el Cordero sobre ella. Fantásticas arquitecturas de inspiración barroca forman su muralla, en tanto que dos navíos surcan el embarrancado mar, llevando en sus mástiles sendas banderas con reloj de arena alado y uno, además, con el globo rodeado del zodíaco, teniendo como norte un torreón cuya enseña ostenta el anagrama de María.

Siguen las inscripciones que centran este sublime poema: "CARO ENIM JESU, CARO EST MARIAE"; "CARO ENIM MEA VERE EST CIBUS", ya analizadas, para culminar en los 6 restantes paneles con prefiguraciones del Sacramento o con símbolos plenamente eucarísticos.

Así los que enumeramos como 10 y 5 significan el Antiguo y el Nuevo Testamento: "UMBRAM FUGAT VERITAS" (La verdad ahuyenta a la sombra) y "RECEDANT VETERA" (Retírese lo viejo). Cae el maná sobre el campamento israelita, desde el que ya se atisban las estribaciones montañosas de la tierra prometida, recogido en un ánfora y dos cuencos, preludiando el sacrificio del cordero inmolado sobre leños ardientes, al que acompañan los símbolos de la Pasión de Cristo: cruz, lanza y esponja. Lo viejo ha pasado, Cristo es el alimento nuevo de una vida que no muere.

"NOVA SINT OMNIA" (Sea todo nuevo) es el lema del 6 panel. Un racimo de uvas y un haz de espigas sustituyen a los signos visibles de la antigua ley: el Arca de Alianza, la tiara y ración del Sumo Sacerdote, el incensario y el candelabro de los siete brazos del templo de Salomón, que yace caído en el suelo. El 9 panel, correlativo al 6, es una clara explicitación de esta misma idea: "DAT PANIS CAELICUS FIGURIS TERMINUM" (El pan celestial da fin a las figuras), refiriéndose a los siete panes de la proposición colocados sobre la mesa.

Y, finalmente, los cuadros 7 y 8, que, como decíamos constituyen, de hecho, uno solo, separados por el altar, preludian la vida eterna de la que la Eucaristía es "CAELESTE VIATICUM" (Viático celestial) y "PIGNUS GLORIAE" (Prenda de la gloria). A ambos lados del sagrario aparecen dos corazones alados, hechos un ascua de fuego, llevando incrustada una sagrada hostia y en vuelo ascendente hacia Dios.

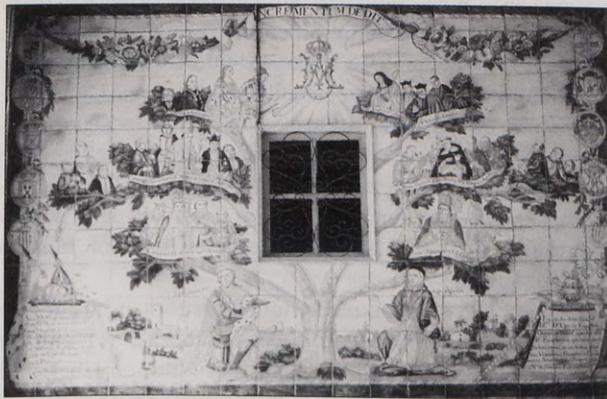
Otro singular recinto del conjunto de edificaciones del antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes y de la iglesia del Milagro lo constituye el recoleto claustro, que conserva todavía su genuino carácter seiscentista. En él se pueden ver dos retablos cerámicos barrocos, de tema mariano y eucarístico, en el primero de los cuales la inscripción "INTERVENI PRO CLERO" (Intercede por el clero), hace una clara referencia a la vinculación de la Virgen a esta hospitalaria institución. Circundan el patio las estaciones del Via Crucis, en azulejos del siglo XIX.

Sin embargo, lo más relevante son los retablos de azulejos de sus dos galerías porticadas, situadas al N. y al E., que constituyen uno de los conjuntos más notorios de este género cultivado en Valencia, de finales del siglo XVII.

Los dos paneles de la galería Norte tienen un claro significado mariano, representando uno de ellos la alegoría de la advocación "SALUS INFIRMORUM" (Salud de los enfermos), y el otro la personificación femenina de la Caridad y de la Hospitalidad (o la Ciencia), con inscripciones bíblicas de la carta a los hebreos. En este último aparece la imagen alabastrina de N.^a S.^a de la Providencia, patrona del Hospital de Pobres Sacerdotes, cuya antigüedad remonta a tiempos de la fundación, y cuyos rasgos estilísticos recuerdan la del Milagro, patrona de la Cofradía, conservada en el Museo Catedralicio Diocesano. Sobre la hornacina de esta Virgen de alabastro se halla la inscripción: "ANTIQUISIMA TITULO PROVIDENTIAE SSMAE. MARIAE VIRGINIS IMAGO" (Antiguísima imagen de la Santísima Virgen María bajo el título de la Providencia).

Otros dos paneles se cobijan bajo la galería Este, de mayor interés sin duda, por cuanto representan el "Arbol de la Cofradía" y una sesión de la Junta del Hospital. Sobre un paisaje que recordaría el influjo holandés, y entre escudos y guirnaldas, se eleva este "Arbol de cofrades" en cuyas ramas destacan santos, beatos, venerables, arzobispos y papas, reyes, grandes de España, ciudadanos y caballeros. Arrodillados, junto al tronco, el rey Pedro III de Aragón y el obispo de Valencia Hugo de Fenollet a los que alude esta inscripción: "EGO PLANTAVI, UGO RIGAVIT" (Yo planté, Hugo regó); y en lo alto, coronando la copa, el anagrama de María con el lema: "INCREMENTUM DEDIT" (Dio incremento).

Las cartelas de los ángulos inferiores refieren brevemente la historia de la Cofradía, tanto en el aspecto nobiliario como eclesial. Dice la primera: "Año 1356 se comenzó, y en el de 1394. se completó esta Real Casa Hospital y Cofradía



Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes. Galería Este del patio. Panel de azulejos representando el "Arbol de la Cofradía"

con Reales Decretos del Rey D. PEDRO IV de Aragón, y a su ejemplo se alistaron Cofrades los Reyes de Castilla, León, Navarra, Portugal, y otros, los Príncipes, Duques y Nobles”. La otra cartela expresa: “En dicho Año 1356 el Ilmo. D. Hugo de Fenollet, obispo de Valencia aprobó esta Real Fundación, que tiene por Cofrades, como se ve, Santos, Beatos, Venerables, Pontífices, Cardenales, Arzobispos, Obispos, y un sin número de famosos eclesiásticos”.

Mucho más sobrio es el panel que representa una sesión de la Junta del Hospital, asociado a los retratos colectivos flamencos coetáneos, con los mayordomos de los estamentos real y militar, el canónigo-prior y el clavario en torno a una mesa, quedando en mesita aparte el secretario de la Junta.

Con ser ya numerosos, no terminan aquí los programas iconográficos de este monumento valenciano, puesto que en los pasillos de la planta principal del Hospital, aparte de los zócalos de azulejos de finales del siglo XVII y los medallones de azulejería, de estilo parejo al Via Crucis antedicho, con escenas de la vida de San Luis Bertrán, hallamos otro notable conjunto en la que fuera su celda durante algún tiempo.

Convertida hoy en capilla, podemos admirar los paneles cerámicos realizados en 1780, formando un zócalo ilustrativo de su acción misionera en América, así como el pavimento de azulejos de la estancia, casi inédito, con un conjunto de bellas figuras alegóricas que cubren el suelo por completo (15).

Convertida hoy en capilla, podemos admirar los paneles cerámicos realizados en 1780, formando un zócalo ilustrativo de su acción misionera en América, así como el pavimento de azulejos de la estancia, casi inédito, con un conjunto de bellas figuras alegóricas que cubren el suelo por completo (15).

La composición de tan original solería se centra en un sol radiante sobre el que campea una filacteria con esta leyenda: “TENEBRAS IN UTROQUE LUCE DISSIPAVIT SUA” (Con su luz disipó las tinieblas en uno y otro mundo), clara referencia al trabajo apostólico del santo en ambos continentes, que aparecen cual dos esferas atravesadas por los doce signos del Zodíaco.

Junto a la esfera del Nuevo Mundo se sitúa un corpulento indio en exótico paisaje, llevando un arco y un caimán a sus pies, como personificación de América. En el lado opuesto, y en posición simétrica respecto al amerindio, una figura femenina con regias vestiduras y cetro, acompañada de un hermoso caballo, es la alegórica representación de España. Rodean a tan augusta señora los atributos de las Artes —paleta con pinceles, papel pautado con pentagrama, cabeza de escayola— y de las Ciencias —compás, figuras geométricas— significativos de la acción cultural de España en América, y también un cañón, alusivo a la conquista.

Completa el triángulo de figuras alegóricas un anciano coronado con un murciélago sobre su cabeza que, reclinado al modo de las personificaciones del Nilo, el Tíber o el Turia, lleva un ánfora de la que mana agua; se trata, sin duda, de Valencia, la patria del insigne dominico.



Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes. Celda de San Luis Bertrán (hoy Capilla). Panel cerámico relativo a la acción misionera del santo en América

Envuelven esta trilogía singular otros símbolos y atributos relacionados con la vida de San Luis Bertrán y la Orden dominicana, como el can (domini-canēs) blanco y negro que persigue al lobo defendiendo a sus ovejas, la vara con tres blancas azucenas, signo de su pureza, la trompeta, símbolo de la predicación y anuncio del Evangelio, las penitencias, muestra de su vida austera y mortificada y, finalmente, un corazón en llamas, alado, sobre un mar en calma surcado por una carabela, fiel expresión del amor ardiente del santo que le llevó más allá de los mares en su empeño misional (16).

Este pavimento, de claro estilo rococó por sus rameados, rocallas y cartelas, debió realizarse en la misma época que el zócalo de la celda del santo y que las alegorías eucarístico-marianas de la capilla de la Comunión, extremo que confirma una fuente de dicho zócalo, junto a la que figura el año 1780, semejante a otra de la mencionada capilla.

Los distintos paneles que componen el zócalo de la antigua celda de San Luis guardan estrecha relación entre sí, refiriéndose tanto a las actitudes en su actuación como apóstol de las Indias, como a algún hecho histórico acaecido o derivado de su ministerio, empleando en su representación bien sencillas alegorías o emblemas con el respectivo lema.

La actitud de este fiel discípulo del Señor se manifiesta en dos inscripciones bíblicas: “BEATUS VIR QUI SEMPER EST PAVIDUS” (Dichoso el hombre que siempre está

(15) He de agradecer a don Juan Antonio Reig, que fue, hasta hace poco tiempo, Rector del Seminario Mayor de la Inmaculada, la posibilidad de contemplar este hermoso pavimento, normalmente cubierto por una alfombra, para evitar su deterioro.

(16) Una interpretación diversa a la que aquí hemos realizado puede verse en R. Rodríguez Culebras, “Un conjunto de azulejería dedicado a San Luis Bertrán”, *Cuadernos San Luis Bertrán*, 1981, n.º 11, págs. 518-521.

en temor) "Prov. 28" y "MISERICORDIAM VOLO ET NON SACRIFICIUM" (Misericordia quiero y no sacrificio) "Matthaei IX. v. 13". A la primera acompañan dos ángeles con disciplina y calavera respectivamente, para recordar el santo temor de Dios que debe tener el heraldo de la fe; a la segunda un ángel con rama de olivo (?) y un pomo de incienso, exaltando el amor entrañable hacia los evangelizados.

Otros dos paneles, sin inscripción alguna, con fuente uno (y la indicación del año 1780) y con paisaje marítimo el segundo, mostrando un puerto y una carabela, podrían interpretarse en sentido místico como fuente de la gracia y puerto de salvación, aunque en última instancia no descartaríamos la referencia a la "fonteta" de San Luis y a los viajes transoceánicos de la empresa americana.

Más compleja resulta la representación simbólica de un hecho relacionado con la vida del santo, en cuya parte superior se yergue el escudo dominicano con corona y estrella y debajo el siguiente texto: "ET SI MORTIFERUM QUID BIBERINT NON EIS NOCEBIT" (Y aunque beban veneno no les hará daño) "Marci XVI, v. 18". Dos canes personifican la antítesis del santo y sus enemigos: el primero, con estrella sobre su cabeza y una tea encendida en la boca, posa su pata sobre el otro can, con una gran culebra y otras menores que salen de sus fauces. Un cáliz yace tumbado. El texto bíblico se adecua perfectamente a los envenenamientos urdidos por sus enemigos, de los que el santo se libró. El cáliz alude también a uno de estos diabólicos intentos, que refiere el padre Antist (17), y que acabó con la expulsión por la boca del santo de una serpiente; de ahí que en algunas representaciones iconográficas, San Luis lleve un cáliz o copa con serpiente, que adopta, a veces, el aspecto de dragón.

Curiosamente en este poema épico y místico de la acción misionera del santo en tierras americanas, los protagonistas, trazados con singular gracejo, son siempre niños, bien destruyendo los ídolos, como explica el texto veterotestamentario: "AUFERTE DEOS ALIENOS DE MEDIO VESTRI" (Apartad los dioses extranjeros que hay en medio de vosotros) "Josue XXIV, v. 23", bien venerando una tosca

cruz o jugando con rosarios, testimonio de esta devoción mariana propagada por los dominicos.

Pero, sin duda, la clave de este sacro poema se centra en el emblema que lleva por inscripción: "NON ENIM EST DISTINCTIO JUDAEI, ET GRAECI: NAM IDEM DOMINUS OMNIUM, DIVES IN OMNES QUI INVOCANT ILLUM" (Que no hay distinción entre judío y griego, pues uno mismo es el Señor de todos, rico para todos los que le invocan) "Ap. ad Rom. X. v. 12", texto que se expresa bellamente en el abrazo de dos niños, indio uno, blanco el otro, como síntesis de la labor evangelizadora del santo y de la igualdad de todos los hombres.

Esta escena tiene como referencia otra más compleja que le sirve de introducción o antesala y que muestra su preocupación por la propia preparación intelectual y estudio, así como su celo por la iniciación en la fe de los indios recién convertidos. Lo primero se advierte en el crucifijo, plumas, tintero y libros depositados sobre una mesa, entre los que resalta la Sagrada Biblia, abierta por el primer capítulo del Génesis: "In principio creavit Deus Coelum et terram", y los referidos a Santo Tomás, San Vicente Ferrer y a una Vida de Santo Domingo. Lo segundo se manifiesta en la cartela que pende de la mesa con la invocación y dos peticiones del Padrenuestro: "Padre nuestro que estas en los Cielos santificado sea el tu nombre benga a nos el tu reyno", y en otra cartela, llevada por tres niños, con las palabras iniciales del Credo: "Creo en Dios padre todopoderoso criador del cielo i de la tierra en Jesu Christo". Un cuarto niño con los brazos abiertos, dirige su mirada al crucifijo. Todo un compendio de sabia catequesis cristiana.

Esta es, en síntesis, nuestra lectura sobre este importante programa iconográfico que, junto a los ya analizados, nos autorizan a proclamar a la iglesia del Milagro y antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia, como un monumento perfectamente incardinado en la mejor y más fiel tradición iconística del arte valenciano.

ASUNCION ALEJOS MORAN

(17) *Vida...*, Valencia, 1884, págs. 78-79.

LAS CAPILLAS NEOCLASICAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Continuamos en este número el estudio de las siete grandes capillas neoclásicas de nuestra catedral, iniciado en el número anterior (1).

CAPILLA DE S. LUIS, OBISPO

“Es — dice Sanchis y Sivera — del mismo estilo y riqueza que la anterior”

1. *DEL MISMO ESTILO, SIN DUDA; DE RIQUEZA, BIEN POCO, SI ALGO.*

Diremos brevemente lo que es al PRESENTE: Su estado: actual. En el nicho del Altar una especie de armario-relicario obra de José Cotanda con dos compartimentos, que contienen las reliquias del Santo.

En el superior el cráneo, dentro de un busto de S. Luis de Anjou, revestido de pontifical con la mitra puesta, de plata cincelada, con encarnación en el rostro, S. XIX (1831). Es visible por un vano en el pecho protegido por un cristal. Parece ser obra de Bellmonte.

En el compartimento inferior: Cofre-arqueta con el resto de las reliquias del cuerpo del Santo.

De plata dorada, con esmaltes en forma de camafeos, siglo XVII probablemente (2).

Estos dos relicarios, el del cráneo de S. Luis de Anjou y la arquetilla con los demás huesos, estaban hasta 1812 dentro de otro grande de plata, con estatuas doradas de sus padres a los lados, de gran valor.

Cotanda debió reproducir en madera plateada, quizás en mayor escala, el original, necia e impiamente fundido en 1812. De hecho reproduce en madera dorada a los lados las estatuas de sus padres y en la cima la de San Miguel Arcángel. (3)

El relicario actual del cráneo del Santo fue un regalo del Canónigo Luis Exarque en 1831. —El primitivo era mucho más rico, con una mitra ornamentada con piedras y perlas de gran riqueza. El de los huesos parece el original. Todo él se sacaba en procesión en la fiesta del referido Santo—.

Sobre el frontón del nicho hay dos figuras alegóricas de estuco que representan a la Caridad (derecha) y a la Pobreza (o desprendimiento de todo lo mundano) (4).

Detrás, en el muro, en simulada ventana neoclásica, un bajo relieve en estuco, que representa la apoteosis de San Luis ob. a la vista de su Padre S. Francisco.

En las pechinas de la cúpula cuatro bajo-relieves en estuco: Los dos cercanos al altar representan La Anunciación (derecha) y los ángeles transportando la Casa de la Virgen a Loreto (izquierda) (5).

Los otros dos, sobre la entrada, representan dos episodios de la vida de nuestro Santo (6).

En los arcos, que se abren en los muros laterales dos lienzos: En el de la izquierda, de la entrada —San Antón (o

- (1) Cf. AAV68(1987)77-83.- Como la inscripción latina del sepulcrito de Jazperto de Botonach no se publicó dispuesta en verso latino, por causas ajenas a nuestra voluntad, la damos de nuevo aquí, con fotografía del original, en beneficio de nuestros lectores, a quienes rogamos perdonen la confusión de letras, que originan numerosas faltas latinas.



Inscripción latina del sepulcrito del Obispo Jazperto de Botonach

La cruz patada y los tres punto † indican el comienzo a fin de cada verso. Las dos rayas paralelas el fin de cada línea en la lauda sepulcral.

La versión en verso castellano ya la dimos en el número anterior: AAV 68(1987) 83.

- (2) S. XVII-XVIII. No me parece el original, aunque es anterior a la necia depredación y fundición de 1812. Pudiera ser o el que entonces existía o donación posterior (como lo fue el relicario del cráneo).
- (3) Así suelen describir el altarcito relicario los que le vieron anteriormente a 1812 y así se debió mandar hacer, como un pobre recuerdo de pasada grandeza, que la actual pobreza no podía más que remedar. El porqué se encuentran aquí los restos mortales de S. Luis de Anjou (o Toulouse) se nos dice en una cartela colocada a la izquierda del altar (derecha de espectador): “S. Luis de Anjou (1274-1297). Educado durante 10 años con los franciscanos de Barcelona... Fue fraile menor (franciscano)... Bonifacio VIII le nombró obispo de Toulouse... Murió cuando iba a Roma a renunciar a su obispado. Sus restos se hallaban en Marseille y en la toma de esta ciudad, Alfonso V. el Magnánimo se apoderó de ellos y los trajo a Valencia. Fueron depositados en la catedral de Valencia el 11 de Abril de 1424”. Algunos huesos han sido extraídos a través de los tiempos, como el que envió el Card. Barrio a Toulouse, a cambio de otro de Sto. Tomás de Aquino y la vértebra, que en 1957 regaló el Cabildo a la Catedral de Marseille a ruegos de su Cabildo Catedral.
- (4) La Caridad, por sus símbolos: el Sol, en el pecho: “Et Solis instar regnet Caritas” y la paloma en su izquierda (Fons vivus, ignis Caritas). Y la pobreza: abandono de su corona, etc. por la pobreza franciscana.
- (5) La razón de tal anomalía la verá el lector en B: Lo que fue la capilla anteriormente.
- (6) La devoción del Santo ya desde niño: a) En la casa paterna (derecha) y b) en los franciscanos (al parecer). Se ha desprendido gran parte de este relieve de la mano izquierda.

Antonio) de Egipto; lienzo de V. López—. En el de la derecha —La Virgen de Guadalupe (México), copia en lienzo, del pintor mejicano J de Ibarra—.



La Virgen de Guadalupe (México). Catedral de Valencia

En el pavimento: Lauda sepulcral del arzobispo D. Joaquín López Sicilia (1823-1835)

— La referida lauda, moderna, de 1940, pequeña, de mármol negro dice así:

HIC IACET ILLUSTRISSIMUS DR.D.
IOACHIM LOPEZ SICILIA
ARCHIEPISCOPUS VALENTINUS
VIR PACIS AMICISSIMUS.
NATUS CUBELLI IN ARAGONIA
9 JAN. 1764
OBIIT 24 AUGUSTI 1835
REQUIESCAT IN PACE

AQUI YACE EL IL. TOMO. DR. D.
JOAQUIN LOPEZ SICILIA
ARZOBISPO DE VALENCIA
VARON MUY AMIGO DE LA PAZ
NACIO EN CUBEL, EN ARAGON
EL 9 DE ENERO DE 1764
MURIO EL 24 DE AGOSTO DE 1835
DESCANSE EN PAZ. (7).

EXTERIOR: Los muros exteriores se hallan “encofrados” en un revestimiento de ladrillo. Lo creo un error. Por malo que fuese el muro de piedra, siempre era preferible al ladrillo y sobre todo, arqueológicamente mucho más interesante que el “moderno” sin reminiscencia anterior alguna.

2. LO QUE FUE.

Nos limitaremos a la época de la deformación neoclásica (8). S. XVIII (finales).

Desde ese tiempo hasta 1936 estaba dedicada a S. Luis Obispo de Toulouse.

Como bocaparte del nicho del altar y en carcos de los muros laterales tenía lienzos de J. Vergara, con escenas de la vida de tal Santo. La imagen de la Virgen de Loreto, era obra del laureado escultor valenciano Ramón Mateu.

Pasada la guerra de 1936-1939, ya no se encontraron tales lienzos en la capilla, que debió de quedar muy deteriorada.

El Arma de Aviación contribuyó a su reparación y la convirtió en Capilla de Ntra. Señora de Loreto, poniendo la imagen de tal advocación en el nicho del altar principal y pasando al arco del muro de su derecha el altarcillo de Cotanda con las reliquias de nuestro Santo. La imagen de la Virgen de Loreto, era obra del laureado escultor valenciano, Ramón Mateu.

En el arco del muro izquierdo (del altar) se colocó el San Sebastián de Pedro de Orrente, retirado de su Capilla, dedicada entonces al Sagrado Corazón de Jesús.

A este hecho se deben los dos relieves de las pechinas de la cúpula: La Anunciación de la Virgen y El traslado de

(7) Es una redacción “recortada” de otra más ampulosa, conforme al estilo del S. XIX, de la primitiva lauda, que existió hasta 1936 y copia S. “Catedral”, 341, nota (2). En el muro norte de la Capilla (junto al oeste) hay una lapidilla de mármol blanco con esta inscripción: “Cubel a la memoria de su ilustre hijo le dedica este homenaje excelentísimo y reverendísimo arzobispo D. Joaquín López Sicilia. Cubel (Zaragoza) Agosto 1981.”

Cualquiera puede darse cuenta de la mala redacción de semejante “homenaje”. Lo mejor sería no poner lápida alguna en los muros, como fue la práctica universal en las Catedrales.

(8) Sabemos que hubo en la época gótica en este sitio una Capilla dedicada a S. Bartolomé. En la época barroca (en 1664) comenzó a deformarse y a dedicarse a Sto. Tomás de Villanueva y cuando se construyó la actual neoclásica de Santo Tomás de V. se dedicó esta a S. Luis de Toulouse.

la Casa de la Stma. Virgen a Loreto (Italia), que nada tienen que ver con los demás y que son un anacronismo y anatopismo en esta capilla (9).

Pasados unos 20 años, se llevaron la imagen de Ntra. Señora de Loreto, los que aquí la habían colocado y la capilla recobró su antigua advocación y el retabullo de Cotanda con las reliquias del Santo volvieron naturalmente a su altar.

Pasados unos pocos años más, la estatua del Sagrado Corazón de Jesús pasó a presidir la Capilla de S. Pedro y el S. Sebastián de P. de Orrente volvió a su primitiva capilla.

En los arcosolios de los altares laterales, que quedaban así vacíos, se colocaron los lienzos que hoy vemos: En el de la derecha (del altar principal) S. Antonio Abad de V. López (10) y en el de la izquierda: La Virgen de Guadalupe (México), copia de J. IBARRA (11).

3. LO QUE DEBE SER

No creemos que la capilla vaya a sufrir transformaciones sustanciales en el futuro.

- a) Se debiera reparar el relieve de la pechina, del que hemos hecho mención, que hace poco se ha desmoronado.
- b) En los arcosolios se debieran colocar los altarcillos neoclásicos, que se retiren de la girola reprimada con sus lienzos correspondientes.

Ha sido una pena el que no se colocase el altarcillo de S. Antonio Abad completo: Con sus dos lienzos de V. López: el mayor (aquí trasladado) y el menor (del ático) que representa La Huida a Egipto. Hubiese ganado mucho esta capilla y se hubiese conservado todo intacto. Sugerimos que se trate de completar aquí de nuevo tal altarcillo.

CAPILLA DE SAN VICENTE MARTIR

I. LO QUE ES (AL PRESENTE)

A. Interior.

Del mismo estilo neoclásico y de los mismos autores (arquitectos y decoradores que las demás neoclásicas).

Su cúpula, debido al espacio disponible, tuvo que ser elíptica.

En el nicho del Altar principal la estatua del titular: S. Vicente Mártir (304-305)

Es una hermosa obra de J. Esteve: De madera plateada, con su cruz aspada.

Sirvió de modelo para la de plata, que desapareció en la Guerra (1936-39). Costó 675 libras.

Como resulta pequeña para el nicho, descansa sobre un alto pedestal de madera plateada, con los símbolos del mártir en madera dorada (12).

Sobre escultura, el triángulo, símbolo de la Sma. Trinidad, en enrayada con nubes y serafines (de madera dorada, de escaso arte).

Sobre el frontón del nicho dos estatuas de escayola, símbolos de La Fe y La Fortaleza (o victoria en la lucha) (13).

En el muro, detrás del frontón del altar, La Apoteosis de S. Vicente (bajo relieve en estuco)

En las pechinas de la cúpula, cuatro relieves en estuco, que representan cuatro pasos del martirio del Santo: Comenzando por los cercanos a la entrada y de izquierda a derecha son 1) La flagelación atado a una columna; 2) Confortado por un ángel en la cárcel; 3) Muriendo en lecho de rosas; 4) Defendido su cuerpo (arrojado a un muladar) por un cuervo, contra un lobo y aves de rapiña.

En los muros laterales se abren dos nichos:

En el del sur se halla una talla del Ecce Homo, traída de la Iglesia de La Stma. Sangre.

En el norte: un grupo escultórico, obra del imaginero R. GRANELL. La Virgen del Lluch y Santos Bernardo, María

- (9) Inconvenientes de cambiar de titulares, en contra de la voluntad de quienes erigieron las primitivas capillas, dejándose llevar de la moda de los tiempos, voluntad de las autoridades, etc. Razones pobres todas ellas.
- (10) Vino a este lugar desde la primera capilla absidal, de donde fue quitado en 1973 al iniciarse una tímida reprimación de dicha capilla Cf. J. A. Oñate *La girola de la Catedral de Valencia*, AAV61 (1980) 29 s.
- (11) Este lienzo de José de Ibarra entró en la Catedral en 1866. Cf. S. y Sivera, *Cat. de Valencia*, Val. 1909, 525, num 350. Últimamente estuvo colocado en la capilla (derecha) del muro norte del transepto este de la catedral desde donde fue trasladado a esta capilla. Debíó de ser ultimado en 1746, pues al pie del lienzo existe esta inscripción: "Se tocó a la Original el día 24 de Abril de 1747 años. Jose phus ab Ibarra faciebat.

* Lo que aquí proponemos es lo más factible. Lo mejor y lo apetecible sería continuar las investigaciones arqueológicas para hallar lo que reste de dos (al menos) capillas góticas, que aquí existieron.

Al limpiar de estuco neoclásico los muros de la entrada a esta capilla, aparecieron los arcos de entrada de dos capillas góticas del S. XIV, que parecen ser las de Sta. Isabel y Sta. Clara (derecha) y S. Bartolomé (Berthomeu) (izquierda) que consta existieron en este lugar por la lista de Capillas existentes en 1400 (antes de la construcción de la última arcada o tramo) de la Catedral y por documentos como el protocolo de Luis Ferrer vol 3562 (1403).

- (12) Dentro de una corona de laurel se encuentran la cruz aspada y la rueda (piedra de molino) junto con la palma de mártir. Sanchis y Sivera nos dice que hay un bajo-relieve, que representa a Valencia implorando la protección del Santo. De ser así, en su tiempo, ha habido variación pasada la Guerra (1936-1939).
- (13) Sanchis y Sivera dice que representan LA ESPERANZA Y LA FE. son LA FE Y LA FORTALEZA (o VICTORIA en la lucha) según lo de "haec est Victoria quae vincit mundum, Fides nostra". Esta es la Victoria, que vence al mundo: Nuestra Fe (1 Jn 5, 4b), "o Valer. ep. et eius levita vincentius Spe filicis victoriae illecti ad defensio-nem Christi (fidei) alacriter (fortiter) cucurrerunt".



San Vicente Martir. Relieve por José Esteve. S. XVIII.
Interpretó Juan Renau Berenguer. Valencia, 1960

y Gracia, patronos de Alcira. Puestos aquí por la Colonia Alcireña en 1969.

B. Exterior
Encofrado de ladrillo, que oculta los muros primitivos (al menos los neoclásicos de piedra). Un error de la restauración en la década 1965-1975.

2. LO QUE FUE.

Desde su construcción neoclásica (1792-1799) hasta 1936.

Según Sanchis y Sivera (14), testigo ocular, había algunas cosas, que han desaparecido:

- a) El lienzo bocaporte del nicho de V. López: S. Vicente en presencia de Decio.
- b) El altar de S. Martín- Un retablo de orden compuesto con una buena escultura del Santo, patrón del Gremio de los Armeros, y su lienzo bocaporte de J. Vergara, que representaba el Sueño de S. Martín.

Estaba donde hoy está el Ecce Homo de la iglesia de la Sma. Sangre.

- c) El altar de San Narciso con el lienzo de J. Vergara: El milagro de las moscas de S. Narciso.

“La construcción de la actual capilla de S. Vicente Mr. fue acordada, nos dice Sanchis y Sivera, por el Cabildo el 24 de Mayo de 1792, con motivo de haber ofrecido el canónigo Pérez Bayer costear una estatua de plata del Santo para colocarla en un altar, ordenándose se construyese una magnífica capilla (15) en el sitio, que ocupaban las de S. Martín y S. Dionisio, debiendo quedar dentro los dos, en los altares colaterales, con los mismos derechos a los armeros. Dicha Capilla se construyó con fondos de Fábrica”.

2.2 LO QUE FUE

Desde 1500 hasta 1793

Antes de la construcción del último tramo de nuestra Catedral, no había aquí capilla alguna, a no ser la de San Narciso, adosada, según parece, al muro con que terminaba la Catedral. (16).

Al iniciarse la construcción del último tramo (o arcada) de la Catedral, que alargaba el templo y englobaba dentro de su recinto el Miguelete y el Aula Capitular antigua, (hoy capilla del Sto. Grial), hubo que derribar las capillas adosadas al muro terminal anterior.

Eran estas: La de San Narciso y la de San Andrés (lado izquierdo de la entrada), ya mencionada.

Y la “de los “armeros”, bajo la invocación de San Martín y la de “los maçons” bajo la invocación de Los Apóstoles (lado derecho). Había también a este lado una capilla de “los pertusa”, bajo la advocación de San Dionisio que fue derribada para construir la Capilla de S. Luis (en lo que hoy es la Capilla de Sdo. Corazón de Jesús (del Sacramento) anteriormente Parroquia de S. Pedro Apóstol”. (17).

Entonces “los Pertusa” hicieron valer ante el Cabildo sus derechos (18) y éste se los reconoció prometiéndoles que, fabricada la nueva arcada, se les concedería una capilla y —entre tanto— podrían hacer sepulcro en la capilla de San Miguel Arcángel donde trasladarían los restos de los

(14) Catedral 345-346.

(15) Si creyeron que iban a edificar una magnífica capilla superior a las que neciamente destuian, se equivocaban totalmente. Los restos arqueológicos, que aún podemos ver, lo demuestran apodícticamente. Hubiese sido mejor no haber construido nunca —a tal costa— nuestra actual capilla.

(16) En los documentos aparece —además de la de S. Narciso—, otra dicha de S. Andrés (o S. Andrés y S. Simón, al parecer) pues se llama... de S. Andrés y... más adelante aparece, que derruyen la capilla de S. Simón.

(17) El afán de variar de titulares las capillas no sirve más que para pérdida de la historia y confusiones. Habría —por otra parte— que respetar la voluntad de quienes edificaron las capillas.

(18) “Libre de Clausules” fol 102 y Notal de Jaime Esteve vol 3.584 Dic. 3, 1459.

suyos, hasta que los trasladasen a la capilla, que se les asignase (19).

Más tarde, al hallarse casi finalizada la nueva arcada (o tramo) de la catedral, el 5 de Junio de 1483 el caballero Jaime Pertusa acude de nuevo al Cabildo para que se cumpla lo prometido a su familia el 3 de Diciembre de 1459, y el Cabildo le otorga una de las dos capillas que se habrían de edificar en la parte izquierda de la nueva arcada, entre la capilla de S. Narciso y la puerta del campanar, a condición de que dicho Jaime Pertusa hiciese el retablo, rejas de hierro... y todo lo que necesitase la capilla concedida. Podría, en cambio, construir un carnero (sepulcro o cripta sepulcral) para enterramiento de sus padres y descendientes, gozando del *jus sepeliendi in perpetuum*. (20).

“Los Armeros”, por parte, reclamaron también sus derechos y el Cabildo les concedió el 6 de Noviembre de 1489 al Prior, Clavario y Mayoraes de la Cofradía de los Armeros la mitad del arco entre la Capilla de S. Narciso y el campanar para que edificasen allí la nueva capilla bajo la advocación de San Martín y a espaldas de ella, otra capillita, con su puerta, que diese a la Calle del Campanar, donde podrían construir un cementerio para enterrar en él los restos mortales de los cofrades, sus hijos y familiares. (21).

La cofradía de S. Narciso también recordó sus derechos y pidió les concediesen la piedra y materiales de la capilla de San Simón derruida por la obra de la nueva arcada comprometiéndose a edificar otra mayor, con carnero y sacristía, de que carecía la anterior. (22).

De que tales capillas se construyeron, había indicios documentales: como los citados en las notas (19 a 22) y en la Disposición y estado de las Capillas... antes de su Renovación (o Deformación neoclásica de la Catedral). (23).

Hoy, removido ya el estuco neoclásico de los muros laterales de la Catedral, tenemos prueba arqueológica de todo ello.

Efectivamente, existieron las tres capillas: La de los Pertusas, bajo la advocación de San Dionisio: (la contigua a la puerta de ángulo (24) del corredor, que da acceso a la puerta del Miguelete); la de los armeros, bajo la advocación de San Martín y, la de San Narciso, patrón de la Cofradía del Santo (contigua a la de San Bertomeu ahora de San Luis Obispo).

De la primera (de S. Dionisio) se conserva aún visible al menos, gran parte del arco gótico de la entrada: hermoso gótico de fines del S. XV.

Parece ser obra de Pere Compte, que dirigió la edificación de tal capilla, al menos en su última fase, e hizo los adornos de cantería. (25).

De la segunda (la de San Martín: de los Armeros) la mitad de su esbelto arco de entrada; obra gótica del siglo XV, de Asensi Fos, que en 1493 comenzó a edificar esta capilla (26).

La tercera capilla: La de S. Narciso, debía ocupar el lugar que hay desde el arco de entrada a la de S. Martín, hasta de de S. Bertomeu (hoy de S. Luis Obispo).

Probablemente fue edificada de nuevo por Asensi Fos, que en el año 1497 se encuentra haciendo trabajos en esta capilla (27).

3. LO QUE DEBIERA DE SER

Maravilla, a) el que los neoclásicos destruyesen obras magníficas de Pere Compte y Asensi Fos, para darnos esta capilleja. (28).

b) El que, al descubrir gran parte de dos maravillosos arcos de dos excelentes arquitectos y picapedreros góticos —no se investigase lo que quedaba de su obra (que sin duda es mucho más)—.

Esto se debiera hacer para salvar lo que se pueda de la elegante cantería gótica de tamaños arquitectos.

Nada sufriría la capilla, aunque perdiese la pobre entrada neoclásica de estuco, repetida en todas sus capillas. (29).

(19) Notal de Jaime Esteve, citado en la nota anterior, en que se encuentra la respuesta del Cabildo.

(20) Del cumplimiento de todo ello hay datos en el Notal de J. Esteve y en el “Libre de Obres” de 1496 fol 18 y 1497 fol 27-28. Por los datos citados consta que intervino en la construcción de esta capilla el arquitecto-escultor Pedro Compte.

(21) Notal de Jaime Esteve 5 noviembre 1489. De la edificación de la capilla consta por el “Libre de Obres” de 1491, fol 51 y 1493, fol 17. En este lugar aparece como maestro de la obra Asensi de Fos.

(22) Protocolo de J. Esteve, 18 marzo 1481. En 1497 aparece trabajando en tal capilla el maestro Asensi de Fos “Libre de Obres” 1496 fol 34.

(23) Cf. Joan Pahoner, especies perdidas XI, 222.

(24) Preciosa, a la que los neoclásicos sustituyeron —después de mutilarla grandemente— por una vulgar portezuela cuadrada. Nadie se puede maravillar de que hable de la necesidad neoclásica. Hermosas iglesias románicas, como la de Silos (Burgos) perecieron ante la moda de tan vulgar estilo.

(25) “Libre de obres” de 1496, fol 18, 8 de enero Pero Compte hace el bastimento y trabaja en los adornos de cantería y Juan Decasol, entallador de imágenes, coloca cuatro capitels a la finestra (Lib. de Obres 1497 fols 27-28).

(26) “Libre de Obres” de 1493 fol. 17

(27) Cf. nota 22. Extraña que se hable tan poco de este gran maestro, a juzgar por estas reliquias en la Catedral.

(28) Cf. nota 15. Que dirían aquellos maestros si vieran la capilla actual, construida destruyendo sus obras, por creer que con esta obra les superaban.

(29) Sostengo que se debiera repristinar todo lo gótico en las entradas de las Capillas. Y donde se pueda, volver al plan primitivo, que se puede adivinar fácilmente. La Catedral de Valencia recobraría así todo su sencillo encanto primitivo.

Sorprenderá el que no se edificara (o se guardara algún recuerdo de) la Capilla de S. Dionisio, que tan hermosa debió de ser, a juzgar por los vestigios, que quedan.

La razón parece ser el que las capillas y los gremios, cofradías o familias, que las edificaban, tenían derecho a sepultura en ellas o sus lugares adjuntos.

Como en la deformación neoclásica les obligaban a rehacerlas de nuevo y —por otra parte— desde el S. XVIII, no solían permitir enterrarse, si no en casos especiales, en los templos, especialmente en las Catedrales, había quienes renunciaban a todo derecho, a cambio de no pagar la edificación o remodelación de la nueva capilla. Y ésta pudo ser la razón por la que los Pertusas o sus sucesores (como otros) no tuviesen interés en pagar una nueva capilla y se prescindió de la Capilla de S. Dionisio (tan gloriosa anteriormente) en la nueva deformación.

Pasando a la Nave de la Epístola (o lateral derecha) la primera capilla, neoclásica, que encontramos es la

CAPILLA DE S. FRANCISCO DE BORJA

I. LO QUE ES AL PRESENTE

Sanchis y Sivera decía en 1909: “Es la Capilla, que atrae más la atención, por los dos cuadros de Goya, que en sus paredes se ostentan”.

Hoy podríamos decir: “Es la Capilla que menos culto tiene ninguno, que sepamos. Ha sido expoliada de sus Goyas, que se llevaron al museo. Quedan sólo sus marcos, ocultos detrás de las cortinas, que tapan el espacio de los muros laterales, que se ornamentaban con tales cuadros o lienzos.

En su altar queda el lienzo bocaporte de M.S.Maella, la Conversión del Duque de Gandía (S. Francisco de Borja) al entregar el cadáver en estado de putrefacción de la Emperatriz, en la ciudad de Granada.

El lienzo, de lo mejor de los neoclásicos, quedaba eclipsado por los laterales de F.Goya. “La despedida del



“La Despedida del Duque de Gandia (San Francisco de Borja)”. Goya



“La muerte del Impenitente ante el estupor y horror de San Francisco”. Goya

Duque de Gandía” (S.Francisco de Borja) (izquierda) y “La muerte del Impenitente ante el estupor y horror de S. Francisco”. (30) (derecha).

Sobre el frontón neoclásico del altar, dos estatuas de estuco sedentes que representan La Oración (izqda) y La Penitencia (derecha).

En medio del tímpano del frontón el escudo de los Borjas (31).

(30) Goya trasladó al lienzo —en su estilo— un episodio, que se dice, ocurrió en la vida del Santo. Había un noble español conocido de S. Francisco, que había llevado una vida deshonesta. Y enfermó gravemente. Y el Señor encargó a nuestro santo, que fuese a ver si se convertía antes de su muerte. San Francisco fue a verle; pero no consiguió convertirle. El señor dijo: ¡Vete de nuevo e instale por la sangre que por él derramé, que se convierta de su mala vida y se salve! El santo volvió a amonestarle sin suceso alguno. Entonces S. Francisco vio horrorizado como del crucifijo, que llevaba en la mano, manaba sangre por sus llagas y —como ni con eso— se arrepentía el pecador, una voz salida del crucifijo decía “Esta sangre derramada por tu salvación, será la prueba de tu justa condenación”, mientras el deshonesto exhalaba su último aliento y los demonios en forma de monstruos rientes se llevaban su alma.

(31) Ocupa un lugar, que debiera ocupar alguna alegoría relacionada con la divinidad.

En el muro, sobresaliendo tras el frontón del altar, un relieve de estuco, que representa El ingreso de S. Francisco en la Compañía de Jesús.

En las pechinas de la cúpula, cuatro relieves, que significan las cuatro virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. (32).

2. LO QUE FUERA ANTES DE LA GUERRA 1936-1939

En el nicho del Altar había una gran escultura del Santo por T. Puchol (desapareció) (33).

Los lienzos de Goya, estaban encuadrados en marcos de bronce, que también desaparecieron. Fueron sustituidos por sencillos marcos de madera.

Los lienzos quedaron muy deteriorados. Hubo que restaurarlos y plancharlos, cosa que realizaron los restauradores del Museo del Prado (Madrid)

Lo que hacía de sacristía, llamada después “Cuarto del chocolate”, ha sido recientemente empapelada (por conveniencia práctica) (34).

Se había conservado muy bien y era un vestigio precioso de la primitiva capilla (anterior a la neoclásica actual), como veremos.

- a) Desde su fundación (edificación) (1663-1665) hasta 1795.

Consta documentalmente que la primitiva capilla, dedicada a S. Francisco era primitivamente la Capilla de S. Jorge, Patrón, del Reino, que popularmente se llamaba “La Capella dels Riusechs”, probablemente por que era de su patronato y consiguiendo lugar de su sepultura. (35).

Se dice que sirvió de sepultura a los condes de Oliva y a los marqueses de Quirra y de Nules, de la rama de dicho apellido.

Sanchis y Sivera escribe que Estos últimos tenían en el altar su escudo de armas el cual estaba formado por tres bandas de azur en campo de oro. De los 5 beneficios, que tuvo la capilla, dos fueron fundados por Raimundo Riusech en 1354. Pocas noticias tenemos de la primitiva fábrica: sólo sabemos que por este sitio se subía a la Librería (o biblioteca) y que cuando se construyó la capilla, quitose la reja, que cerraba el paso”.

Más tarde (36) se pone una nueva reja por “en Aloy” (Guillem Pont); se repican las paredes y se enladrilla el pavimento.

Así continuó hasta que en 1663 D. Francisco de Borja, Arcediano Mayor de la Catedral y Capellán Mayor del Real Monasterio de las Descalzas R. de Madrid, consiguió del Cabildo licencia para construir a sus expensas una Capilla dedicada a su S. Francisco de Borja, su tatarabuelo (40 abuelo) —en aquel entonces, Beato— en lo que era Capilla de S. Jorge (37).

La capilla, a juzgar por la parte que queda en el Cuarto del Chocolate era barroca italianizante y a la vez valenciana con zócalo y pavimento de azulejos.

En la antigua sacristía (llamada “cuarto del chocolate”), queda (hoy oculta bajo el papel y armarios) una lápida donde el dicho Sr. D. Francisco de Borja dedica la capilla (antes de S. Jorge) a su antecesor:

Francisco a Francisco
Borja a Borja
Doctor a Doctor
Descendiente a Ascendiente
Arcediano Mayor al 4º Duque de Gandía
Capellán Principal al 3º. Prepósito General de la Compañía de Jesús, etc. (38).

Lo más importante que tenía entonces la Capilla era la tabla de Juanes “Los desposorios místicos de Santa Inés”, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia. (39).

3. LO QUE DEBIERA SER

Poco, creemos, que se puede hacer ya; pero hagamos lo que es justo y factible:

- (32) Sanchis y Sivera dice: “Se ven cuatro relieves alegóricos”. Evidentemente son “Las 4 virtudes cardinales”, por los símbolos que llevan en sus manos. Es raro que la Prudencia tenga como símbolo un libro: Quizás haga referencia a Prov. 9,10: “La ciencia de los santos... la prudencia” o a Eclo. 39,1 ss. En la representación de La Prudencia en la Capilla de la V. de los Desamparados encontramos el mismo símbolo.
- (33) De este autor deben de ser los relieves en estuco.
- (34) Es curioso que en las catedrales españolas exista muchas veces eso de “El Cuarto del Chocolate”. Probablemente eran lugares donde los canónigos, que celebraban la S. misa antes del coro matutino, tomaban su desayuno, que solía ser una tacita de chocolate. De aquí que haya marcas de chocolate dichas ¡Los Canónigos!. El empapelado, etc, suponemos que desaparecerá
- (35) En la primera de las dos capillitas de la Lonja de entrada al Aula Capitular antigua (hoy Capilla del Santo Cáliz) en el muro de la izquierda de la entrada, hay un sepulcrito de piedra, maltratado, pues fue desechado por los neo-clásicos, que pudiera pertenecer a tales familias.
- (36) “Libre de Obres” de 1440 fol. 23
- (37) Legajo 64, n.º 53. Escritura ante notar. Antonio Juan Tortrella, Oct. 2, 1670, en que terminó la nueva Capilla.
Fue una pena el que destruyese la Capilla de S. Jorge, Patrón del Reino, para hacer esta Capilla. Y que se derruyese la Iglesia de S. Jorge en la plaza o calle de su nombre (hoy de Rodrigo Botet) y el gran Retablo de Marsal de Sax emigrarse al “Victoria and Albert Museum” de Londres.
- (38) Como se puede ver de estilo “gongorista” o culterano... Sanchis y Sivera transcribe en latín toda la inscripción... En general bien; pero creo que hay alguna falta en el latín de las dos últimas líneas. No puedo comprobarlo, pues no se puede ver. Cf. Catedral 274. nota (2).
- (39) S. y S. Catedral p. 274-275 con la nota (1) de 275 nos narra las vicisitudes de esta tabla...

- 1) Restituir a su debido lugar los muros laterales de la Capilla, los dos Goyas: Francisco de Borja se despide de su familia, para entrar en la Compañía de Jesús (derecha del altar) S. Francisco exhortando al moribundo impenitente, (izquierda del altar).
- a) Son las joyas de la capilla. La mejor adquisición de la deformación neoclásica.
- b) Fueron mandados pintar para esta Capilla (no para museo alguno) y pagados para decorar sus muros y se debe, ante todo, respetar la voluntad de los donantes. (40).
- 2) Procurar que la Capilla tenga vida: Culto litúrgico, al menos una vez al mes: el 10 por ejemplo, en recuerdo del Santo. La Catedral tiene una reliquia del Santo, que debiera ser venerada en su Capilla.

La Compañía de Jesús pudiera interesarse en promover la devoción de su tercer Prepósito General, en la Catedral de Valencia.

CAPILLA DE SAN JOSE

1. LO QUE ES AL PRESENTE

El titular es ahora S. José.

Tal titulación es moderna: desde el 1940, en que pasada la Guerra de 1936-1939, el cabildo creyó que al tener que restaurar muchas cosas en la Catedral, había llegado la hora de dedicar una de las grandes capillas al Patriarca S. José, de tanta devoción en Valencia. (41).

En su arquitectura y ornamentación es semejante a su correspondiente en el lado opuesto.

En el nicho del Altar principal se colocó una estatua grande de San José obra del escultor J. M. Ponsoda, de escaso mérito artístico.

Los reparadores de la Capilla no se contentaron con ese solo cambio.

Sustituyeron el relieve de sobre el Altar (detrás del frontón del nicho-retablo) que representaba a S. Miguel Arcángel, por S. José, Protector de la Iglesia: S. José que emerge sobre la fachada de la Basílica, de S. Pedro, como protegiéndola (la vista de la Basílica Vaticana) sin mérito artístico.

Suprimieron los relieves de estuco de con escenas de la vida de San Pedro Pascual y pusieron en su lugar otras, pobres, alusivas a San José: con el cartabón y angelillos con la regla.

En los altares de los muros laterales colocaron en el del muro de la izquierda a S. Miguel Arcángel, escultura en madera de Francisco Sanchis y en el de la derecha a S. Pedro Pascual escultura del mismo autor y hechura (S. XVIII, finales) de mal gusto artístico, especialmente la de S. Pedro Pascual.

En el pavimento se halla enterrado el arzobispo D. Simón López García, 29.^o Arzobispo (1824-1831). La lápida de mármol negro es grandísima y es una verdadera lauda sepulcral, pues narra toda su larga vida de 87 años (entonces como hoy 95). Llegó de arzobispo a Valencia a los 80 años y aún pudo hacer la visita pastoral- y no en automóvil- y otras muchas cosas. Artísticamente sin valor.

2. LO QUE FUE

- a) Desde 1781 hasta 1939.

Desde la deformación neoclásica era la Capilla de San Miguel y San Pedro Pascual.

En el nicho del retablo principal estaban las estatuas de dichos Santos, que pasaron desde la década del 1940 a los altares laterales como acabamos de decir. (42).

Los altares de los muros laterales se llamaban: El de la izquierda Altar del Santísimo Cristo. Tenía en su nicho, al decir de Sanchis Sivera, una buena escultura, representando a Cristo clavado en la cruz (43).

(40) Goya pintó estos lienzos por encargo de la Duquesa de Benavente. Consta por las cuentas del Archivo de la Casa de Osuna, que el 22 de Mayo de 1799 se pagaron 30.000 reales por ellos. Los Museos son... almacén de restos artísticos muchas veces. Los cuadros (lienzos, tablas, etc) deben estar en el sitio para el que fueron hechos. Además la mucha luz, etc, en los museos les van dañando sensiblemente.

(41) Se ve que a finales del S. XVIII no era tan popular la devoción a S. José en Valencia. Se cambió la titulación de una capilla tan importante como la de Todos los Santos para dedicarla a S. Vicente Ferrer; la de S. Jorge, patrón del Reino, para dedicarla a S. Francisco de Borja... Incluso en esta misma Capilla de S. Miguel A. se añadió —en paridad— a S. Pedro Pascual, etc, mas de S. José... nadie se acordó.

(42) La conjunción de S. Pedro Pascual con S. Miguel Arcángel que parece a primera vista hasta... absurda, tiene su explicación en lo que J. Pahoner (Especies perdidas t. XII fol. 3) nos dice: "Acordó el cabildo el 28 de Oct. de 1773, que se pusiese la imagen de S. Pedro Pascual, juntamente con la de S. Miguel, en acción de gracias por no haber producido daño alguno la chispa eléctrica, que cayó en la iglesia el 29 de Sept. de aquel mismo año—día del Santo—mientras se estaba celebrando la Misa mayor. Se acordó también la renovación de la Capilla.

A esto se debe que unos seis años después—en la deformación neoclásica—se pusiesen sobre el frontón las figuras de estuco, símbolos de la fortaleza (sobre S. Miguel) y la caridad (no la sabiduría, que dice Sanchis y Sivera) (sobre S. Pedro Pascual). Hoy son... recuerdo de lo que hubo.

El cuadro (lienzo) bocaporte, obra de L. Planes en 1781 se hallaba muy deteriorado. Ha sido restaurado en el taller de G. Cantalapedra; pero ya no volverá más a su lugar.

Se rompe así la simetría de los neoclásicos: Unas hornacinas tendrán cuadros (lienzos) bocaportes (como de S. Vicente Ferrer y la de San Francisco de Borja) y otras (como ésta y la de Santo Tomás de Villanueva) no los tendrán ya.

(43) Parece que se perdió. No tenemos noticia de que se viese en la Catedral, pasada la Guerra de 1936-1939. S. Sivera dice que en el "Libre de Obres" de 1505 fol. 19 v se lee: "Item a V del dit mes (febr.) e any pagui an Damian Forment imaginaire de obra de fusta setse lliures setse sol. per un cricifixi de fusta, que ha fet per la Seu", y en el fol. 20 v "Item pagui a mestre Rodrigo Osona pintor, deu ducats per lo encarnar del crucifixi".

Tal vez pudiera ser el nuestro. Como no existe ya, no podemos saber ni a que siglo pertenecía el que había hasta 1936.

Nos dice, además, que “debajo, en un pequeño nicho hállase Sta. Reparada, escultura del célebre Cotanda, que regaló el artista y poeta valenciano D. José Bodria en 1898, después de haberla restaurado”, Era Altar Privilegiado (44).

El altar del muro derecho se llamaba Altar de la Longitud de Cristo (45). En el nicho del retablo no había estatua alguna, sino un lienzo con la figura del Salvador, de tipo oriental o bizantino, del S. XIV-XV.

Este lienzo se encuentra en la actualidad en el Museo de la Catedral.

En esta capilla estaba hasta la década de 1940 la lápida sepulcral del XVIII obispo de Valencia don Ramón (o Raimundo) Gastón (1312-1348).

El había edificado esta capilla gótica y en ella fue sepultado en un gran sepulcro de piedra empotrado en el muro, del que formaba parte la lauda con la imagen, vestido de pontifical en actitud de bendecir.

Los neoclásicos quitaron el sepulcro. Es probable que enterraran sus restos en el pavimento y sobre él pusiesen la referida lauda que allí se conservaba.

Después de 1940 se la removió de su sitio. Se la puso de pie en diversos sitios (como objeto “de arte”) y, en tal concepto, fue colocada hace pocos años en la Capilla absidal primera (la en parte reprimada) de la Girola. (47).

Sólo la contemplación de dicha lauda nos hace ver intuitivamente la distancia, que media entre la elegancia del S.XIV y la vulgaridad de la obra neoclásica y la de las reformas de nuestros días. (48).

2.2. LO QUE FUE

b) Antes de 1780.

Era una Capilla gótica de estilo del S. XVI (en su primer, tercio).

Como acabamos de decir edificada por el obispo D. Ramón Gastón y dedicada a San Miguel Arcángel solamente. (49)

Se la conocía con el nombre de “Capella del bisbe en Gasto”.

Como el obispo R. Gastón fue el sucesor de D. Ramón Despont, fundador de la Capilla de Todos los Santos (la correspondiente a ésta está en la nave del Evangelio) es de suponer que la Capilla, por él edificada, fuese semejante a aquella.

La de Todos los Santos, por los vestigios que quedan, sabemos que era elegante, preciosa. Poco más o menos así sería la del “bisbe en Gasto”.

En la de Todos los Santos, hemos podido darnos cuenta, por lo que restaba de su exterior, al librarla de las adherencias posteriores.

En ésta no cabe, por ahora, tal posibilidad. Los muros pétreos han sido dados de cemento y llanilla de yeso, al

edificarse el Museo Catedral y no se hará reprimada alguna. (50).

Sabemos que la Capilla recibía luz del exterior por una ventana cerrada con vidrios de colores (como la de Todos los Santos). Y que delante de su imagen titular ardían constantemente dos lámparas de plata. (51).

La reprimada del muro de esta Nave (de la Epistola) nos ha dado a conocer algo, que se podía haber colegido; pero nadie se imaginaba bien. La existencia a ambos lados de la Capilla de S. Miguel (ahora de S. José) de otras dos, pequeñas (que aún existen y se pudieran reprimar).

La de la izquierda da a la derecha del Pasadizo al Palacio y a la Calle de La Barchilla. Era la Capilla del Stmo. Cristo.

La del lado derecho da al Museo: Una entrada a la derecha de la Custodia procesional: Era la Capilla de la Longitud de Cristo.

Los neoclásicos, como se oponían a su simetría y ramplona uniformidad, mutilaron los dos elegantes arcos de entrada y los recubrieron de estuco, para borrar hasta su memoria.

Creyeron que trasladando los titulares de tales capillas a un altarcillo a cada lado de la capilla de S. Miguel, estaba todo solucionado.

(44) Altar privilegiado era el que gozaba de ciertas indulgencias.

(45) Se creía que la pintura era de las mismas dimensiones (de la misma altura) que Cristo, en su vida mortal. Quizás de las dimensiones de la Sábana Santa.

(46) El lienzo original tiene dos adiciones una a cada lado. Los neoclásicos las añadieron para acomodarlo al nicho, prefabricado, en la Capilla de S. Miguel (hoy de S. José). Las “adiciones” son de menor longitud: dejan un ángulo recto de 10 ctms. a cada lado, porque el nicho tiene ese ángulo en cada lado de la parte alta. Quizás venía mejor al crucifijo que había en la hornacina opuesta y tuvieron que proceder de este modo al colocar el lienzo de “La Longitud”.

(47) La lauda, del siglo XIV, se rompió por la parte de los pies. Tal vez al removerla. Debía volver a su capilla, sobre los restos del obispo R. Gastón. Era su voluntad. Donde está no dice nada, ni histórica, ni artísticamente.

(48) Ya podemos creer otra cosa. En Arte no hemos igualado al S. XIV.

(49) Sanchis y Sivera dice reedificada. Sus razones probarían lo más... que hubo algún altar de S. Miguel; pero ... No una Capilla. El dato, que aporta del “Libre de Cllausules” fol. 19 v probaría que en las nonas de noviembre de 1260 había un altar (no sabemos en que parte de la Catedral) dedicado a S. Miguel Arcángel.

(50) Personalmente me opuse cuanto pude a semejante cosa, pero no se hizo caso alguno. Primaba la Economía sobre el Arte.

(51) “Libre de Obres” de 1397 fol. 33 de 1477 fol. 11 de 1517 fol. 27. Se ve que en aquellos tiempos se honraba más, prácticamente, a los Santos.

Las capillas eran lugares de enterramientos y aquí fue enterrado D. Luis Ferrer, señor de Sot, Gobernador de Valencia y más tarde miembros de la familia Ferrer.

Hoy también pudieran ser enterrados en ellas eminentes favorecedores o amigos de la Catedral como un arquitecto, que “gratis et amore” hubiese servido a la Catedral toda su vida; un electricista, que hubiese hecho lo mismo; un o una mecenas, que hubiese contribuido a reprimar el Templo o sus capillas, etc.

Las Catedrales debieran “revitalizarse”. Y no ser un “lugar de sepultura para sólo los obispos”. No fueron así cuando se erigieron.

Ahora nos damos perfecta cuenta del porqué había tan distintas advocaciones en una misma capilla (52).

3. LO QUE DEBE SER

- 1) Se debiera volver a colocar la Lauda sepulcral del obispo R. Gastón en el pavimento de su capilla. Allí estaba y allí quiso ser sepultado. Era su capilla.
- 2) Se debieran reпрstinar las dos capillejas laterales: La del Stmo. Cristo y la de la Longitud, y reponer allí sus titulares. (53).
Que vuelvan a tener el culto, que tuvieron en siglos pasados. (54).

Esto daría una gracia especial, artísticamente, a esta parte de la Catedral. (Aparte de las sorpresas, que podría proporcionar la reпрstinación).

Las capillitas antedichas pertenecen al primer tercio del siglo XV. (55).

Por ahora, al menos, será muy difícil que se pueda hacer más. Pero esto se debiera de hacer cuanto antes.

CAPILLA DE STO. TOMAS DE VILLANUEVA

1. LO QUE ES ACTUALMENTE

En cuanto a la disposición de los tres altares : principal y laterales, decoración en estuco, etc. es idéntica a la de la Inmaculada en la nave opuesta.

En la hornacina del Altar Principal se hallan las reliquias del Santo: en el pecho del busto de plata de Sto.



Capilla de Santo Tomas de Villanueva

Tomás, que se cierra con un cristal. Dicho busto de plata, con encarnación en el rostro, es obra del platero Bellmonte (S. XIX).

En la parte inferior: Arqueta de plata cincelada, con los demás huesos, que aquí se consevan, de dicho Santo.

Ambos relicarios van envueltos en una composición ideada y plasmada por José Esteve (S. XVIII). De madera plateada (56).

La arqueta inferior va sostenida en alto por dos ángeles. En medio de ellos hay un angelito, que sostenía la cruz y báculo episcopales, que hoy ya no existen.

(52) Vemos lo fatal, que puede resultar para "la historia" de las catedrales el cambiar de titulares, sin saber antes las razones, por las que estaban allí los antiguos. Si no se hubiese efectuado la reпрstinación de esta parte de la Catedral, con los dos santos San Miguel y San Pedro Pascual en los muros de la Capilla, pocos —si alguno— se hubiesen dado cuenta de que al lado estuvieron las capillitas del Stmo. Cristo y de "La Longitud". Como sucede en otras que han cambiado de titular varias veces en los dos últimos siglos.

(53) Uno al menos se conserva en el Museo-Catedral "La Longitud de Cristo" con su diadema y todo (aunque expoliada de casi toda su riqueza) "La diadema d'argent daurata" debió de ser hecha por el maestro Arbuxech: "Libre de Obres" de 1591 fol. 29.

(54) En la Capilla del Stmo. Cristo se veneraba una reliquia de los Stos. Cosme y Damián, que aún existe en el Relicario de la Catedral. Si no existe ya el Stmo. Cristo titular, si que existe en el Relicario el "Lignum Crucis" de S. Miguel de los Reyes, que pudiera ser el titular, encerrado en una nueva cruz relicario de plata, que sustituyese al original expoliado pudiera ser la Capilla de los médicos, de quienes son patronos S. Cosme y S. Damián. Del culto, que tenía la Longitud da testimonio la misma inscripción, que pendía del Arco de entrada: Domine Iesu Christe, adiuva nos... Señor Jesucristo, ayudanos. Tu imagen sea nuestra defensora... Tus señores te veneramos ¡se propició! Según tal inscripción había traído la imagen Leonor, hija de Alfonso IV de Portugal, cuando contrajo matrimonio con Pedro IV de Aragón en el año 1347. Y había sido entregada a la Catedral de Valencia, por mandato de Alfonso V el año 1437.

(55) Lo dice la estructura misma de los arcos de entrada. El P. Teixidor dice que el Cabildo hizo cesión al obispo Hugo de Lupia (1398-1427) el 9 de Sept. de 1404, ante el notario Luis Ferrer, de terreno para fabricar una capilla, entre la de S. Pedro y S. Miguel, con facultad para romper la pared y tomar todo el espacio, incluyendo la sacristía de la dicha capilla de S. Miguel y el cementerio de los canónigos, dejando sólo tránsito para la entrada al campanario (el viejo) de la iglesia. La capilla de S. Pedro estaba entonces junto a la de S. Miguel. Aun se ve un arco, que llegaba al menos hasta la mitad de la actual capilla de S. Francisco de Borja, obra —quizás— de Baldomar.

(56) Lo que evidencia el poco gusto de los neoclásicos, no hay contraste entre lo de madera y lo de plata.

El relicario superior está rodeado de una enrayada dorada, con nubes y angelitos alrededor. (57).

Sentadas sobre el frontón, en que termina el altar neoclásico, dos figuras simbólicas en estuco: Según Sanchis y Sivera son La Devoción y La Misericordia. Creo que son: La Victoria (por el ramo de laurel en forma de Victor, que lleva en su mano) y El Fervor (por una llamarada, que parece salir de su corazón) (58).

Detrás del frontón se ve como en una ventana un "relieve en estuco", que representa el martirio de San Blas. Un mísero recuerdo de que aquí estaba antes una Capilla dedicada a dicho santo.

En las enjutas de la bóveda, relieves representativos de cuatro virtudes características de Santo Tomás de Villanueva; Sanchis y Sivera dice que son la Oración, la Doctrina, la Humildad y la Penitencia. Nosotros opinamos que son: La Oración, por el incensario, que tiene en su mano (59); La Caridad (no la Doctrina) por el Sol que lleva en su mano (60); La Mansedumbre (no la Humildad) por el Cordero que sostiene (61) y la Penitencia (por las disciplinas).

ALTARES LATERALES

El del muro de la izquierda está dedicado a San Juan de Ribera. En el nicho sobre el altar un lienzo de R. Montesinos, representando al titular. Fue pintado en 1878.

En el ático un liencecillo con la figura de la Stma. Virgen (parte —al parecer— de otro mayor).

El del muro de la derecha está dedicado a San Felipe de Neri. Tiene en su parte principal un lienzo de escuela valenciana: La aparición de la Stma. Virgen a San Felipe de Neri.

En el ático Jesús con la cruz a cuestras Lienzo pequeño (parte, quizás, de otro mayor).

En el pavimento: En medio, dos laudas sepulcrales, la del arzobispo D. Veremundo Arias Teixeira (1815-1824) y del Can. Arcediano D. Francisco Pérez Bayer (1711-1794). Ambos vivieron 82 años, y en sus laudas latinas están reflejadas todo lo bueno que hicieron en sus largas vidas. También la ampulosidad de aquel tiempo. Sanchis y Sivera las transcribe (con errores tipográficos, sin duda).

El Sr. Pérez Bayer regaló la estatua de plata de S. Vicente Mártir (desaparecida en 1936-39) y, entre otros, dos magníficos presentes: Un Ribalta: El Martirio de S. Lorenzo (16 de Febrero de 1781) y una Cruz de Carlos III, guarnecida de brillantes, con una amatista de gran valor, artístico, histórico y económico (24 Mayo 1792) que adula-dores capitulares regalaron a Carlos IV y Fernando VII en sus visitas a esta Catedral (62).

A la derecha (del visitante) se encuentra el sepulcro del último arzobispo fallecido D. Marcelino Olaechea. Su

lauda es sencilla: Una lápida de mármol blanco con su escudo arzobispal y la siguiente inscripción en letra negra:

MARCELLINUS OLAECHEA
LOIZAGA
ECCLESIAE VALENTINAE
ARCHIEPISCOPUS
IN PACE
IPSIUS CORPUS INDE SURRECTURUM
HIC CONDITUR
1889-1972
MARCELINO OLAECHEA
LOIZAGA
ARZOBISPO DE VALENCIA
DESCANSE EN PAZ
AQUI ESTA SEPULTADO SU CUERPO
QUE HA DE RESUCITAR
1889-1972 (63).

Las fechas son la de su nacimiento y la de su muerte. Rigió la Archidiócesis de Valencia desde 1946 a 1966. Fue el primer arzobispo dimisionario.

Al otro lado hay otro sepulcro, parejo al del arzobispo Olaechea, preparado para otro arzobispo, que quiera enterrarse en tal capilla. (64).

(57) Deben faltar dos ángeles "con los atributos de la caridad y lema del Santo", atendida la descripción de Sanchis y Sivera, se rondó con el busto del Santo (que sustituía al relicario principal) está en la Sala Capitular.

(58) El laurel siempre fue símbolo de Victoria y la "clama" del fervor o de la caridad.

(59) Salm 141,2; Apor. 8,3-4

(60) "Solis instar regnet caritas". Reine como el sol (entre todas las virtudes) la caridad.

(61) Is. 53,7, Hedn. 8,32

(62) El rey Carlos IV visitó la ciudad y la Catedral en 1802 y se encaprichó del "Martirio de S. Lorenzo" y los capitulares se lo regalaron. Y nos mandó en sustitución "El Descendimiento" de Blas del Prado, del que hablaremos. Le regalaron también un "Ecce Home" de Juanes (aunque permitió que se hiciese una copia de M. Maella, que es la que está hoy en el Museo Catedral. Y quiso llevarse el S. Sebastián de P. Orrente.

Fernando VII visitó la Catedral en 1814 y se llevó la referida alhaja, que el can. Pérez Bayer para la estatua de St. Tomás de Villanueva, que valía (entonces) mil libras tomesas (Libro de Docum. año 1791) ;Después del despojo de Canga Argüelles!

De reyes y de próceres es regalar y no llevarse lo que otros han regalado para el culto de la Catedral. Por tales hechos se prueba la pobreza de tales personas.

(64) Quisieron sepultarlo en la parte junto al altar de Sto. Tomás (derecha del que entra en la Capilla), pero no fue posible. Aparecían restos de pozos y de edificaciones anteriores a la obra neoclásica actual. Sanchis y Sivera habla del camarín a espaldas del altar (de Sto. Tomás de Villanueva) con evidente exageración dice: "que es de exquisito gusto y bastante rico de ornamentación: el altar de este camarín es todo de piedra y en él se celebra misa. Se entra por el traste canonical de la capilla (que hoy es una trastera) y no se suele entrar" En lo que dice del traste canonical (o pasadizo al camarín) que era antiguamente un espacioso local (el Aula Capitular primitiva), creemos que no pudo ser. El aula estaba probablemente detrás de las tres capillitas, que había aquí (parte de la actual Capilla y el Camarín) Su entrada creemos que en el medio del muro sur del trasepto del Palau o de la Epístola. Se derribó todo lo gótico y se hizo obra neoclásica, que da a la calle de la Barchilla y que es muy inferior a la gótica de la otra parte de la Puerta del Palau.

2. LO QUE FUE ANTERIORMENTE

En éste espacio debió de haber tres capillas: La del centro mayor y de más altura, dedicada a San Blas edificaba probablemente desde 1281, por Ramón de Cardona y su mujer, que fundó allí un beneficio y puso su escudo de armas.

Más tarde “los Dalmau” fundaron tres beneficios más y en 1394 una capellana (Libre de Clausules f. 139 v.)

El mismo año el cabildo concedió derecho de sepultura a Raimundo Soler (Notal Jaime Pastor, 1 Oct. 1394) comprometiéndose a fundar una dobla y aniversario y otro su hijo Raimundo Soler, pavorde. (65).

La capilla (de un gótico primitivo, sin duda) recibía luz por un ventanal con vidriera emplomada y policromada y la cerraba una preciosa reja gótica como la célebre de Sta. Margarita), obra de Ramón Vidal (1412) (66).

Por solo estos pequeños datos, podemos llegar a la conclusión, de que los renacentistas y después los neoclásicos, destruyeron obras magníficas para darnos una capilla ramplona, y de poco gusto.

El Arzobispo D. Francisco Fabián y Fuero (1773-1794) fue quien pagó la deformación neoclásica de esta capilla.

Para ello hubo que destruir no sólo la capilla de S. Blas, sino también otras tres adosadas a ambos lados: al norte la Capilla del Salvador y al sur la de S. Lucas y tras ella la de S. Pablo (67) y la primitiva Sala o Aula Capitular.

Todas estas construcciones eran góticas (XIV). La Capilla de San Lucas de principios del XIV; la de El Salvador, llamada después de La Transfiguración, creemos que de ese mismo siglo, a juzgar por la tabla de La Transfiguración (hoy en el Museo) que debió de ser una de las historias del Retablo del Salvador.

El referido Sr. Arzobispo Fabián y Fuero es muy alabado como arzobispo limosnero, culto, amante de la instrucción, etc. Yo he de decir que, bajo el aspecto artístico, fue la ruina de la Catedral. Quizás tuvieron la culpa la moda neoclásica y el consejo de Cabildo, arquitecto, etc.; pero gastar fortunas en la deformación neoclásica no acredita de buen gusto e inteligencia artística a nadie. Claro que otros arzobispos y obispos y arquitectos y Academias del tiempo aquel (¡de la Ilustración!) hicieron casi lo mismo. En la Catedral de Burgos acabaron con sus magníficas portadas del hastial principal y a punto estuvieron de reformar (deformar) interiormente todo. El arzobispo Rodríguez de Arellano parecido a nuestro Fabián y Fuero en casi todo: en su generosidad y hasta en su defensa de Carlos III en la

expulsión de los jesuitas (con todo lo que supuso para mal de España, especialmente en América).

La iglesia—en Valencia, como en otros sitios—se hacía “regionalista”. En vez de Santos bíblicos o universales, se ponían “locales”. Así en esta capilla, en vez de San Blas, Sto. Tomás de Villanueva; en vez del Salvador, el Beato Juan de Ribera; en vez de San Lucas y San Pablo, San Felipe de Neri...

3. LO QUE DEBIERA SER

Ya es imposible volver todo a su estado primitivo. Hasta faltan datos necesarios, pues los neoclásicos no dejaban ni constancia de lo anterior.

Pero ya que los titulares de los altares de esta Capilla son Santo Tomás de Villanueva y San Juan de Ribera, fundadores de dos Colegios de Clerecia en Valencia—El de la Presentación y el del Patriarca... ¿No podrían los ex-alumnos, amigos, etc, hacerse cargo de mantener vivo el culto de sus fundadores en esta capilla?

Se trata de hacer la Asociación de “Amigos de la Catedral”. ¿No podría empezarse por aquí?

Estos dos arzobispos han sido para ellos, sus padres y maestros y a ellos deben hasta su formación ¿Por qué no mostrar aquí su agradecimiento?

Tener en buen estado la Capilla y su camarín, rejas, lienzos, etc; tributarles culto ¿no sería un buen comenzar?

Hacer investigaciones arqueológicas, sobre todo cuando se repristine la parte baje de los muros del transepto, éste, vendría por si mismo.

J. A. OÑATE

Can. - Lectoral de Valencia

(65) Alguno se puede maravillar de que hubiese empeño en construir capillas y dotarlas de culto. Debe de tener en cuenta que adquieran el derecho de sepultura para ellos y sus familiares al finalizar tal derecho, ya no hubo interés por tales edificaciones.

(66) En Sanchis y Sivera, 295 nota 1, pueden verse las capitulaciones para la referida reja.

(67) No es fácil saber cómo estaban ubicadas tales capillas. En el gótico los altares no se ponían en sentido transversal (al fonde de la Capilla) sino en sentido longitudinal (como el altar mayor del templo) Se dice que entre estas capillas estaba la puerta que daba al “fosar dels canonges”, en lo que hoy es la planta baja del Museo, probablemente.

EL ESCULTOR VALENCIANO FRANCISCO VERGARA Y BARTUAL Y SUS OBRAS EN LA CATEDRAL DE CUENCA

Dentro del panorama de la escultura española del siglo XVIII, destaca una figura importante, aunque todavía poco conocida, a pesar de sus innegables méritos. Nos estamos refiriendo al valenciano Francisco Vergara y Bartual, merecedor de una buena monografía que ponga de relieve su vida y su obra con total nitidez. Las causas de este desconocimiento de Vergara hay que buscarlas en dos hechos muy concretos: su prematura muerte y que la mayor parte de su no muy larga vida la pasó en Roma becado por la Real Academia de San Fernando, y en donde murió cuando aún no había cumplido los 48 años de edad.

Al igual que su vida, la obra de Vergara no es muy extensa, y se encuentra repartida entre dos ciudades muy distintas y distantes entre sí: Roma y Cuenca, aunque en la población española se conserva el que tal vez sea el mejor conjunto realizado por el escultor valenciano: los relieves y estatuas de la capilla o Transparente de San Julián en la catedral. Estas obras, en realidad muy poco conocidas, constituyen uno de los ejemplos más expresivos y bellos de toda la escultura española de la primera mitad del siglo XVIII.

Francisco Vergara y Bartual, miembro de una distinguida y prestigiosa dinastía de artistas valencianos, nació en Alcudia de Carlet en el año 1713, fruto del matrimonio formado por el escultor Manuel Vergara y Josefa Bartual (1). Muy pronto pasó a Valencia, donde según nos informa Ceán Bermúdez estudió dibujo con Evaristo Muñoz (2), y escultura con su tío Francisco Vergara y con Leonardo Julio Capuz. A causa de una cierta rivalidad con su primo y condiscípulo Ignacio Vergara Ximeno, el joven Francisco se trasladó a Madrid donde prosiguió su formación en las clases de la Junta preparatoria de la Real Academia de San Fernando. Obras de esta época madrileña del escultor valenciano eran las imágenes de San Antonio de Padua y San Francisco de Paula, que realizó para la iglesia de San Ildefonso de Madrid, desgraciadamente desaparecidas en el incendio que sufrió el templo en 1936, pero que Tormo alcanzó a ver (3), y que eran las únicas obras de Vergara conservadas en la capital. El mérito de estas esculturas hizo que la Academia de San Fernando concediera a Vergara una pensión para ir a Roma. En la Ciudad Eterna Francisco Vergara estudió con el escultor florentino Filippo Valle (1697-1768), muy activo en la Roma de la época, en cuyos templos dejó numerosas obras, destacando entre ellas los

Evangelistas en estuco en la cúpula de la iglesia de los Santos Lucas y Martina y la delicada Anunciación en un altar del crucero de San Ignacio de Loyola.

En Roma, Vergara estudió profundamente no sólo las numerosas esculturas clásicas que se hallaban por doquier, sino también las renacentistas, con lo que adquirió un depurado gusto y una gran habilidad técnica. La romana Academia de San Lucas le eligió académico y le otorgó diversos premios.

En 1757 la Real Academia de San Fernando le nombró académico de mérito, y en 1758 Vergara solicitaba a aquella institución madrileña el ser el encargado de los pensionados de escultura en Roma, cargo que no consiguió. Francisco Vergara murió en Roma, malgrado, el 30 de julio de 1761.

No es abundante la obra conservada de Francisco Vergara, y en ello influyó no sólo su prematura muerte, sino también el esmero y cuidado que ponía en ellas, que alargaba enormemente el trabajo. El Museo de Valencia posee dos dibujos de Academias, realizados en Roma en 1749, de apurada técnica y fuerte carácter escultórico (4). En Roma realizó una obra magistral: el gigantesco San Pedro de Alcántara para la nave central de la Basílica de San Pedro del Vaticano, así como las estatuas, en pasta y madera, de Fernando VI y Bárbara de Braganza, que adornaban el túmulo para las honras fúnebres de los mismos que se celebraron en aquella ciudad. Para la villa de Azpeitia realizó un modelo de San Ignacio de Loyola, que más tarde la Compañía guipuzcoana de Caracas mandó fundir en plata.

Las obras de Vergara para la capilla de San Julián en la catedral de Cuenca son las únicas que de su mano se conservan en España, y constituyen un buen ejemplo de su buen hacer e inspiración. A continuación vamos a exponer todo el proceso de la realización de relieves y esculturas para la capilla, que el barón de Alcahalí, en una confusión inexplicable, afirma que fueron ejecutadas por Vergara para el

- (1) *Luis Tramoyeres*. "La familia Vergara". Archivo de Arte Valenciano. Año III. Enero-Junio. N.º 1. Valencia 1917, 148-149.
- (2) *Juan Agustín Ceán Bermúdez*. "Diccionario Histórico de los más celebres profesores de las Bellas Artes en España". Tomo V. Madrid 1800, 185.
- (3) *Eliás Tormo*. "Las iglesias del Antiguo Madrid". Madrid 1972, 2.ª ed, 181.
- (4) *Adela Espinos*. "Museo de Bellas Artes de Valencia". Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII). Madrid 1984, 177-178.

sepulcro del cardenal Portocarrero en la iglesia romana del Priorato de Malta (5).

La capilla o Transparente de San Julián, situada detrás del altar mayor de la catedral de Cuenca, fue trazada por Ventura Rodríguez en 1752, y en ella debían figurar las estatuas de las Virtudes Teologales en el frontón, y tres grandes relieves sobre la vida del santo titular en el altar central y en los laterales de la misma (6). En un principio se pensó encargar las esculturas a Felipe de Castro, pero el alto precio que aquel exigió por su trabajo, hizo que el Cabildo de la catedral de Cuenca pasara el encargo a Francisco Vergara. De esta manera el 29 de noviembre de 1754 el Cabildo escribía a Roma, a Don Clemente de Arostegui, informándole que se había decidido a encargar a Vergara las esculturas para la capilla de San Julián. el 24 de diciembre de 1754 Don Clemente de Arostegui enviaba una carta al Cabildo desde Nápoles informando “que atendiendo al número y grandeza de las piezas me parece mui bien el ajuste hecho, y que Bergara no ha pedido nada más respecto de que sin duda las trabajara con el estudio correspondiente a mantener su credito, y desde luego creo que los otros maestros de Roma no lo harian por el precio” (7).

El 15 de marzo de 1755 el agente del Cabildo en Roma, Don Ignacio Muñoz, escribía una carta a Don Fermín Guerra, uno de los comisarios de la capilla de San Julián, devolviéndole “la nueva escritura hecha con este artifice (Vergara) para la obra de la capilla del señor San Julian; la escritura va como Vm. vera en la forma que Vms. desean, crehere que no habra detencion alguna en satisfacer dicha escritura y remitirme al punto los tres mill. excudos romanos para que este maestro pueda principiar a travajar, y que no pierda el tiempo, pues Vms. la desean ver pronto acabada, y sino se principia no se acabara jamas” (8). El Cabildo decidió ratificar definitivamente el contrato con Vergara, aprobando todo lo especificado en la escritura “escepto en la parte en que dn. Francisco Bergara se obliga a que las dos medallas mas pequeñas que deven representar dos milagros de San Julian, expresa ha de tener diez palmos castellanos de alto y quatro palmos y un quarto de ancho y no a de decir asi sino es que han de ser de diez pies de alto y quatro pies y un quarto de ancho, de forma que los que nombra dicha escriptura palmos han de ser pies castellanos” (9).

El 22 de marzo de 1755 se enviaron a Roma los primeros 300 escudos “para el Maestro que ha de egecutar las estatuas y medallas” (10), a la vez que se solicitaba una letra de otros 3.000 escudos para Vergara, precio estipulado por su trabajo. El 2 de abril de 1755 se leyó en el Cabildo de aquel día una carta del agente de Madrid, fechada el 29 de marzo, en la que se informaba “que la letra de 3.000 escudos romanos para el Maestro que en Roma ha de egecutar las medallas valen 63.628 reales y 28 maravedis de vellon inclusa la conduccion” (11).

Una vez con el contrato firmado y recibidas las primeras cantidades de dinero Francisco Vergara comenzó a trabajar seria y honradamente en las obras para la capilla de San Julián, manteniendo a través del agente del Cabildo en Roma una frecuente comunicación epistolar con el mismo. Una carta del dicho agente, Don Ignacio Muñoz, sin fecha, aunque pensamos que debió ser escrita en marzo de 1755, informaba al Cabildo que “el escultor desea que se le envíe una cinta de papel, señalando el pie castellano, que aunque aqui le tenemos con todo eso, se deven usar esta precauzion para que los vajos relieves vengan ajustados a sus molduras, y asi mismo señaladas al mismo grandor las plantillas de las molduras que cierran los vajos relieves, porque suele suzeder que el esculttor para mas belleza y perfeccion de la obra, salen a vezes de las molduras, y azen algun volante de paño o ala de angel, nube o serafin.

— Pide también aunque sea en pequeño con su escala de pies la altura, grandor y perfiles de las volutas donde van sentadas las virtudes para que de esta manera pueda situar las Estatuas sobre volutas de madera para hazer los modelos afin de mayor azierto y para que al tiempo de colocarlas en su sitio no se encuentren la menor dificultad.

— Tambien quiere saver de que parte recibe la luz la capilla, si de la parte del Evangelio o de la Epistola o de frente, y si la estatua de la fe y las compañeras reciben la misma o de la ventana que tiene la Fe a las espaldas” (12).

El dibujo que pedía Vergara, conservado en el Archivo Capitular de Cuenca, consiste en una hoja de papel verjurado, de 60 x 34'5 mm. con figuras por ambas caras. En una de ellas se representa el frontón que remata la capilla, y sobre él las tres Virtudes: la Fe en el centro, delante del óculo, y la Esperanza y Caridad en las volutas laterales. En la otra cara aparecen las tres escenas de la vida de San Julián que debían situarse en los tres altares de la capilla. En ambos dibujos aparecen minuciosamente detallados tanto las medidas de los relieves como la altura en la que debían situarse cada estatua con respecto al pavimento de la capilla. Por lo que se refiere al autor o autores del dibujo nada podemos afirmar por cuanto no aparece firma en ninguna de las dos

(5) *Barón de Alcahalí*. “Diccionario biográfico de artistas Valencianos” Valencia 1897, 400-401.

(6) Para todo lo referente a Ventura Rodríguez y la construcción de la Capilla de San Julián véase José Luis Barrio Moya. *Las obras de Don Ventura Rodríguez en Cuenca en el arquitecto D. Ventura Rodríguez*. Catálogo de la Exposición del Museo Municipal de Madrid. Madrid 1983, 259-269.

(7) Archivo Capitular de Cuenca. “Libro de Cuentas de San Julián”, fo.º 62.

(8) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1755, fol.º 9 vuelto.

(9) A.C.C. “Libro de cuentas” de *San Julián*, fol.º 68.

(10) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1755 fol.º 27 vuelto.

(11) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1755, fol.º 28 vuelto.

(12) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 64.

caras, y solo sobre la figura de la Esperanza se lee, escrito a lápiz, Castollini. Una hipótesis sobre la autoría del dibujo es la de atribuirlo a Gabriel Eugenio González o Pedro Ignacio de Incharraundiaga, aparejadores del palacio real de Madrid, y encargados de materializar las trazas de Ventura Rodríguez para la capilla de San Julián. Estos aparejadores eran grandes delineantes pero mediocres dibujantes, y ello queda patente en la perfección de lo puramente arquitectónico frente a lo mediano de lo figurativo, aunque el diseño de la Virgen entregando las palmas a San Julián tenga corrección y fureza, especialmente la figura del santo.

Mientras tanto el trabajo arquitectónico de la capilla iba avanzando rápidamente, hasta el punto que el 24 de septiembre de 1755 el coadjutor del Cabildo informó al mismo que la capilla de San Julián estaba en aquellos momentos “en paraje de que estara concluida el verano siguiente, y para el caso de hacerse la colocacion en septiembre era preciso que el Cavildo resuelva si los nichos que han de ocupar las tres medallas que se estan fabricando en Roma y no pueden venir hasta el año de 1758 se han de fingir de pintura o madera, o en otra forma para egecutarlo con tiempo” (13). Oída la proposición el Cabildo decidió que habida cuenta del poco tiempo que faltaba para la llegada de las esculturas y relieves, se adornasen los nichos como mejor pareciere y en la forma más barata posible.

El 1 de octubre de 1755 el agente en Roma escribía a Don Fermín Guerra informándole que “el artífize de la obra de nuestro patron San Julian me a entregado el adjunto papel para que se le envíe al punto la razon que pide por no puede trabajar en el medallon prinzipal, que es en el que se deve poner mano. Ya tiene concluido el medallon del Baptismo de San Julian y aseguro a Vm. que es una maravilla, y que se an pasmado estos maestros de Roma y quando sera esculpido en el marmol comparezeran mucho mas: la estatua de la Fe ya se trabaja en marmol y esta tambien muy linda, en fin aqui el artífize no dexa ni dexara la obra de la mano asta su finalizacion” (14).

El 18 de febrero de 1756 el agente del Cabildo en Madrid informaba a aquel “sobre que habiendo estado con dn. Nicolas Valeta, de nacion griega y celebre pintor ofreciendo hacer los tres lienzos para los sitios donde se han de poner las tres madellas que se construien en Roma dentro de tres meses contados desde el dia de oy en que se de la orden, en precio de 1500 reales cada uno, que son en todos 4500 rs. y teniendo presente el mucho trabajo que falta para perfeccionar el todo de la capilla” (15). A pesar de la oferta de Nicolás Valeta, el Cabildo decidió que todo quedase en suspenso por el momento y que en caso de acordar colocar pinturas se avisaría al artista griego.

El 29 de abril de 1756 una nueva carta del agente en Roma a Don Fermín Muñoz le comunicaba “que el maestro

de la obra de nuestro patron me a encargado remita a Vm. el papel adjunto para que se entregue al maestro que aze o a echo la capilla de dicho señor San Julian para que se regule en la forma que le advierte:

— Yo creia aver podido inviar a esta primavera la estatua de la Fe, y el bajorrelieve del Baptismo, pero no ha podido ser respecto de que el marmol que enviaron primero de Carrara no era de perfeccion y fue preciso enviar por otro, el qual a salido bueno y ya se esta travajando en el modelo del baxorrelieve principal y creo que para el mes de octubre venturo estara acavado, el maestro no pierde un momento de tiempo, ni yo dexo de la mano y asi en este particular Vm. puede descuydar y puede asegurar a esos señores (del Cabildo) de que aqui no se pierde un momento de tiempo” (16).

El 27 de julio de 1757 el agente en Roma escribía de nuevo a Don Fermín Guerra comunicándole “que aqui esta acabado el bajorrelieve del Baptismo del señor San Julian, la estatua de la Fee y quasi acabada la de la Esperanza, y que era preciso remitir esto y que avivase quien es el agente que el Cavildo tiene en Genova para escribirle invie embarcazion para remitirle el bajorrelieve y la estatua de la Fee” (17). También pedía al Cabildo que enviase 2000 escudos romanos para pagar a Vergara y 150 más para llevar las esculturas y relieves desde el taller del escultor valenciano en Roma hasta Ripa Grande, y desde allí hasta Génova, donde serían embarcados con destino al puerto de Alicante.

El 28 de agosto de 1757 Don Fermín Guerra contestaba al agente en Roma en una carta, leída en el Cabildo del 3 de septiembre, en la que le comunicaba lo siguiente: “que en vista de la escritura (cuya copia ai) parece se pacto dar al maestro 3000 escudos que le remitieron al tiempo de la aprovacion de la escritura, y en lo subcesivo hasta la conclusion de toda la obra no se havian de entregar maravedis alguno, pues el resto de la dicha obra quedo, como Vm. save, pactado se havia de pagar anualmente a razon de 2000 escudos en cada año hasta su total extincion, es cierto que al tiempo de otorgarse la escritura primera (que no sirbio) se ponía esa clausula, pero tambien lo es que la volbimos a Vm, por se contrarias a lo que en la minuta que Vm. embio de las condiciones se ofrecia, y de cuio original (que esta de su letra) en ella constaba haver sido el ajuste en la forma referida y no en la que Vm. remitía la escritura, que no se pudo presentar al Cavildo hasta que en esta parte se corrigio en Roma” (18).

El 9 de noviembre de 1757 el agente en Roma contestaba que si bien era cierto que se había estipulado dar a

(13) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1755, fol.º 105.

(14) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 72.

(15) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1756, fol.º 14 vuelto 15.

(16) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 74.

(17) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 75.

(18) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 77.

Vergara solamente los 3000 escudos “como se le dieron y lo demas concluida y aprovada la obra, y tambien tengo yo aqui la copia de la escriptura, pero en medio de esto con el sr. Don Pedro Machado que Dios aya, por que el maestro se lamentava de este capitulo, concordamos que quando dicho maestro abria echo la tercera parte de dicha obra y aprovada que fuese procuraria se le diesen otros dos mil escudos, con que teniendo echo quasi la mitad de la obra me parece justo darle estos dos mil escudos, o a lo menos mil y quinientos, pues no es razon disgustar al maestro, quando que tiene tanto echo que aunque el maestro muriese, qualquier otro artifice la puede acavar y el Cavildo no va a perder nada” (19). Don Fermín Guerra siguió lo indicado por el agente en Roma y logró que el Cabildo, el 6 de diciembre de 1757, acordase “que en atención al estado que avia hallarse la obra se le libren 1500 excudos al maestro, encargandole la concluia con la maior brevedad que le sea posible pues egecutandolo asi, y estando finalizada le atendera a concluirle el pago” (20).

El 27 de enero de 1758 el agente en Roma escribía a Don Fermín Guerra comunicándole que se alegraba mucho de “que el Cavildo aya acordado al maestro Vergara de darle los 1500 excudos, de que ha quedado muy contento y crea Vm. que no deja el trabajo de la mano, y que para los ultimos de marzo tendra acavadas las tres estatuas de Virtudes y el relieve del Baptismo que son muchos meses que esta concluido, con que para los principios de abril se pueden inviar y Vm. podra escribir a Genova que para dicho tiempo este aqui la embarcazion que a de conduzir dicha obra = y para el mes de marzo venturo estara concluida la demas de dicha obra, pues el relieve grande esta ya muy adelantado y el terzer relieve tiene echo ya el modelo que es lo que mas tiene que azer, yo deseo mucho que para alla se vea algo de esta obra para que V.ms. vean quien es el maestro Bergara, pues aseguro a V.m. que en toda España no abra otra obra semejante” (21).

El 10 de mayo de 1758 Francisco Vergara escribía una carta a Don Jacinto Antonio Castellano, canónigo de la catedral de Cuenca, en la que informaba al Cabildo lo siguiente: “Los cajones que se deven remitir en esta primera ocasion son cinco, el relieve del baptismo de San Julian, que este va dispuesto en dos pedazos, que segun el estilo de Roma devia ser en tres, pero para que la obra saliese con mas perfeccion no he reparado en gastos, ni en trabajo como se vera a su tiempo. El grandor del cajon maior tiene de alto veinte pies y medio y ancho cinco, y de grueso dos y cuarto, y aviendoles echo ver a los practicos de esta aduana me dijeron no podian determinar su peso fijo por no aver en ella la maquina del equilibrio como suele aver en los puertos de mar, pero que en poca diferencia pesarian los dos cajones 172 arrobas, y las medidas del pequeño son: de alto cinco pies, y quatro de ancho, y grueso dos y cuarto. El cajon de

la estatua de la Fe tiene de alto siete pies y de ancho quatro, grueso tres y un cuarto; su peso sera de 37 arrobas; el de la Caridad tiene de alto seis pies y de ancho quatro y medio, y grueso tres y tres cuartos, su peso sera de 27 arrobas, el de la Esperanza tiene de alto seis pies, ancho quatro y de grueso tres y medio, su peso sera de 30 arrobas, que son los cinco cajones que estan dispuestos para embarcar.

El otro relieve que representa el milagro del trigo hira tambien con dos cajones, que aunque no esta acabado, las medidas son las mismas y el peso sera de 111 arrobas. El relieve principal va dispuesto en quatro pedazos y por estar ya muy adelantado se haze la cuenta que todos los cuales pesaran 484 arrobas y siendo Dios servido creo el acabar toda esta obra dentro de doze o catorze meses, y aseguro a Vm. que no se a perdido una ora de tiempo sin averme querido emplear en ninguná otra obra, y deseo con ansia el que llegue esta, afin que vean esos señores del modo que les he servido y no ofreciendose otra sino manifestarle los deseos que tengo de servirle en todo lo que mi corta ynutilidad alcance” (22).

Tambien el mismo dia 10 de mayo de 1758 el agente en Roma escribía a Don Fermín Guerra informándole que a pesar de lo mucho que pedían los genoveses por el transporte y aseguración de las esculturas y relieves, ello era “no por razon del peso, sino por razon de la aseguracion, pues por esta solo querran un ocho o acaso un diez por 100 de todo el valor de la obra, por que una vez que la aseguran en qualquier evento que se perdiere estan obligados a pagarla por entero y esto se aze en todas las plazas de comercio, aqui no hay embarcazion (Roma) ni comercio, por lo que es preciso ajustar con los genoveses o con los liborneses que son plazas de comercio. El bajo relieve del Baptm.^o esta concluido, y las tres estatuas, como ya tengo dicho a Vm. y se encaxonaran quanto antes el baxo relieve grande esta concluido y el otro baxo relieve este echo el modelo por lo que para la primavera ventura estara todo finalizado, y asi Vm. dira al Cabildo que procure ajustar quanto antes con los genoveses su conduzion, ya sea del todo de ella o lo que esta finalizada” (23).

Una carta de Francisco Vergara escrita en Roma y enviada a Don Fermín Guerra por esta misma fecha, informaba que “el relieve del baptm.^o de San Julian ba en dos cajones, que el mayor tiene de alto siete pies y medio, y de ancho cinco, y grueso dos y medio, el peso que podran tener todós dos sera 172 arrobas, poco mas o menos, porque en la aduana de Roma no ai peso de equilibrio como en los

(19) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 78-79.

(20) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1757, fol.º 119.

(21) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 81.

(22) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 153.

(23) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 154-155.

puertos de mar, pero los practicos de esta materia aseguran que sera mui poca la diferencia.

— El cajon de la estatua de la Fe tiene de alto siete pies, y de ancho quatro, y tres y un quarto de grueso, su peso sera de 37 arrobas. El de la Caridad tiene de alto seis pies y de ancho quatro y medio, y de grueso tres y tres quartos, su peso sera de 27 arrovas; el de la Esperanza tiene de alto seis pies y de ancho quatro, y tres quartos, y de grueso tres y medio, su peso sera de 30 arrobas, que son los cinco cajones que estan dispuestos para hacer el viaje.

— El relieve compañero hira con otros dos cajones que aunque no esta acavado, las medidas seran las mismas, pero el peso diferente pues sera 144 arrovas.

— El relieve grande va dividido en quatro pedazos y por estar ia mui adelantado se haze la quenta que su peso llegara en todos quatro cajones a 484 arrobas.

— y siendo Dios serbido que con doze o catorze meses el finalizar esta obra. Franc.^o Bergara” (24).

El 26 de julio de 1758 Francisco Vergara escribía de nuevo a Don Fermín Guerra notificándole “como me ha sido preciso tomar sitio aparente para poner los marmoles que tengo finalizados que con todo que mi estudio es el maior que ai en esta Corte, llego el caso de no poder trabajar por estar tan embarazado por lo que resolví tomar un almazen que esta zerca de mi estudio en donde transporte los cajones y parte de los marmoles que tengo concluidos, que aseguro ocupa mas sitio de lo que creia, y sin que sea ponderacion aseguro a Vm. se me aze cada ora un año asta que vean esos sres. el modo que les he servido pues en esta obra no he mirado yntereses, si que ha de dejar mi nombre esculpido para siempre y esta memoria en España, que como nacional tanto estimo para que sepa Vm. si io lo hubiere de mantenerme de esta obra y no hubiere el sueldo del Rey, apenas prodria mantenerme, y para prueba de mi realidad podra informar el sr. Dn. Ignacio Muñoz que se encontro azidentalmente en mi estudio al tiempo que vinieron algunos profesores como suele a ver la obra, y havien- doles preguntado en quanto arian dicha obra respondieron que el relieve del Baptm.^o del Santo no lo arian por quatro mill escudos romanos, por lo que suplico a Vm. ponga en consideracion ha ese Ylustre Cavildo que aunque no tiene obligazion de darme dinero por aora, sin embargo confio que en accion a lo arriba dicho me faboreceran con alguna porcion de dinero para acabar de pagar al mercader de los marmoles y poder seguir la obra, perdonara Vm. de mi molestia ynterin quedo rogando guarde a Vm. los años que deseo. Franc.^o Bergara” (25).

El 27 de julio de 1758 Don Ignacio Muñoz, agente de Roma, escribía también al Cabildo pidiendo lo mismo que Vergara. El texto de la carta es el siguiente: “Muy señor mio (Dn. Fermin Guerra): ayer noche me trajo la adjunta dn. Franc.^o Bergara, maestro de la obra del sr. San Julián, el que

me dize escribe significando al Cabildo la mala obra que se le haze en no remitir a España los pedazos de la obra que ya estan concluidos, que son el bajo relieve del Baupismo, las tres estatuas de las Virtudes y el relieve grande que ya casi esta concluido, y que le a sido necesario para desocupar el estudio, tomar otro sitio y pagar lo que quieran por el, por que conozen la nezesidad, yo le e dicho que el Illm.^o Cabildo no repara en ciertos gastos y que se le abonaran. Tambien me dize escriba para que el Cavildo le invie algun otro dinero, en esto el Cavildo ara como mejor le pareciera pues no tiene obligacion de darselos asta concuida la obra” (26).

El 26 de agosto de 1758, y tras examinar las escrituras otorgadas por Vergara, los comisarios encargados de la capilla de San Julian dieron cuenta al Cabildo de que “no estaba obligado a bonificarle cosa alguno por el quarto que dice tiene ocupado para las estatuas y medallas que tiene concluidas, ni tampoco a concluir esta obra, que dice tiene acavada, si no es recibirla en su estudio para su transporte, luego que toda ella este aprovada y conclusa, ni tampoeo tiene obligazion el Cavildo a darle oy dinero alguno, no obstante esto, atendiendo a lo que escribe dicho Vergara y creido tendra travajado lo que expresa, les parece que para estimularle a que con toda brevedad concluia la que le falta se le puedan mandar librar 600 excudos, quedando reducito oy el debito a 4000, manifestandole no se le anticipara otra cantidad mientras el todo de la obra no se entregase a la parte del Cavildo para su transporte” (27). Oído este informe el Cabildo aprobó todo lo dicho y Francisco Vergara cobró los 600 escudos en los primeros dias de octubre de 1758.

El 8 de noviembre de 1758 Francisco Vergara escribía al Cabildo comunicándole haber recibido el dinero y que “en asumpto a la mala obra que Vm. me espresa a causa de mi detencion en no acavar la obra que me ha sido sensible, porque todo mi deseo es y ha sido el complazer a esos señores, en hacerlos una obra a toda mi satisfacion, dejando mi nombre esculpido en cada relieve, y siendo asi no me he fiado como hacen otros escultores que despues de haver echo el modelo lo hacen travajar en el marmol de los juvenes, y si lo hiviero hecho asi ya estaria la obra puesta en su lugar, yo di palabra quando entre en esta obra de no trabajar en otra, lo que he cumplido, perjudicando mis intereses. El amigo Loran y otros españoles que vienen a menudo a mi estudio pueden ynformar de mi verdad y del modo que travajo sin perder una ora de tiempo (y no aga Vm. novedad el que el escultor jinoves aia acavado su obra mas pronto (28), suplico a Vm. haga presente a esos muy

(24) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 155.

(25) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 93-94.

(26) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 91.

(27) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1758, fol.^o 96 vuelto 97.

(28) Se refiere al escultor genovés Pascual Bocciardi que trabajaba en su ciudad natal el relieve de la Virgen con el Niño para el retablo mayor de la misma catedral de Cuenca.

ylustres señores todo lo arriba dicho a fin no hagan de mi algun siniestro consejo y espero en Dios que a la vista de la obra no les parecera aver echado mucho tiempo y perdonara Vm. mi molestia como al mismo tiempo mis agradecimientos por sus finas expresiones esperando con vibo afecto ocasiones para ocuparme en su servicio, Franc.^o Bergara” (29).

El 23 de enero de 1759, y estando ya muy avanzados los preparativos para el transporte de las esculturas desde Roma hasta el puerto de Alicante, el Cabildo escribió a D. Ignacio Muñoz para “que este con el maestro Vergara y le diga positivamente para que tiempo tendra concluida la obra de estatuas y medallas, porque insta precisamente al cavildo saberlo para providenciar sobre su conduccion” (30).

El 20 de febrero de 1759 Francisco Vergara contestaba al Cabildo “que la ora presente tengo terminado las tres estatuas y los dos relieves, el principal y el lateral que representa el Bautismo de San Julian, solo me falta terminar el compañero que juzgo que a mediados del mes de abril lo tendre concluido, y mas ha de un año que pudiera averla acavado pero ia he dicho otras veces que esta obra no la he hecho por ynteres sino por tener la onrra de dejar una memoria en esa Santa Yglesia, la que no sera para mi mui gloriosa, si tuviere la fortuna de que sea del gusto de ese muy ilustre cabildo, con el deso de que se llegue a ver toda la obra colocada en su sitio con la felicidad que deseo.

— Y pues me adirtio el Yllustrisimo Cabildo que no me daria mas dinero asta el fin de dicha obra, suplico que quando avisare de tenerla toda encajonada se digne mandar la pue me haze una notable falta, que quedare sumamente obligado de rogar a Dios les guarde los muchos años que deseo. Francisco Bergara” (31).

El 21 de febrero de 1759 el agente en Roma contestaba al cabildo asegurándole que toda la obra estaría concluida para el próximo mes de abril “por lo que al punto podran esos señores escribir al agente en Genova invie a tomar esta obra, y siendo dicha obra de mucho peso, consistente en 12 caxones grandes, y no pudiendo entrar en este rio embarcaciones grandes, creo sera nezesario agan dos viajes e invien dos embarcaciones y esto lo digo para que se prevenga todo en Genova = que la lizencia para sacar esta obra de Roma costara mucho y tambien no poco el conducir dicha obra del estudio de dn, franc.^o Bergara al puerto de Ripa Grande, que si contenta al Illm.^o Cabildo que yo suplire el dinero y de lo que sea, que no lo se ni se puede saver dare letra contra el agente de Madrid o contra quien me ordenare” (32).

El 17 de marzo de 1759 una nueva carta de Vergara al Cabildo informaba que las esculturas para la capilla de San Julián las tendría concluidas “a mediados del mes de abril inmediato y suplica que quando avise tenerla toda encajonada se digne el Cavildo mandar le pagar el resto de su importe” (33).

El Cabildo un tanto alarmado por el gasto que suponía sacar las esculturas de Roma decidió escribir a aquella ciudad, al cardenal Portocarrero, para que se interesara por las obras de Vergara e hiciera todo tipo de trámites para que pudieran salir de la Ciudad Eterna libres de impuestos.

El 11 de abril de 1759 el cardenal Portocarrero escribía al Dean y Cabildo de la catedral de Cuenca desde Mangliano una carta en la que expresaba haber recibido “con mucha estimazion la carta de V.S.I. de 20 del pasado, y enterado de su contenido puedo decir a V.S.I. que como me hallo al presente en mi Iglesia a las funciones de semana santa no me es posible hacer ahora diligencia alguna para el ahorro del crecido derecho que segun la imposicion deberia pagar a la salida de Roma la obra de marmol que V.S.I. ha mandado hacer a Don Francisco Bergara, pero como mi retorno a aquella ciudad sera mui breve, si Dios fuere servido, entonces dare el paso que convenga para complacer a V.S.I. y comunicare la resulta a su agente Don Ygnacio Muñoz” (34).

El 27 de junio de 1759 Francisco Vergara escribía al canónigo de la catedral de Cuenca, Don Miguel Collado la siguiente misiva: “Muy señor mio y mi dueño: por carta de Vm. de 20 de marzo proximo pasado me notificava como ese Ilustrisimo Cavildo quedava gustoso con que toda la obra fuese terminada por todo abril, con todas las circunstancias que io tengo ofrecido, y asimismo encajonada con la maior seguridad a fin llegue con la felicidad que todos deseamos y aviendo avido la equivocazion en el nombre del agente que el Ilustre cavildo tiene en Genoba me parecio no encajonarla asta tener noticia del mismo para quando estaria la barca en esta ciudad, por no quitar el gusto a la gran moltitud de gentes que vienen a verla, que como estaban los tres reliebes puestos en pie a fin de poderlos finalizar a mi satisfazion azian una agradable vista, como tambien las tres Estatuas: que a Dios gracias a tenido un aplauso universal y aviendo respondido el dicho agente al amigo Dn. Ygnacio Muñoz, resolvimos encajonarla afin de que no se detenga por nuestra culpa y pues me dize Vm. en la suia que el Yllustre cabildo se dignara en dar las mas prontas providencias para mi reintegro, ruego a Vm, aga presente esta, suplicando de mi parte, pues le aseguro me aze una notable falta, pues solamente los cajones me pasa de 300 escudos, lo que me cuestan sin otros gastos que omito por no molestar. Y quando llegue el dia que mi obra se vea en esa ciudad suplico a esos señores sean mis jueces o manden examinarla para saver si io les he servido segun lo tengo

(29) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 98.

(30) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1759, fol.º 10 vuelto 11 vuelto.

(31) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 160.

(32) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 159.

(33) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1759, fol.º 31 vuelto 32.

(34) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 161.

ofrezido de que esta obra no la azia por el ynteres sino, por dejar mi nombre esculpido y una memoria mia en España, con el supuesto que los nueve mill y cien escudo en que me obligue ha azer dicha obra es la mitad de lo que vale, pero creo seguramente que el Ylustre Cabildo quando la vea continuará sus liberalidades como ha practicado en otras ocasiones, supongo que en llegando el caso de colocar dicha obra se encontraran sujetos capaces de saver manejar los mármoles pues sería no poca desgrazia el romperse alguna cosa. Vm. me perdonará mi molestia mientras quedo esperando ocasiones de poderlo servir con la más fina voluntad. Rogando a Dios le guarde los años que deseo. Francisco de Bergara” (35).

El 21 de julio una nueva carta de Francisco Vergara informaba al secretario del Cabildo que ya tenía “encajonada a toda satisfaccion la obra de mármoles que ha tenido a su cargo para el Transporte de nuestro Patrón y que havindole ofrecido el Cavildo, sin atender a las condiciones de su escriptura, el que se le pagaria el resto que se le deve hallandose concluida y encajonada dicha obra, suplica le mande reintegrar en el por la mucha y notable falta que le hace” (36).

A pesar de las constantes peticiones de dinero que Francisco Vergara solicitaba al Cabildo de la catedral de Cuenca, este parecía no darse por enterado, por lo que el escultor valenciano volvió a escribir de nuevo. De esta manera el 3 de octubre de 1759 Vergara escribía de nuevo al secretario la siguiente nota: “Muy señor mio y mi dueño; suplico a Vm. me aga tanto favor en hacer presente a ese muy Ylustre Cavildo como toda la obra dias ha quedado encajonada y almacenada en Ripa Grande esperando la ocasion de embarcarla, por lo que dejo a la consideracion de Vm. quantos seran los gastos que se me abran ofrecido, que omito el referirlos por no molestarles, y pues me ofrecio el Ylustre Cavildo desde el mes de marzo se me daria todo mi reintegro ruego a Vm. ynterponga su autoridad para con esos señores a fin de que io pueda corresponder a los amigos que me an favorecido para poder finalizar dicha obra; el amigo Dn. Ygnacio Muñoz podra ynformar de todo lo arriva dicho, y por el mismo supe ha mas de dos meses que a la primera congregacion que celebraria el Capitulo daria las providencias para mi cumplimiento, favor que espero de la gran venignidad de Vm. quedando io siempre con la obligazion de servirle en quanto se me reconociere avil. Cuia vida guarde Dios muchos años como dese. Franc^o. de Bergara” (37).

Esta carta de Vergara, un tanto patética, hizo mella en el Cabildo, el cual ordenó al tesorero, el 30 de octubre de 1759, que viera la escritura otorgada por el escultor y que se le pagase lo en ella especificado, cosa que sucedió el 6 de noviembre de 1759, y asi lo confirma una carta del agente de Madrid dirigida al Cabildo el 29 del mismo mes, en la que

informaba “aver remitido a Roma a dn. franc^o. Bergara letra de 1320 excudos romanos, que es lo liquido que quedo, revajada la conduccion de los 28000 reales que estaban en su poder, cuia letra se mando poner copia en el legajo correspondiente de estas obras” (38).

El 12 de marzo de 1760 llegaron al puerto de Alicante las esculturas de Francisco de Vergara para la Capilla de San Julián.

El 6 de mayo de 1760 se leyó en el Cabildo de aquel día una carta de Francisco Vergara, escrita en Roma el 16 de abril, en la que daba noticia “de aver llegado el puerto de Alicante las estatuas y medallas de marmol que ha fabricado para el Transparente de nuestro patron San Julian, deseoso de tenerla del arribo a esta Santa Yglesia y de estar a gusto del Cavildo, y suplicandole se sirba mandar se le reintegren de lo que se le esta deviendo como se le a ofrecido, esperanzado de que el Cabildo, aunque no sin obligazion a mas de la escriturado le de alguna gratificazion” (39).

Oida la carta de Vergara, el Cabildo decidió que se le pagase todo lo adeudado con toda rapidez, y en cuanto a la gratificación que solicitaba el escultor acordó que se le respondiese “que no a lugar atento no aver caudales del Santo”.

El 4 de junio de 1760 el agente en Roma don Ignacio Muñoz escribía al secretario del Cabildo en respuesta a su carta de 6 de junio, lo siguiente: “Muy señor mio; he recibido la favorecida de Vm. de 6 del pasado, alegrandome infinito haian llegado ya a esa ciudad las estatuas y medallas para la capilla del señor San Julian, pero me pesa infinito que las estatuas haian llegado algo maltratadas, asegurandole a Vm. no ha sido falta de cuidado que se tubo en encajonarlas, pero como el viaje es tan largo, y los que las han manejado poco practicos no me maravillo haian padecido alguna cosa y creo sera cosa que facilmente se podra remediar: tengo sumo gusto que en el conjunto de la obra haia parecido bien a esos señores y pueden creer cierto que ninguno de los maestros de Roma la avrian sacado como nuestro maestro Bergara, pues oy no hai ninguno como el, ni que se esmere tanto” (40).

También el mismo día 4 de junio Francisco Vergara escribía al ya citado secretario del Cabildo, expresando lo mucho que sentía el que sus obras hubiesen llegado a Cuenca algo maltratadas, suponiendo que seguramente hubieran recibido algún fuerte golpe o tal vez una caída, sintiendo “no poderlo componer por mis manos, pero creerse se valdran de persona inteligente en esta materia. Yo e

(35) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 166-167.

(36) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1759, fol.^o 69.

(37) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 107.

(38) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1759, fol.^o 113.

(39) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1760, fol.^o 55 vuelto 56.

(40) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.^o 114.

tenido una gran consolacion en saver que mi obra aia sido de la aprovacion de esos señores, pues por mi parte no he omitido cosa alguna que fuese en veneficio de la obra que no la aia practicado. Vm. me hara el favor de darle las gracias a ese mui Ilustre Cavildo como tambien de las providencias que me insinua Vm, tiene dadas para que se me reintegre, pues io no dudo de su puntualidad y magnificiencia, a cuija disposicion y a la Vm, me ofrezco en quanto se reconozieren capaz de servirles, rogando a Dios nuestro señor guarde a Vm. Francisco Bergara” (41).

En el Cabildo de 23 de agosto de 1760 se leyó una carta del agente en Madrid, de fecha 9 del mismo mes, en la que se incluian “dos letras para Roma, una de 2378 escudos y medio romanos de a 10 julios, que valen 50447 reales de vellon dada por el señor tesorero general en facor de Dn. Francisco Vergara” (42).

El 8 de octubre de 1760 Francisco de Vergara escribió de nuevo al Cabildo notificandole haber recibido los 2378 escudos, suplicándole “de su magnificiencia algun reconocimiento en atencion a la manera con que he procurado servirle, y para evidencia de mi verdad remito adjunto el dibujo que el Illmo. Cabildo embio con las medidas, gruesos de marmoles y asuntos que se devian executar en donde se vera que solamente con el aumento de grueso que io he echado a los tres relieves ymporta algun centenar de escudos y que por consecuencia haviendo de devastar y finalizar dicha obra se nezesita mucho mas tiempo que siendo de menos relieve sin otras muchas razones que omito por no molestar y parezer jactancia, y suplico al Ylustre Cavildo se informe de personas inteligentes para asegurarse si mi pretension es legitima, fiada toda a la venignidad del mui ilustre Cavildo” (43).

El 13 de enero de 1761 el agente de Madrid informaba al Cabildo de haber remitido a Roma una letra de “301 escudos y medio para don Franc^o. Vergara maestro estatuario por resto de la obra que egecuta para el Transparente de nuestro Patron San Julian” (44).

El 11 de febrero de 1761 se recibía una nueva carta de Vergara dirigida al Cabildo y escrita en los siguientes términos: “Illm^o. Cav^o. : despues de haverle entregado a dn. Ygnacio Muñoz el recivo del cumplimiento del todo en que fue escriturada toda la obra, paso a dar las gracias al mui ilustre cavildo de lo mucho que me a faborezido del honor que he tenido en servirle; y no puedo dejar de insinuar el escrupulo que me queda de que si mi obra habria sido digna de su aprovacion, siendo hasi que he procurado practicar todas las diligencias posibles para complazerle como ia lo he insinuado otras vezes y como en quantas obras he trabajado siempre he tenido la fortuna que sus dueños han demostrado el estar satisfechos, practicando alguna demostracion por la qual me haseguraban lo que les gustava la obra (que es lo unico que siempre ha deseado), en esta me suzede

todo lo contrario con todo que ha sido la de maior golpe de obra que hasta ahora he hecho, y que aseguro ser la menos mala que haia salido de mis manos, y sin reparar en gastos, tanto en gruesos de marmoles como en crezes trabajo por lo que no deja de ser para mi de algun desconuelo, pero mi obligazion era el practicarlo de esta manera y siempre que el Ylustre Cavildo me mandase en cosa de su servicio obedecere a sus hordenes. Francisco Bergara” (45).

Francisco Vergara trató por todos los medios de que el Cabildo de la catedral de Cuenca reconociera el mérito de sus obras y le recompensara por ello. Para conseguir todo aquello recurrió a la ayuda del escultor romano Carlo Monaldi (1691-1760), el cual no tuvo ningún inconveniente en escribir al Cabildo con quense una carta elogiando sin reservas las obras del artista valenciano. La carta de Monaldi, no esta fechada, aunque debió ser escrita antes de la muerte de su autor, a fines de 1760, y se conserva en el Archivo Capitular de Cuenca en dos versiones, una en italiano y otra en español.

Francisco Vergara no pudo encontrar mejor fiador para su causa, puesto que Carlos Monaldi era uno de los mas activos escultores romanos de la época, como lo demuestran las numerosas obras que dejó en templos y palacios de la Ciudad Eterna, entre ellas las estatuas de la Humildad y de la Sencillez en la iglesia de la Magdalena, varias imágenes de Santos y Pontífices para la balaustrada superior de Santa Maria Maggiore y las figuras alegóricas del sepulcro de Clemente XII en la Capilla Corsini de San Juan de Letrán.

En 1720 moldeó los relieves de estuco del Sueño de San José y la Huida a Egipto para una capilla del Panteón, y en 1725 y 1730 esculpió las estatuas de San Francisco y San Cayetano para la basílica de San Pedro del Vaticano. En 1730 realizó el grupo de las bodas de Venecia y el mar para una fuente en el patio del palacio Venecia.

El contenido de la carta de Monaldi al cabildo de la catedral de Cuenca es el siguiente: “Carlos Monaldi romano escultor de profesion, Academico de la Ynsigne Academia de San Lucas y Hermano de la Congregacion de los virtuosos en las tres Artes de Pinttura, escultura, Archittectura en la Ygla^a. de la Rotunda, vajo de la imbocazion de San Joseph de tierra santa i haviendo observado la vella obra de escultura del sr. Dn. Franc^o. Vergara, tambien dignisimo Academico de San Lucas, combidado del mismo para acer de esta alguna simple estimazion que tiene de tales obras, asi por la edad avanzada, como por haver tambien echo obras

(41) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 116.

(42) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1760, fol.º 128-128 vuelto.

(43) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 119.

(44) A.C.C. “Libro de Acuerdos” de 1761, fol.º 7 vuelto.

(45) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 137.

semejantes para el Reino de Portugal, puede certificar haver el mismo señor Dn. Francisco usado toda la inteligencia para tirar a perfezion dicha obra, que consiste en tres vajos relieves, uno grande que representa a San Julian que recibe de las manos de la señora Virgen Madre de dios una palma, y dos colaterales que representan, uno el Baottismo del mismo San Julian, y el otro el Milagro obrado de San Julian en tiempo de carestia en una ciudad de España. Demas de esto tres virtudes de relieve que representan la Fe, la Esperanza y la Caridad, las quales tres estatuas guarnezen la arquitectura de los vajos relieves, siendo el grande de quatro pedazos no comprendidos en el marmol ni conminazion de pedazos ni otras cosas, su valor de quatro mill pesos duros y los dos colaterales hambos a dos, de tres pedazos se valua en dos mill pesos duros cada uno. La tres virtudes seiscientos pesos cada una, no comprendiendo tampoco en estas el marmol ni otras cosas. El valor de los marmoles para toda la obra, como de la fatiga echa para acomodar en los pedazos y engallonados de la encajonadura doble de la dicha obra de la colocazion de los marmoles en el taller del profesor y todo lo demas que es menester, ni comprendiendose el transporte desde el taller a España, puede subir la suma de catorze mill pesos duros, esto es quanto por aora puedo esponer examinando por mi avajo escriptura la suso decha excelente obra. Carlos Monaldi academico” (46).

A pesar de todo Vergara no pudo ver cumplido su deseo de que el Cabildo de la catedral de Cuenca le enviara el elogio que pedía para su obra, y menos aún recibir gratificación tan insistentemente pedida, puesto que el gran artista valenciano murió en Roma el 30 de julio de 1761.

Las obras de Francisco Vergara para la capilla de San Julián se inscriben perfectamente en la corriente estética de la mejor escultura romana de la época, en la que se unían los últimos ecos de los postreros seguidores de Bernini con una sutil influencia, muy matizada desde fines del siglo XVII, aportada por artistas franceses activos en Roma, como Monnot, Theodón y Legros, influencia que se hará cada vez más fuerte, hasta que a mediados del siglo XVIII “las obras francesas como el San Bruno de Houdon, en Santa Maria degli Miracoli, rompen enteramente con la tradición romana” (47).

Es justamente en este contexto donde hay que situar la obra de Vergara para la capilla de San Julián, tanto los grandes relieves como las estatuas exentas.

El relieve central de la capilla representa el momento en que, según la tradición, la Virgen se apareció a San Julián unas horas antes de su muerte para entregarle la palma, símbolo de la gloria eterna, y constituye una obra maestra dentro de la escasa producción del escultor valenciano. El relieve, de una composición marcada por diagonales, es de un gran dinamismo. En la parte alta presenta a la Virgen en un trono de nubes, acompañada de ángeles y serafines,



Conjunto de la Capilla de San Julian

mientras que en la baja se encuentra San Julián, vestido con hábito episcopal, y también sobre otro trono de nubes, que recoge la palma que le entrega la Virgen mientras que dos ángeles portan el báculo y la mitra. El relieve recuerda en tanto en su estructura y composición a la Santa Catalina en gloria que Melchiorre Caffá realizó poco antes de 1667 para la iglesia romana de Santa Catalina a Magnanapoli, aunque aquí la figura de la santa titular tiene una mayor sensación de calma que el San Julián de Vergara. Por otra parte el ángel que sostiene el báculo de San Julián recuerda al que sostiene el ciborio de San Martino en Siena, obra de hacia 1700 realizada por Giuseppe Mazzuoli.

Fue precisamente en este relieve donde el escultor valenciano dejó su firma, redactada de la siguiente manera: “FRANCISCUS VERGARA, ACADEMICUS ROMANUS, an, M.D.C.C.L.VIII”.

En el lado de la Epístola de la capilla se sitúa el relieve que representa el bautismo de San Julián, en el que algunas

(46) A.C.C. “Libro de Cuentas” de *San Julián*, fol.º 133.

(47) “Rudolf Wittkower”. “Arte y arquitectura en Italia” (1600-1750). Madrid 1979, 433.

de las figuras son casi exentas. Aquí la composición es marcadamente piramidal, siendo su vértice el ángel con las insignias episcopales que en la parte superior sostiene una filacteria en la que puede leerse la siguiente leyenda "JULIANUS EST NOMEN EJUS".

La parte baja del relieve esta ocupada por el bautismo del santo, donde un abigarrado grupo de personas rodean la pila de agua bendita, y entre las que destacan el caballero que sostiene al niño, vestido a la usanza del siglo XVII, y el acólito que arrodillado sostiene una vela, todos ellos de una finura de talla verdaderamente notable.

El tercer relieve, situado en el lado del Evangelio, representa a San Julián con su discípulo San Lesmes ocupados en hacer cestas, mientras que detrás de ambos se desarrolla el milagro de las mulas, que conducidas misteriosamente llevaron a Cuenca, en época de carestía, una gran cantidad de trigo, hecho milagroso obrado por la intercesión del santo patrón de la ciudad. Es quizá este relieve el que, por su variedad temática resulta más pintoresco y menos solemne. En primer término Vergara ha situado la ampulosa figura de San Julián enfrascado en su trabajo de tejer un cesto de mimbre ante la mirada arrobada de San Lesmes. Detrás de San Julián se distingue a un grupo de caballeros con gorgueras que contemplan asombrados como una recua de mulas, cargadas con pesados sacos de cereales, avanzan hacia una ciudad, Cuenca, en la que se distinguen torres y edificios. A destacar detrás de los caballeros con gorguera un enorme árbol minuciosamente trabajado en todos sus detalles y que demuestra la habilidad de Vergara para lograr la perspectiva en los distintos planos que forman el relieve.

Estos relieves de Vergara merecieron los encendidos elogios de José Caveda, que celebra no encontrar en ellos "ni la exageración, ni los contornos caprichos ni la impertinente arrogancia de las estatuas de la Granja, y que el

discernimiento artístico y el buen gusto del autor no hayan acertado a reproducir la grandiosidad y el idealismo del antiguo, tampoco dan cabida a las extravagancias, a la corrupción y el abandono, a las medianías y relumbrones que la moda ensalza, como otros tantos rasgos del genio" (48).

Coronando la capilla se encuentran tres grandes esculturas representando a las Virtudes Teologales. La Fe, colocada delante del óculo por el que penetra la luz en la capilla, es una figura de cerrada composición triangular y ampulosos paños. La Esperanza, es una imagen un tanto artificiosa y efectista y tal vez algo seca de factura. Tanto la Fe como la Esperanza aparecen ya marcadas por un ligero toque neoclásico, lo que prueba la asimilación por parte de Vergara de las últimas corrientes estéticas de la escuela romana de la segunda mitad del siglo XVIII.

Muy distinta de las anteriormente citadas es la imagen de la Caridad, en la que late todavía un muy claro eco rococó, y que destaca por la frescura de visión y por la reproducción de un tierno humanismo, patente en la forma en que la mujer acoge a los dos niños en su regazo.

La inmediatez y espontaneidad de los niños, el desfado de la postura de la Caridad, el intimismo que emana del grupo, impregnado de un suave lirismo, así como la feliz expresividad de los rostros, sobre todo el de la mujer con su bien lograda sonrisa, hacen de esta obra la más conseguida y mejor tratada de la producción de Francisco Vergara.

Digamos por último que la capilla de San Julián con su feliz conjunción de arquitectura y escultura forma uno de los conjuntos más sugestivos de todo el arte español del siglo XVIII.

JOSE LUIS BARRIO MOYA

(48) José Caveda. "Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando". Tomo I, Madrid 1867, 78-79.

NUEVOS DATOS BIOGRAFICOS SOBRE JAIME MOLINS ACETA Y JOSE PUCHOL RUBIO

Los estudios más generales que de alguna manera se han ocupado de los escultores valencianos del siglo XVIII suelen hacer hincapié en las, sin duda, destacadas figuras de Ignacio Vergara y José Esteve Bonet. Ya de sus contemporáneos recibieron especial reconocimiento; concretamente, Orellana es a ellos a quienes dedica, entre los escultores del XVIII, el mayor espacio y los mejores elogios, aunque en esto probablemente pesaran tanto razones de calidad artística como personales (1).

Entre los escultores valencianos destacables contemporáneos de Vergara y Esteve se encuentran los dos sobre los cuales trata el presente trabajo: Jaime Molíns Aceta y José Puchol Rubio. Entre otras, por razones de espacio se abordarán básicamente aspectos biográficos desconocidos de los mismos, que hemos podido conocer a partir de documentos, inéditos hasta ahora, que son fundamentalmente el testamento e inventario de bienes de ambos artistas.

Siguiendo un orden cronológico, iniciaremos el estudio por Jaime Molíns. Este artista, hijo de maestro carpintero (2), nació en Valencia en fecha que se ignora (3). Según Orellana fue discípulo de Tomás Artigues (4), aunque es posible que también pudiera haber tenido cierta relación de aprendizaje con Tomás Lloréns (5), pues éste lo apadrinó cuando fue aprobado por el gremio de carpinteros en 1727 (6). En 1745 era prohombre del mismo (7) y en 1765 clavario (8). Debió tener un taller muy activo, ya que son muchos los aprendices que en él trabajaron (9), entre los que cabe destacar al después escultor académico Joaquín Llop.

Profesionalmente, Jaime Molíns, como tantos otros escultores de dentro y fuera del territorio valenciano, no se limitó en su quehacer artístico a lo estrictamente escultórico, sino que llevó a cabo obras de clara vertiente arquitectónica, concretamente retablos. Orellana, que lo nombra como escultor y arquitecto, le atribuye bastantes. Dado que en este trabajo no se va a valorar el arte de Molíns, prescindimos de enumerar sus obras, para lo que remitimos a dicho autor, en quien básicamente se han basado los autores posteriores que tratan al artista (10).

En cuanto a su actividad académica (11), Molíns fue nombrado director actual por la escultura y arquitectura de la Academia de Santa Bárbara (12). Al quedar vacante la plaza de director de escultura de la Academia de San Carlos por la muerte de Luis Domingo (1767) fue elegido para ocuparla en la junta ordinaria del 17 de julio de 1768 (13). En la junta particular de 20 de septiembre de 1778 se leyó

un memorial de Jaime Molíns en el que pedía, en atención a su avanzada edad y enfermedades que padecía, que el salario que percibía en las dos pagas de San Juan y Navidad —como era costumbre— le fuera abonado por meses de diez en diez libras, petición que le fue concedida (14). En la junta particular del 11 de febrero de 1781 se dio cuenta de

- (1) Recuérdese que entre quienes le proporcionaron información se encontraban José Vergara y José Esteve Bonet, cada uno sobre los suyos (ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*. Valencia, ed. 1967, pp. XI y XII).
- (2) IGUAL UBEDA, A. - MOROTE CHAPA, F.: *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón, 1933, p. 97.
- (3) Probablemente cuando Molíns fue aprobado por el gremio de carpinteros en 1727 tendría al menos veinte años y posiblemente algunos más, según puede deducirse por las fechas de aprobación de otros escultores; así, por ejemplo, Luis Domingo, que fue apadrinado por Molíns, lograría ser maestro carpintero a los veintiocho años, Esteve Bonet a los veintitrés, Francisco Navarro a los veinticuatro, Vergara "el Romano" a los veinte, Juan Bautista Nicolau a los veintiocho, etc... (IGUAL - MOROTE: Op. cit., pp. 64, 74, 97, 101, 131). Esto también viene apoyado por el hecho de que los aprendices solían con frecuencia "afirmarse" en el taller de sus maestros al menos hasta los veinte años. Por todo ello puede pensarse que Jaime Molíns Aceta nacería probablemente algún año antes de 1707 o en esa misma fecha.
- (4) ORELLANA: Op. cit., p.431. Por error, el Barón de Alcahalí (Diccionario biográfico de artistas valencianos, Valencia, 1897, p. 346) y quienes en él se han basado indican que Tomás Artigues estudió bajo la dirección de Ignacio Vergara, dato descartable desde el momento en que Artigues pertenecía al menos a una generación anterior.
- (5) Debe tratarse de Tomás Llorens padre, a quien Orellana relaciona especialmente con obras de carácter arquitectónico, pues su hijo homónimo, según el mismo autor, nació en 1713, por tanto —creemos— con posterioridad a Molíns (ORELLANA: Op. cit., p. 388). Este Tomás Llorens padre sería quien se presentó al examen del gremio de carpinteros en 1704 (IGUAL - MOROTE: Op. cit., p. 94).
- (6) IGUAL - MOROTE: Op. cit., p. 97.
- (7) *Ibidem*, p. 119.
- (8) *Ibidem*, p. 110.
- (9) *Ibidem*, pp. 22, 92, 112.
- (10) ORELLANA: Op. cit., pp. 248, 388, 431-432.
- (11) Sobre ella y, en concreto, sobre su mentalidad académica de signo barroco que miraba hacia el pasado y su actitud, como consecuencia de ella, ante la polémica sobre adornistas y retablistas que se planteó en el seno de la Academia de San Carlos, véase la reciente valoración de Joaquín Bérchez (*Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, 1987).
- (12) Así figura en la Lista de académicos de Santa Bárbara, recogida por Felipe M.^o Garín Ortíz de Taranco (*La Academia valenciana de Bellas Artes*. Valencia, 1945, p. 52).
- (13) *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA (en adelante, A.A.S.C.).
- (14) *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas particulares desde el año 1765 hasta 1786*. A.A.S.C.

cómo en la junta ordinaria del mismo día José Vergara manifestó que Jaime Molíns, su cuñado, debido a su adelantada edad y quebrantada salud, se hallaba imposibilitado para ejercer su empleo de director, por lo que se acordó su jubilación, manteniéndole su sueldo y honores (15).



Jaime Molíns Aceta. "San Carlos Borromeo".
Fachada de la Iglesia de Santo Tomás. Valencia.

Molíns murió en Valencia el 6 de septiembre de 1781 (16), habiendo otorgado su último testamento el 11 de mayo del mismo año ante el notario Joaquín Salabert (17).

Este documento —y los siguientes que aportemos— no se va a recoger íntegro en el presente trabajo, en parte por razones de espacio y en parte también porque creemos innecesario repetir aquí largos formulismos que son comunes a tantos otros testamentos de la época.

Al inicio de su testamento Jaime Molíns "el Mayor" manifestaba ser director de escultura de la Real Academia de San Carlos, vecino de la ciudad de Valencia, e indicaba estar "bueno, pero con algunos accidentes". Las primeras cinco cláusulas se refieren a su entierro, funeral y a las misas que encargaba "por bien y sufragio de su alma", todo lo cual da idea de su religiosidad, en la línea de lo que era habitual

en la época. Disponía en primer lugar que su cadáver fuera sepultado "en la Yglesia de la Real Casa Congregación de San Phelipe Neri de esta dha Ciudad (Valencia), sita en el Distrito de la Parroquial Yglesia de San Estevan", de la que entonces era parroquiano (18), y mandaba ser vestido "con el abito del serafico Padre San Francisco de Asís", que se había de tomar del "Convento de Religiosos observantes de esta ciudad (Valencia), dando la limosna acostumbrada". Para el "funeral y sufragio de su alma, y de los suyos" destinaba sesenta libras, de las que si no se disponía en su herencia al morir, se obtendrían de la venta de la parte necesaria de sus bienes. Con esa cantidad debía pagarse también el entierro, que quería fuera "General, con asistencia de solos veinte y cinco Beneficiados de la Parroquial Yglesia de San Estevan", o de la que al morir fuera parroquiano, destinándose a misas el dinero restante (19). Al clero de San Esteban encargaba diez misas "por los derechos de Quarta funeral, y demas" que pudiera pretender de su herencia. Por último, también destinaba para su funeral y celebración de misas las cantidades que le pertenecían de la Cofradía Refugio de Pecadores, erigida en el Convento de religiosas franciscanas de la Trinidad, y de la Hermandad de Jesús, María y José, fundada en el Colegio de San Fulgencio, ambas en Valencia.

Como era frecuente, destinaba una cantidad para instituciones de caridad, en concreto, ocho reales de vellón una vez solamente a los Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, a la Casa de los Pobres de la Misericordia y al Hospital General de Pobres enfermos.

Nombraba como albaceas testamentarios a sus hijos Jaime Molíns "Menor" y José Molíns, así como a José Vergara, su cuñado.

En la octava cláusula declaraba haberse casado dos veces, la primera con Josefa M.^a Vergara Bartual, y la

(15) Ibidem.

(16) ORELLANA: Op. cit., p. 431.

Alcalahí (Op. cit., p. 386) por error fechó la muerte de Molíns en 1761, fecha que ha sido mantenida por autores posteriores como Tormo (*Levante*. Madrid, 1923, p. CLV).

(17) ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA (en adelante, A.R.V.) Protocolo núm. 7749, fols. 95 v.^o a 100 v.^o (11-mayo-1781), notario Joaquín Salabert.

(18) Pensamos que en la decisión de Molíns de ser enterrado en esta iglesia pudo influir el haber realizado importantes obras en ella, como son todos los retablos, incluido el mayor, y en él las esculturas de San Pedro y San Pablo, así como el relieve y las estatuas de la fachada, excepto el San Francisco de Sales, obra de Juan Bautista Borja (ORELLANA: Op. cit., p. 431).

(19) Concretamente, misas reales de limosna de seis reales de vellón cada una, que habían de celebrarse en altares privilegiados como el de Nuestra Señora del Rosario y el de la Capilla de San Francisco de Sales, de la citada Iglesia de la Congregación, la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados y la Iglesia del Salvador, todas en Valencia.

segunda con Josefa M.^a Vergara Ximeno (20), después de obtener dispensa papal, lo que le supuso un gasto de cincuenta libras, según se indica en cláusula posterior. Cada una de sus consortes le aportó de dote unas trescientas cuarenta libras y él les ofreció en arras alrededor de cien. Declaraba también que del primer matrimonio tuvo tres hijos, llamados Jaime, Josefa M.^a, esposa del maestro carpintero Jaime Ferrer, y Luis, quien falleció a los siete años y medio, y que del segundo tuvo dos, Rita, doncella, y José, éste mayor de catorce años y menor de veinte.

La relación existente entre Molíns y los Vergara no fue meramente familiar, sino que también se manifestó en el terreno profesional (21), y de ello hay ejemplos ilustrativos; así, al realizar Molíns el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Requena (Valencia), en 1755, actuaron como fiadores suyos Ignacio y Manuel Vergara (22), y cuando Jaime Molíns "Menor" fue aprobado por el gremio de carpinteros lo apadrinó Manuel Vergara (23), su abuelo. Al mismo tiempo, también vemos cómo Molíns y los Vergara coincidieron en alguna de las importantes empresas artísticas de su época, como, por ejemplo, en la Iglesia de Santo Tomás de Valencia, donde José Vergara llevó a cabo —entre otras— las pinturas de la bóveda del presbiterio (24) y en la que Molíns realizó las obras ya mencionadas (véase nota 18).

Volviendo al testamento que comentamos, en la cláusula novena Molíns declaraba poseer "una casa de habitación y morada, baja y escalerilla, sita en el poblado de esta Ciudad (Valencia), calle San Vicente", la cual había adquirido durante su segundo matrimonio, aunque con un dinero (seiscientas libras) que ganó durante el primero. Indicaba igualmente que en dicha casa había llevado a cabo algunas mejoras por un valor de doscientas libras, adquiridas durante su primera viudedad.

Excepto la cláusula trece en que Molíns expresaba su voluntad de que fueran pagadas sus deudas y la catorce en la que disponía que cuando muriera, caso de hacerse inventario de sus bienes, éste debía ser extrajudicial, el resto de las cláusulas se refieren al reparto de la herencia entre sus hijos, a quienes nombraba sus "legítimos y universales herederos" (25), y sus dos nietas, María Rita Ferrer y Raimunda Molíns, a las que legaba diez libras para que lo "encomendaran a Dios".

Por último revocaba y anulaba los testamentos anteriores que pudiera haber hecho (26).

Fueron testigos Jaime Piles, legista, Agustín Fuster, taconero, y José Sanguenza, dorador, todos vecinos de Valencia.

Jaime Molíns y el notario Salabert firmaron el documento.

El 9 de septiembre de 1781 se procedió a inventariar extrajudicialmente los bienes del escultor (27), lo que tuvo

lugar en su casa ante el notario Joaquín Salabert y los testigos Santos García, oficial de pluma, y Vicente Llacer, tallista. Estuvieron presentes los hijos de Molíns, José Ferrer, su yerno, y Martín Odinan, curador testamentario de José Molíns por renuncia de José Vergara. Al mismo tiempo que el inventario de los bienes se llevó a cabo su justiprecio, actuando como peritos expertos en lo referente a los "sitios" el arquitecto Antonio Cabrera y el maestro carpintero Antonio Español, y en lo concerniente a "estampas, y

- (20) Era un dato conocido que Jaime Molíns Aceta contrajo matrimonio con Josefa M.^a Vergara Ximeno, hija de Francisco Vergara "el Mayor" y hermana de los famosos Ignacio y José Vergara; pero se ignoraba que antes hubiera estado casado con Josefa M.^a Vergara Bartual, hija de Manuel Vergara, padre además de Francisco Vergara "el Romano" —como es bien sabido— y al menos de otros dos hijos, llamados Mateo y José (L: "La familia Vergara, nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio y del pintor José". *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, p.146).
- (21) En este sentido ya ha señalado J. Bérchez que "Molíns participó en el casi monopolio artístico que los Vergara detentaron en el medio valenciano durante el segundo tercio del siglo" (Op. cit., p. 65).
- (22) BERNABEU LOPEZ, R. *Historia de Requena*. Requena, 1945, p.422.
- (23) IGUAL MOROTE: Op. cit., p.98.
- (24) ORELLANA: Op. cit., p.427.
- (25) En las cláusulas once y doce hace constar Molíns que sus hijos Jaime y Josefa M.^a habían recibido ya unas cantidades (305 libras, 10 sueldos y 5 dineros, el primero; y 151 libras, 17 sueldos, la segunda), como parte de la herencia que les correspondía de su difunta madre y como parte a cuenta de la legítima que les podría pertenecer de su padre, todo lo cual constaba en sendas escrituras recibidas por el notario Feliciano Cerveró en los días 22 de diciembre de 1759 y 13 de mayo de 1758, respectivamente. Pero pensaba Molíns que debía corresponderles mayor cuantía por razón de gananciales de la herencia de su madre, en relación a la adquisición y mejoras llevadas a cabo en su casa.
A sus hijos Rita y José les legaba 150 libras en parte de mejora del tercio y quinto. Como el segundo era menor de veinticinco años, nombraba como su curador testamentario a José Vergara, y en caso de que éste le premoriase a Martín Odinan, maestro cirujano.
- (26) En concreto anulaba el que había otorgado en fecha que no recordaba ante el notario Pedro Daroca. Este testamento, fechado el 1 de enero de 1774, lo otorgó Molíns "...estando bueno y sano sin enfermedad alguna...". Con respecto al de 1781 apenas varía. Como cambios puede señalarse que nombraba como albaceas a su hijo Jaime Molíns "Menor" y a Ignacio Vergara, y en caso de que éste muriese (recuérdese que falleció en 1776) o se ausentase a José Vergara. Al ser entonces menores de edad los dos hijos que tuvo del segundo matrimonio, nombraba como curador testamentario a Ignacio Vergara o, si se daban las circunstancias anteriores, a José Vergara. Aunque al principio del documento declaraba tener buena salud, debió haber padecido más o menos anteriormente alguna dolencia, pues legó a la criada que lo atendió en "la última enfermedad" 2 libras. El resto del documento —como decimos— es básicamente similar al otorgado siete años después. ARCHIVO DEL REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA. Protocolo núm. 004835, fols. 1 a 4 (1-enero-1774), notario Pedro Daroca.
- (27) A.R.V. Protocolo núm. 7749, fols. 216 v.º a 221 (9-septiembre-1781), notario Joaquín Salabert.

papeles de estudio Pinturas y estatuas, Francisco Navarro, escultor” (28).

En primer lugar se inventarió la casa sita en la calle San Vicente de Valencia, que fue justipreciada por 1.350 libras. A continuación se anotaron: una porción de papeles o estampas de estudio (2 L), una Virgen del Rosario de mazonería (2 L, 10 S), una Piedad o imagen del Señor muerto de mazonería de unos dos palmos (2 L), cuatro niños de mazonería y una Virgen de Agosto de vestir (5 L), un San Antonio de Padua de mazonería de unos dos palmos y una urna dada de charol corlado (8 L), un San Miguel Arcángel de barro cocido, con su urna de azul y corlado (6 L), una urna dada de charol y corlado con un niño de mazonería dentro (2 L, 10 S), un lienzo de seis y cinco con su marco de charol y corlado, bajo la invocación de San Agustín (2 L, 10 S), un Cristo de la Expiración de mazonería de unos dos palmos (3 L) y cinco láminas pequeñas, unas cuadradas y otras redondas, incluida en ellas una con marco de hoja de plata (1 L, 6 S, 7). El resto de los bienes inventariados son muebles, ropa, complementos, objetos de cocina y otros útiles domésticos, en su mayoría con un precio inferior a tres libras.

Este documento lo firmaron todos los presentes, excepto Rita Molíns, que manifestó no saber escribir, haciéndolo en su lugar uno de los testigos.

Dejando aparte la casa inventariada, valorada en unas 1.350 libras, el conjunto de la herencia de Jaime Molíns, en la que no se menciona dinero en efectivo, ascendía a 130 libras, 14 sueldos y 2 dineros, y tenía una deuda de 70 libras, 13 sueldos y 11 dineros (29).

Llama la atención que en este inventario, además de ser poco numerosas las obras de escultura y las estampas citadas, no se hace mención de ninguna herramienta, ni de material de trabajo que aludan a la profesión de Molíns, como parece que cabría esperar. Quizá podría explicarse este hecho suponiendo que el escultor en el último período de su vida tendría una actividad profesional muy limitada, posiblemente por su avanzada edad y enfermedades. Ya se ha visto cómo en 1778, tres años antes de morir, aducía esos dos motivos para solicitar a la Academia que su salario le fuera anticipado mensualmente. Teniendo en cuenta esas limitaciones físicas, es posible que el escultor en caso de necesidad económica vendiera sus herramientas y otros bienes, o, también es posible que las cediera a su hijo Jaime Molíns “Menor” (30), aunque estas son meras hipótesis de las que no tenemos ninguna constancia.

Para concluir con este escultor, señalaremos que en los índices de los protocolos del notario Joaquín Salabert se mencionan otros documentos relativos a su familia, aunque de poco interés (31).

A posterior generación artística perteneció el otro escultor objeto de este estudio: José Puchol Rubio. Estricto contemporáneo de José Esteve Bonet (1741-1802), para

Orellana “*el mejor Escultor de estos (los suyos) tiempos*” (32), es escasísimamente tratado por este autor, lo cual sorprende dada su categoría artística y elevada posición académica.

José Puchol Rubio, hijo del maestro de obras José Puchol, nació en Valencia (Parroquia de Santo Tomás), en 1743. En 1759 entró como aprendiz en el taller de Luis Domingo y en 1767 consiguió plaza de maestro carpintero, manteniendo un activo taller, a juzgar por los aprendices que en él “se afirmaron” (33). A su actividad gremial, vinculada al medio profesional valenciano más tradicional, hay que añadir su faceta académica. En el curso 1767-68 ya figuraba entre los alumnos que dibujaban en una de las “salas del natural” de la Academia (34). En julio de 1768 obtuvo la aprobación académica para ejercer la escultura, en abril de 1769 fue nombrado académico de mérito de escultura de la Real Academia de San Carlos, en junio de 1771 teniente director, en mayo de 1774 director honorario, en abril de 1776 director actual y en diciembre de 1790 (hasta 1793) director general (35).

Al igual que otros escultores académicos, en el ejercicio de su actividad profesional chocó en ocasiones con el gremio de carpinteros de Valencia, lo que le ocasionó algunos pleitos. Como Jaime Molíns Aceta, mantuvo una postura conservadora en la polémica a propósito del adorno que se planteó en la Academia de San Carlos, para cuyo estudio volvemos a remitir el análisis de J. Bérchez (36).

Formado artísticamente con Luis Domingo —como se ha visto— y, al parecer, con Juan Pascual de Mena en

(28) Este interesante y aún poco conocido escultor fue discípulo de la Academia de San Carlos, de la que obtuvo aprobación para ejercer su profesión en 1770 (Junta ordinaria del 11 de noviembre de ese año) y en la que consiguió varios premios en los concursos particulares y generales.

(29) En esa deuda se incluía, entre otras, las cantidades debidas a José Vergara, a José Puchol y a la mujer que atendió a Molíns en su última enfermedad. Esto se especifica en el apartado 22 recogido en la “División de los bienes recaentes en las herencias de Jaime Molíns entre sus hijos y herederos”. A.R.V. Protocolo núm. 7749, fols. 245 v.º a 263 (15-octubre 1781), notario Joaquín Salabert.

(30) Sobre este escultor, muerto en 1782, véase: ORELLANA: Op. cit., pp. 501, 431 y 592; ALCAHALI: Op. cit., p. 386; ESPINOS, Adela: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos (siglo XVIII)*. Valencia, 1984, vol.2, pp. 128 y 129; BERCHEZ, J.: Op. cit., pp. 186, 243.

(31) Se trata de la confesión de Jaime Ferrer del dote que había recibido de su esposa Josefa Molíns (29-XII-1781), de una época de Rita Molíns con Martín Odinan (enero de 1783) y de un documento alusivo al matrimonio de ésta con Vicente Poderós (marzo 1785).

(32) ORELLANA: Op. cit., pag. 396.

(33) IGUAL - MOROTE: Op. cit., pp. 19, 78, 80, 91, 109, 110, 123.

(34) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. M.º: Op. cit., pp. 77 y 78.

(35) *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786 y Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. A.A.S.C.

(36) BERCHEZ, J.: Op. cit., pp. 261-289.

Madrid hacia 1765 (37), llevó a cabo gran número de esculturas, tanto de madera, como de piedra, mármol o yeso, interviniendo en algunas de las más señaladas empresas artísticas del momento; así, entre otras, realizó importantes esculturas para la iglesia del recién construido Monasterio del Temple de Valencia, participó en las obras escultóricas que se llevaron a cabo a raíz de la remodelación clasicista de la catedral de Valencia y fue el principal artífice de la decoración escultórica de la nueva capilla de San Vicente Ferrer del convento valenciano de Santo Domingo, en la que, al parecer, tuvo una intervención más profunda, de carácter hondamente decorativo, según señala Joaquín Bérchez (38).



Jose Puchol Rubio. "San Lucas".
Trompa del cimborrio. Catedral de Valencia.

Su intensa actividad artística y académica se vio truncada relativamente pronto, al fallecer en Valencia el 13 de junio de 1797, cuando contaba cincuenta y cuatro años de edad.

El 28 de abril del mismo año 1797, José Puchol otorgó testamento, "estando enfermo en cama, temeroso de la muerte", ante el notario de Valencia Joaquín Salabert (39).

Antes, ese mismo día, redujo a escritura pública un convenio de palabra que tenía establecido con el arquitecto de la Academia de San Carlos Antonio Cabrera (40). En dicha escritura Puchol afirmaba ser dueño de dos casas, "la una baja, y la otra escalerilla", en la calle de la Madrina de la ciudad de Valencia (números 28 y 29), las cuales las había construido de nuevo el arquitecto Antonio Cabrera por 789 libras, 7 sueldos y 8 dineros. Por acuerdo verbal entre ambos, esa cantidad la cobraría Cabrera de las rentas o alquileres que producían dichas casas, hasta que la deuda fuera liquidada, y sería pagada personalmente por Puchol, y en caso de que falleciera, por su mujer o por sus hijos y herederos. Hasta la fecha ya se había pagado 88 libras, 50 de las cuales correspondían al valor de una imagen de la Virgen de los Desamparados que Puchol había trabajado para Cabrera.

En su testamento, Puchol expresaba su voluntad de ser enterrado en el cementerio de la entonces iglesia de San Andrés de Valencia, de la que entonces era parroquiano, o en el de la iglesia de donde lo fuera al morir. Quería ser vestido con el hábito de Santo Domingo, que debería tomarse de su convento o del de Nuestra Señora del Pilar, ambos de Valencia. Assignaba para su funeral, sufragio de su alma, de los suyos y demás fieles difuntos, veinte libras, de las cuales se tenía que pagar el entierro, el hábito, misas y legados píos. Estos últimos eran cinco sueldos, por una vez sólo, al Hospital General, Casa de Misericordia, la de los Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer, Redención de Cautivos Cristianos y Casa Santa de Jerusalén, todos en Valencia.

Nombraba como albaceas testamentarios al doctor don Juan Tur, presbítero beneficiado en la iglesia del Santísimo Cristo del Salvador de Valencia, y a Clara Padilla, su mujer.

En la cláusula sexta declaraba estar casado con Clara Padilla y que no lo había estado con ninguna otra mujer. Del matrimonio tenía cinco hijos, llamados Gertrudis, José, Fabiana, Felicia y Gregorio, los cuatro últimos menores de veinticinco años, por lo que nombraba como sus tutores y

(37) *Continuación de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en su Junta Pública de 6 de diciembre de 1798.* Valencia, 1799, p.12; CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas artes en España.* Madrid, 1800, t. IV, p.133; ALCAHALI: Op. cit., p.392; IGUAL UBEDA: *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid.* Valencia, 1968, p.100; GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M.ª: *Historia del arte de Valencia.* Valencia, 1978, p.292; BERCHEZ: Op. cit., p.236.

(38) Sobre la construcción de esta capilla y toda la polémica a que dio lugar en el seno de la Academia trata ampliamente el citado autor (Op. cit., pp.217-241).

(39) A.R.V. Protocolo 7755, fols. 40 a 42 (28-abril-1797), notario Joaquín Salabert.

(40) *Ibidem*, fols. 39 a 40.

curadores testamentarios, primeramente a su mujer, y en segundo lugar, a Manuel Monfort (41).

En la siguiente cláusula disponía que los inventarios de sus bienes que se hicieran a su muerte debían ser extrajudiciales, con el justiprecio al mismo tiempo.

En la cláusula octava declaraba que, al casarse, su esposa no le aportó dote alguno, pero que después, ésta heredó de sus padres alrededor de 2.000 libras, y también unas 100 libras “*de una deja o manda Pia de la Administración fundada por los Señores Arboredas*”, de los que Clara Padilla era pariente o descendiente (42).

En la cláusula novena legaba el quinto de todos sus bienes, deudas, derechos y acciones a su esposa, y en la décima, nombraba como sus legítimos y universales herederos por partes iguales a sus cinco hijos.

Estuvieron presentes como testigos don Juan Fernando Suárez, Mariano Paes, picador mayor de la maestranza, y Antonio Ayxa, oficial terciopelero, vecinos de Valencia.

José Puchol y Joaquín Salabert firmaron el documento.

Tal como había dispuesto el escultor en su testamento, el 17 de julio de 1797 se llevó a cabo el inventario de sus bienes extrajudicialmente, ante el notario Joaquín Salabert (43). Estuvieron presentes Clara Padilla, Gertrudis Puchol, Manuel Monfort, y los testigos Ignacio García, escultor, y Miguel Monteagut, estudiante de teología. Del justiprecio de lo referente a escultura, papeles, modelos, ahinos (?) y herramientas pertenecientes a ella se encargó Francisco Alberola, teniente director de escultura y tasador de la misma de la Academia de San Carlos (44), y de lo perteneciente a las pinturas Matías Quevedo (45). El inventario se llevó a cabo en la casa en que habitaba Puchol, “calle de la

Sequiola”, parroquia de San Andrés. Firmaron el documento todos los presentes —peritos incluidos—, excepto Cristóbal San Martín, tasador de los bienes inmuebles, y Clara Padilla, que manifestaron no saber escribir.

El inventario se inicia con una relación en la que se incluyen seis láminas pintadas sobre vidrio, muebles, ropa, madejas de hilo, algunas joyas y objetos de plata de poco valor y algunos utensilios de cocina (números 1 a 94). A continuación se detallan las herramientas y ahinos de cerrajería, cantería y carpintería, la madera y los modelos, herramientas y papeles de escultura (46). Dentro de este

(46) Documento citado, fols. 58 v.º a 60 v.º

Herramientas de cerrajería y cantería: N.95, siete docenas de hierros pequeños y medianos para cantería (2 L, 2 S); N.96, dos docenas de hierros mayores para lo mismo (1 L, 4 S); N.97, la herramienta para yeso (10 S); N.98, dos mesas, un pico y una picola dentada, todo de hierro (2 L, 13 S, 2).

Ahinos de cerrajería: N.99, dos gatos grandes de hierro (2 L, 8 S); N.100, tres gatos más pequeños de lo mismo (1 L, 10 S); N. 101, dos hierros de apretar la prensa (1 L, 6 S, 7).

Madera, Ahinos y herramientas de carpintería: N. 102, dos papeleras de madera de arce, con todos sus cerrajos y llaves (24 L); N. 103, un armario grande, con cuatro (?), de madera de pino, sus cerrajos, llaves y demás herramientas correspondientes, bien tratado (20 L); N. 104, otro armario para cocina, también de madera de pino, con sus cerrajos y llaves (3 L); N. 105, una mesa de madera de pino redonda, con sus bisagras, de buen uso (2 L, 10S.).

Madera de pino: En este capítulo (Núms. 106 a 115) se especifica la madera que Puchol tenía en su taller, en tablones y pedazos, de los que se detalla las dimensiones.

Herramientas y/o ahinos de carpintería: N. 116, dos berduch de acero (3 L); N. 117, siete sierras de mano (3 L); N. 118, dos serruchos de mano (1 L, 6 S); N. 119, un serrucho grande (4 L); N. 120, cuatros garlopas (4 L); N. 121, dos rimentos (1 L); N. 121 bis, seis planas (3 L, 10 S); N. 122, veintidós hierros de bocelar (5 L); N.123, dos guillem (1 L); N. 124, dos azuelas de dos manos (1 L, 10 S); N. 125, dos azuelas de mano (1 L); N. 126, un compás grande y dos pequeños (1 L); N. 127, una raspa grande (5 S); N. 128, tres martillos (1 L, 6 S); N. 129, unas tenazas de hierro (12 S); N. 130, un cartabón grande, dos escuadras y un saltarregra (12 S); N. 131, tres (?) grandes y dos pequeñas (1 L, 10 S); N. 132, un armario para colocar las herramientas, muy viejo, de madera de pino (1 L, 10 S); N. 133, una prensa de madera (1 L); N. 134, dos bancos de carpintero (2 L, 10 S); N. 135, un banquito pequeño, con su prensa, todo de madera (1 L, 10 S); N. 136, otro banquito de poner herramientas con su cajón, todo de madera de pino (2 L, 10 S); N. 137, tres potros de madera de pino, para trabajar de escultura (9 L); N. 138, una celosía de madera de pino para la puerta (2 L, 10 S); N. 139, una pizarra grande de dos piezas y otra pequeña (6 L); N. 140, una mesa, una escribanía y una silla en brazos, todo de madera de pino (5 L).

Modelos, herramientas y papeles de escultura: N. 141, sesenta cabezas de alabastro (8 L); N. 142, veinte cabezas de apóstoles y otras del mismo tamaño “idem” (1 L); N. 143, seis chicos también de alabastro (8 S, 6); N. 144, veintisiete pies y manos “idem” (1 L, 18 S); N. 145, veintiuna figuras “idem” (7 L); N. 146, cuarenta y nueve gubias de trabajar a mano (3 L, 14 S); N. 147, veintidós gubias de desbastar (4 L, 8 S); N. 148, varios formones pequeños de trabajar a mano (1 L, 16 S); N. 149, doce formones de desbastar (1 L, 12 S); N. 150, treinta y tres escofinas, entre pequeñas y medianas (3 L); N. 151, ocho escofinas grandes (2 L, 2 S, 8); N. 152, unas sierras de muelle (10 S, 8); N. 153, treinta y cuatro escofinas de varios tamaños, sin usar (9 L, 10 S); N. 154, varias barrenas sin usar, entre medianas y pequeñas (9 S); N. 155, dieciséis retratos (1 L, 4 S); N. 156, un apostolado de estampa (1 L, 4 S); N. 157, sesenta y cinco estampas pequeñas de diferentes autores (1 L, 10 S); N. 158, cincuenta estampas viejas de varios autores (8 L); N. 159, veintidós estampas de Tempesta (1 L, 18 S); N. 160, veinticuatro estampas viejas de diferentes autores (1 L); N. 161, cincuenta y una estampas viejas de varios autores, que estaban clavadas a la pared (10 L); N. 162, un “Libro grande de Prespectiva, y techos” (10 L); N. 163, un maniquí grande (20 L).

- (41) Manuel Monfort, hijo del famoso impresor Benito Monfort, nació en Valencia en 1736. Se dice que estudió dibujo con los Vergara. Fue director de grabado de la Academia de San Carlos y académico de mérito de la de San Fernando. Realizó frecuentes viajes a Madrid para resolver asuntos relativos a la academia valenciana, siendo encargado de vigilar los progresos de los jóvenes valencianos allí pensionados. Fue nombrado Tesorero y Administrador de la Biblioteca Real, así como Director de la Imprenta Real y del taller anejo de Fundición. Murió en 1806. (GIL Y CALPE: “Noticia biográfica de D. Manuel Monfort y Asensi, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1934, pp. 81-100).
- (42) Las 2.000 libras las heredó “en la estimación de dos casas, Baja y Escalerilla, sitas en el poblado de esta dicha ciudad de Valencia frente al Convento de Monjas Dominicas de Santa Catalina de Sena y de otras dos Casas, también Baja y Escalerilla, sitas en la propia ciudad Calle Vulgarmente nombrada de la Madrina (...); y lo restante en Dinero efectivo (...).”
- (43) A.R.V. Protocolo 7755, fols. 55 a 61 v.º (17-julio-1797), notario Joaquín Salabert.
- (44) En la junta ordinaria de 7 de marzo de 1789 se acordó que hubiera dos tasadores de escultura, nombrando para ello a Francisco Alberola, académico de mérito, entonces con honores de teniente (*Libro segundo. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1787 hasta 1800*. A.A.S.C.).
- (45) Este pintor fue nombrado académico de mérito en 1781 y propuesto para teniente director de pintura de la Academia de San Carlos en 1821 (ALDANA, S.: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, 1970, p.288).

último apartado cabe destacar las veinte cabezas de apóstoles (N. 142) y el apostolado de estampa (N. 156) por su posible relación con los cuatro apóstoles que realizó Puchol para la cornisa del transepto de la catedral de Valencia (47), asimismo son interesantes los dieciséis retratos (N. 155) que se menciona (estampas o dibujos, suponemos), acaso alguno relacionado con sus relieves marmóreos de Carlos III y Jaime II que se hallan sobre las puertas del presbiterio de la iglesia del Temple de Valencia. Por último, llama la atención las veintidós estampas de Tempesta (N. 159) (48) y el “Libro grande de Prespectiva, y techos” (N. 162), que pensamos puede tratarse de la obra de Andrea Pozzo *Prospettiva de Pittori, et Architetti* (Roma, 1693-1702), la cual se conocía en Valencia desde principios de siglo y constituye una obra básica y didáctica que hacía fácilmente asequible a pintores y escultores el conocimiento de la perspectiva, sin necesidad de estudiar los tratados científicos (49). Creemos interesante recordar a este respecto la observación de J. Bérchez cuando, al comentar el interior de la Capilla de San Vicente Ferrer del convento valenciano de Santo Domingo, en la que cree intervendría Puchol en algo más que en lo estrictamente escultórico, señala cómo en ella se refleja una formación en la perspectiva, “*muy en particular en los libros de Andrea Pozzo, en cuyas láminas y recomendaciones se puede rastrear intenciones y recursos que impregnan el acabado de esta capilla*” (50).

Siguiendo con el inventario, los siguientes bienes que se mencionan son “pinturas varias de guarniciones corladas” (núms. 164 a 169), todo de poco precio y —suponemos, por tanto— de escaso valor artístico (51).

Los últimos bienes inventariados son dos cerdos (N. 171) y una barraca, con el solar en que estaba situada, el corral, y en medio de él un pozo, y el territorio que tenía enfrente, todo sito en la Marina del Grao, de la ciudad de Valencia, partida del Cañamelar (N. 172), justipreciado todo por 300 libras.

Para concluir con el presente trabajo haremos referencia a otros documentos que hemos localizado y que permiten deducir algunos datos relativos a José Puchol Rubio.

El primero de ellos (52) es la escritura en la que Clara Padilla declaraba entregar a su hija Gertrudis Puchol 224 libras, 3 sueldos y 4 dineros, como dote por su matrimonio con el escultor Ignacio García (53).

Otro de los documentos es el testamento de Clara Padilla (54), en el que se refleja la situación en que quedó la familia de Puchol después de su muerte, que sería una situación de dificultades económicas. Indicio de ello es el hecho de que Clara Padilla, en contra de lo que era habitual, no legara ninguna cantidad, ni siquiera simbólica, a las instituciones de caridad, y ello por su “muchas estrecheces y atrasos”. También muestra de esas estrecheces económicas eran las deudas que la esposa de Puchol manifestaba

tener contraídas y que se especifican en el testamento. Una disposición interesante de él es aquella en la que Clara Padilla nombraba como tutor y curador de sus tres hijos menores de edad al escultor José Esteve, lo cual parece hablar de unas buenas relaciones personales entre él y Puchol, aparte de relaciones profesionales, más o menos competitivas. Otra cláusula de interés es la penúltima, en la que Clara Padilla legaba, en parte de mejora de tercio de sus bienes, todas las herramientas de cerrajería, carpintería, modelos, herramientas y papeles de escultura a sus hijos José y Gregorio Puchol, dejando además al primero una cama y tres colchones, “*para que continúe éste (J. Puchol hijo) en los buenos oficios de Padre, que hasta el presente (1801), ha practicado con sus Hermanitos*”.

Las dificultades económicas de la familia de José Puchol vuelven a quedar de manifiesto en los dos últimos documentos que aportamos. El primero de ellos es una escritura en la que Clara Padilla manifestaba deber a Manuel Monfort (ausente) 100 libras, recibidas por mediación

-
- (47) Esteve Bonet y Francisco Sanchís realizaron los ocho restantes, cuatro cada uno (SANCHIS SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia. Guía histórico artística*. Valencia, 1909, p.124). Esteve fue el responsable, concretamente, de las estatuas de San Jaime, San Judas Tadeo, San Felipe y San Pedro, realizadas entre noviembre y diciembre de 1775. (IGUAL UBEDA, A.: *José Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII*. Valencina, 1971, p.55).
- (48) Suponemos que se tratará del pintor Antonio Tempesta (1555-1630). Discípulo del flamenco Stradanus, pasó la mayor parte de su vida trabajando en Roma, especialmente como decorador, destacando fundamentalmente por sus realistas escenas de batallas y de caza (FREEDBERG, S.J.: *Pintura en Italia 1500-1600*. Madrid, 1978, p.657; WITTKOWER, R.: *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p.43).
- (49) BÉRCHÉZ, J.: Op. cit., p. 76.
- (50) *Ibidem*, p. 237.
- (51) Se trata concretamente de: N. 164, cuatro floreras de dos palmos de alto y palmo y medio de ancho (4 L); N. 165, dos floreras ochavadas de palmo y medio de largo y dos palmos de ancho (4 L); N. 166, dos cuadros de palmo y medio de alto y uno de ancho (2 L); N. 167, un Ecce-Homo pintado sobre tabla, de dos palmos de alto y medio de ancho (2 L); N. 168, un ovado de tres palmos de alto y dos de ancho, de Nuestra Señora del Rosario (3 L); N. 169, dos relicarios, las pinturas sólo se justipreciaron por 1 L, y los marcos de talla y oro, con los demás adornos, por 20 L.
- (52) A.R.V., Protocolo 7755, fols. 78-81 (19-agosto-1798), notario Joaquín Salabert.
- (53) Ignacio García, hijo de Ramón García, labrador, y Ana M.^a Blasco, nació en 1751 en Orihuela, partido de Albarracín. En 1815 obtuvo el nombramiento de académico de mérito por la escultura de la Academia de San Carlos, por el bajorrelieve “Eliezer entregando joyas a Rebeca en el pozo” (Museo de Bellas Artes de Valencia). Entre las pocas obras suyas que se conocen se encuentra un Cristo crucificado de madera policromada, fechado en 1821, perteneciente a una colección particular, según ha documentado M.^a Reyes Zarranz Doménech (“Noticia sobre Ignacio García”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1984, pp. 60-61).
- (54) A.R.V., Protocolo 7756, fols. 56 a 59 (14-diciembre-1801), notario Joaquín Salabert.

de José Esteve, para sufragar los gastos de su enfermedad (55), y el último, es el codicilo añadido por aquélla a su testamento (56). En él declaraba en primer lugar que toda la madera que su difunto marido dejó en el taller se había gastado en alimentos para ella y su familia, de forma que que entonces se encontraba en el mismo taller de su casa pertenecía a su hijo José Puchol y Padilla, quien había contribuido con el dinero ganado por su trabajo al mantenimiento de su familia. Después de indicar cómo había tenido que vender algunos objetos y empeñar otros para hacer frente a sus necesidades, manifestaba que su hijo José Puchol tenía que cobrar veinte libras por una Virgen de Montserrat de vestir, de tres palmos, que había hecho para don Francisco Maseras, capellán de la iglesia de Santiago de Orihuela (Alicante). A continuación declaraba que en el taller de su casa había unas andas a mitad de trabajar, hechas para don Vicente Perellós y Lanuza, quien ya había pagado su importe en vida de su marido. Asimismo, declaraba que también se hallaba en su casa un escudo de armas de piedra, ya cobrado, hecho por su hijo, también para Vicente Perellós, después de fallecer su marido. Por último, encargaba a su hijo José Puchol que cuidara de sus hermanos menores y de su tía Jacinta Puchol, y para que mejor cumpliera dicho

encargo le dejaba "a su favor y beneficio" las obras que cuando ella falleciera se encontraran empezadas en el taller (57).

José Puchol Padilla (58), que se enfrentaba, así, con importantes responsabilidades familiares y heredada el taller paterno, parece que no llegó a alcanzar la talla artística de su padre, de la misma manera que tampoco lo lograron Jaime Molíns Vergara y José Esteve Vilella respecto a los suyos.

ANA M.^a BUCHON CUEVAS

-
- (55) A.R.V., Protocolo 7756, fols. 7 v.º a 9 v.º (29-enero-1802), notario Joaquín Salabert.
- (56) A.R.V., Protocolo 5533, fols. 27 a 29 (10-febrero-1802), notario Francisco Escrivá.
- (57) Entre los testigos se encontraba José Esteve Bonet.
- (58) José Puchol y Padilla nació en Valencia en 1774. Tomó parte en diversos concursos de la Academia de San Carlos, obteniendo varios premios mensuales y dos en concursos generales, concretamente en 1792 el de tercera clase de escultura y en 1795 el de primera clase. En dicha Academia se conservan varios dibujos suyos, catalogados por Adela Espinós (Op. cit., vol., I, láms. 406 a 413).

LOS TEMAS VALENCIANOS DEL PINTOR DE CÁMARA DE CARLOS IV “ANTONIO CARNICERO MANCIO”

Antonio Carnicero Mancio, pintor del Siglo XVIII, del que la información que se ha tenido de él, sobre su figura y obra, ha sido, hasta ahora escasa, y que se ha limitado a simples menciones —no siempre verídicas—.

Hijo de una familia castellana de artistas, que intentaron triunfar en las Bellas Artes, tanto en el campo de la escultura, como en el de la pintura y grabado.

Fue Antonio Carnicero Mancio, el tercer hijo, del tercer matrimonio del escultor Alejandro Carnicero Miguel, con Manuela Mancio. Nació el 10 de enero de 1748 en Salamanca, siendo bautizado en la Parroquia del Sancti Spiritu, de esa ciudad, imponiéndosele el nombre de Antonio Nicanor (1).

A este artista, se le ha dado como lugar de nacimiento el de “Santiago de Galicia” (2), así como ha sido tenido por artista valenciano, por el Barón de Alcahalí (3) y por Salvador Ferrán, por lo que es importante esclarecer, que aunque pertenece a la Escuela Madrileña por sus estudios, el lugar de su nacimiento fue Salamanca.

Por el ambiente en el que se desarrolló su infancia, surgió en él, la vocación por seguir las huellas de su padre y hermanos mayores, Gregorio e Isidro.

Ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1758 (4), estando unido a esta Institución hasta su muerte, acaecida en agosto de 1814 (5). Fue nombrado Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 1788, impartiendo las enseñanzas de Principios y Yeso, hasta unos meses antes de su muerte, que por su mucha sordera se le eximió de que diese las citadas clases (6).

En el año 1760, marchó a Roma, acompañando a su hermano Isidro, a quien la Academia de Bellas Artes de San Fernando, le había concedido una pensión de estudios, para que ampliase sus estudios en Roma, durante seis años, residiendo en el Colegio Español de Santiago de los Españoles (7).

Durante la estancia en Roma de los hermanos Carnicero, Antonio, tuvo la oportunidad de poder admirar a los grandes maestros, adaptándose, al mismo horario de trabajo que el resto de los becarios, lo que hizo que lograrse adquirir un bagaje de conocimientos y oficio muy beneficiosos para su carrera, ya que era Italia, el lugar de confluencia de todos aquellos que deseaban destacar en las Bellas Artes, y Roma el centro artístico —en ese momento— coincidente con el mayor impulso clasicista. Pasar por allí, suponía una experiencia y el completar la formación iniciada en España,

proporcionándoles amplísimos conocimientos en materia de arte.

Por su aplicación y deseos de destacar, concurrió a cuantos concursos se hicieron públicos en la Academia Pontificia de Roma, consiguiendo premios, los años 1763, 1764 y 1765 (8), que le servirían a su regreso a la Corte, como méritos a aducir, cada vez que solicitaba entrar a formar parte de los pintores de la Real Casa.

Por su gran tesón y su buen hacer como pintor, consiguió, que en el año 1796, se le nombrase Pintor de Cámara (9) y en 1801 el de Profesor de Dibujo y Diseño del Príncipe de Asturias, Fernando de Borbón, y de sus hermanos los Infantes Carlos María y Francisco de Paula (10), ya que era un extraordinario dibujante, y como muestra de ello tenemos los bellos dibujos que hizo para ser grabados de la “Familia de Carlos IV”; los de “Tauromaquia”; los de “La Equitación”, así como las láminas del “Quijote”, de Ibarra, de las ediciones de los años 1780 y 1782, cuyos grabados no fueron hechos a la altura de los dibujos preliminares.

Como retratista, debió de gozar de cierta fama, posando ante él personajes destacados de su época, retratos en los que se advierte una calidad técnica muy cuidada y de tal nivel, que obras atribuidas a Goya, como el retrato de “Doña Tomasa de Aliaga”, salieron de sus manos.

En su obra “paisajista-costumbrista”, su paleta se hace más castiza y en sus cuadros hace desfilar la “manolería”, a través de sus representaciones de toreros, majos y chisperos, figuras éstas muy cultivadas en aquella época. Sitúa

(1) Archivo Parroquial de la Iglesia del Sancti Spiritu, de Salamanca, Libro V Bautismos folio 130 vuelto.

(2) Archivo Histórico Nacional, Legajo Diversos Bellas Artes.

(3) Barón de Alcahalí “Diccionario biográfico de artistas valencianos” Valencia 1897.

Ferrán Salvador, Vicent “Historia del grabado en Valencia”. Valencia 1943, pág.96.

(4) Pardo Canalis “Los registros de matrícula de la Academia...” 1967, pág. 21.

(5) Archivo Parroquial de la Iglesia “San Justo y San Miguel”. Libro difuntos 1814, folio 11 v.º.

(6) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Legajo 1/20-1.

(7) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Particular Libro I del 4-VII-1760.

(8) Martínez Ibáñez “Archivo Español de Arte”, 1981.

(9) Archivo Palacio Real de Oriente, Caja 204, n.º 9.

(10) Archivo Palacio Real de Oriente, Libro de Registro número 124, págs. 44.

Archivo Palacio Real de Oriente, Libro de Registro número 156, págs. 32, 33.

a estos personajes en las más variadas posturas y formas, pero aunque representa al pueblo llano, les infunde un cierto aire de señorío.

En sus realizaciones de las que pudéramos llamar "marinas", suele colocar en ellas un mar, que por su tranquilidad, nos recuerda el Mediterráneo y en él pone barquichuelas y en sus orillas pinta las clásicas barracas valencianas, en cuyas puertas aparecen personajes en diversas actitudes, tanto bailando, como merendando o realizando las faenas propias de la pesca. Estas barcas suelen aparecer con velas y éstas en airosas formas.

Las obras que realizó con motivos valencianos, debieron surgir de su estancia por esas tierras y que debió de ser de 1803 a 1807. Las situó entre estas dos fechas dado que el año 1802, D. Mariano Sánchez, a quien se le había encomendado que pintase todas las vistas de los puertos de España, se dirige al Monarca, lamentándose de que por haber caído enfermo del pecho (11) no puede terminar el encargo, faltándole solamente por hacer las vistas de Valencia. El Rey ante este imprevisto, debió de dar el encargo a Antonio Carnicero.

La segunda fecha que doy, es por haber sido procesado en 1806 al haberse creído el Monarca que estaba involucrado en el llamado "Proceso de El Escorial", por lo que fue encarcelado (12).

Las obras que realizó durante su estancia en Valencia, no es que sean muy numerosas, pero sí muy significativas, pasando a colecciones reales y privadas.

Entre las que fueron propiedad real, se encuentran las siguientes: "Vista de la Albufera de Valencia" (hoy propiedad del Museo del Prado), "Caza de patos en la Albufera de Valencia" y "Pesca en la Albufera de Valencia", por cuyas obras le pagaron 1.000 reales de vellón por cada una.

El primero de los óleos que menciono: el pintor ha reflejado el momento que antecede al embarque de los



Vista de la Albufera de Valencia

cazadores que marchan a la caza de patos en la Albufera. Ha colocado a sus personajes en actitud de espera, charlando, acompañados de sus perros unos, y otros comprando viandas en unos tenderetes colocados en la orilla.

Otro cuadro, es el titulado "Caza de patos", mide 1'15 por 0'75 m., se encuentra ubicado en el Palacio Real, y en él se ha plasmado la "instantánea", en la que ya las armas de fuego han entrado en acción, las aves caen y el personal que conduce las barcas se apresura a recoger las piezas.

Por último, en el Museo Lázaro Galdiano, existe un pequeño cuadro de 0,40 x 0,51 m., que representa el momento en el que una barca regresa de realizar las faenas de pesca, tanto hombres, como mujeres, se apresuran a sacar a tierra el pescado, mientras otros personajes contemplan estas tareas.

Procedentes de colecciones privadas, existen unos bellos cuadros que no llegan a un metro, de dimensiones, en los que Antonio Carnicero, ha colocado, a las orillas de la Albufera y a las puertas de barracas, personajes bailando, al son de guitarras, mientras otros grupos charlan, fuman, meriendan o pasean.



"Escena popular"

Son los cuatro cuadros que se aportan. En ellos, este pintor, ha colocado perros, en tres de ellos, en un primer plano, costumbre observada a través de su obra, ya que debía ser gran amante de estos animales, los que suele colocar aunque no tengan relación alguna con su obra, como ocurre en los cuadros "La coronación del Rey Alfonso XI y

(11) Archivo Palacio Real de Oriente, Legajo 767 Sec. Administrativa.

(12) Archivo Palacio Real de Oriente. Papeles Reservados de Fernando VII. Lib.R.P/20,T.If.777-778

su mujer, la Reina María, en el Monasterio de las Huelgas de Burgos” (este cuadro es propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, por el que obtuvo un primer premio), el de “San Francisco cortando el pelo a una novicia” (se encuentra en la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid) en el que vuelve a colocar al mismo perrito lanudo, y nuevamente aparece, en el bonito cobre de “La Naranjera” (propiedad del Palacio Real de Madrid), en esta obra, volvemos a ver otra conexión con Valencia, por los frutos que representa.

A través de mis aportaciones, deseo dar a conocer la figura de este pintor, al que ya los señores Sánchez Cantón y Lafuente Ferrari, opinaban que se debía de conocer su

obra, que hasta ahora había estado en el olvido, no se si habrá sido por ser tachado de “afrancesado”, apelativo que, debieron darle por el hecho de haber permanecido en su puesto, como Pintor de Cámara, durante el período del gobierno intruso, sin pensar, que no teniendo bienes de fortuna y sí, una familia que alimentar, su actitud no podía ser otra.

Con Antonio Carnicero Mancio, se extinguió el apellido Carnicero por línea directa, al ser el único hermano que tuvo hijos varones y estos morir solteros.

M.ª ANTONIA MARTINEZ IBAÑEZ

EL GUSTO POR LA PINTURA RELIGIOSA A TRAVES DE LAS COLECCIONES PARTICULARES VALENCIANAS DEL SIGLO XIX.

LA COLECCION FERRANDIZ

INTRODUCCION

Un vistazo general al panorama artístico español de los últimos tres años a través de los libros, artículos, exposiciones, congresos, etc. (1), evidencia la revisión que se está llevando a cabo de un hecho socio-cultural de gran importancia cuyas intrínsecas características justificarían la prácticamente total inexistencia de investigaciones. Nos referimos, obviamente, al controvertido tema del coleccionismo.

Cuando todavía está por realizarse un estudio definitivo en el ámbito nacional, el tratamiento del coleccionismo a nivel local puede, sin duda, contar con numerosos detractores. Ahora bien, las conclusiones que se desprenden de dicho planteamiento, como testimonio concreto —nunca aislado— del gusto de una significativa clase social, constituyen en último término un acercamiento a la realidad artística del siglo XIX. Siendo precisamente durante este siglo cuando se consolida el coleccionismo particular, totalmente distinto en sus presupuestos ideológicos y sociales del coleccionismo oficial, real o eclesiástico gestado desde los albores del siglo XV.

Una primera aproximación al coleccionismo particular pictórico valenciano del siglo XIX permite entrever las características generales de este fenómeno a grandes rasgos. Así, lo que definiría al coleccionismo del primer tercio de siglo sería el gusto por la pintura española de los siglos XVII y XVIII, en clara relación con el coleccionismo de finales del siglo XVIII (2). Durante el segundo tercio del siglo y al igual que ocurre en el coleccionismo real comienza a detectarse un cambio de gusto hacia la pintura contemporánea de retrato y motivos florales. Esto, que a primera vista podría parecer un hecho sin apenas relevancia, refleja una importante transformación de las tradicionales relaciones entre el artista y el nuevo cliente, y las incipientes entre el artista y el marchante, en la medida en que buscando conseguir los máximos beneficios por un lado y satisfacer la demanda de un determinado tipo de pintura por otro, se estaba dirigiendo la creatividad del pintor: sugiriendo los temas, delimitando las dimensiones del lienzo o determinando los colores, hacia gustos e intereses particulares. El resultado inmediato de esta intervención supondrá una

merma en la libertad del artista. Para finalizar, en el último tercio del XIX se observa una recuperación del gusto por la pintura religiosa, cuya factura remite a la pintura gótica de corte flamenco e internacional de los siglos XV y XVI, así como se constata un interés por la pintura costumbrista y paisajista (3).

Sin embargo, esta estructuración no se puede aplicar en un sentido estricto a todos los casos valencianos, ya que en múltiples ocasiones los años en que se registran las colecciones no corresponden con los periodos cronológicos argumentados, es decir, no siempre coincide el momento de la adquisición de las obras coleccionadas con la realización

(1) En 1985 apareció el libro de J. Morán y F. Checa: *El coleccionismo en España*, Madrid. Recientemente se ha traducido el libro de Julius Von Schlosser: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid, 1988, cuya primera edición en alemán data de 1908 y la italiana de 1974. Así mismo es significativo que en publicaciones periódicas como el monográfico de *Fragmentos*, n.º 11, Madrid, 1987, o en *Antiquaria*, n.º 50 y 51, Madrid, 1988, pp. 24-31 y 24-32 respectivamente, se dediquen una serie de artículos al tema del coleccionismo y del mercado del arte.

Por otro lado, la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Comunidad Autónoma de Madrid inició en 1985 un ciclo de exposiciones sobre *Pintura en las colecciones madrileñas*. Del mismo modo, en Cataluña, en 1987 se inauguró una muestra sobre *Col·leccionistes d'Art a Catalunya*. A ello hay que sumar el interés por parte de otras entidades oficiales como los ayuntamientos, diputaciones,... o de carácter privado como la Fundación Caja de Pensiones, Banco Hispanoamericano, etc., por dar a conocer sus fondos o sus últimas adquisiciones.

Un caso aparte serían las exposiciones que con títulos como: *Maestros antiguos de la colección Thyssen-Bornemisza*, *Maestros modernos de la colección Thyssen-Bornemisza* y *Maestros americanos del siglo XIX de la Colección Thyssen-Bornemisza*, han servido como preámbulo a la presentación de la colección que en breve se instalará en el palacio de Villahermosa de Madrid. Sin olvidar las importantes colecciones mostradas en el Centro de Arte Reina Sofía, tales como: *Sonnabend*, 1987, *Patsy y Raymond Nasher*, 1988, *Panza di Biuno*, 1988, etc.

Por último señalar que el VII Congreso del C.E.H.A., Murcia, 11-14 octubre, 1988, dedicó una de sus mesas al tema: "Patronos, promotores, mecenas y clientes".

(2) Véase J.A. Gaya Nuño: *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, pp. 15-16.

(3) Sería muy interesante realizar un estudio comparativo entre estos dos tipos de coleccionismo y los respectivos grupos sociales en los que se inscriben.

de los inventarios de las mismas. No obstante habría que señalar que el estudio del coleccionismo en el marco del estado español cuenta con un grave problema: la ausencia generalizada de inventarios que, sin duda, dificulta la labor de investigación y al mismo tiempo sirve para diferenciarlo metodológicamente respecto al mismo fenómeno social en el resto de los países —principalmente en Inglaterra, Francia, y en menor medida, Italia— donde ya desde principios del siglo XIX se realizaron sistemáticamente listados, relaciones o inventarios de los objetos que configuraban las colecciones pertenecientes a la realeza, la aristocracia y a la burguesía.

COLECCIONES DE MEDIADOS DEL SIGLO XIX

El coleccionismo de pintura religiosa es una de las principales peculiaridades que definen al coleccionismo valenciano del XIX. Un testimonio de lo que caracterizaría al coleccionismo decimonónico de pintura sería la colección de la familia Ferrándiz, de la que se ha tenido noticia a partir del testamento de doña Vicenta Badenes e Ibañez de Ferrándiz, realizado ante el notario don Timoteo Liern, cuya división de bienes se leyó el 17 de septiembre de 1859 (4).

Tomando como punto de partida algunas de las más importantes colecciones valencianas formadas durante el siglo XIX, se observa que entre ellas existen análogos temas y autores (5). El asunto que mayor número de veces se repite corresponde a la vida de Cristo, siendo lo más frecuente encontrar representaciones del Nacimiento, la Adoración de los magos y los pastores, la huida a Egipto, la Sagrada Familia, el Ecce-Homo y la Crucifixión. También los santos ocupan un lugar destacado en las colecciones del siglo XIX como San Pedro, San Pablo, San Bartolomé, San Andrés, San Cristóbal, San Jerónimo, San Bruno, Santa Catalina, Santa Rosa y, por supuesto, el valenciano San Vicente Ferrer, sin olvidar algunas escenas del Nuevo Testamento en las que aparecen el Bautista y la Magdalena, y en menor medida del Antiguo Testamento. Para concluir, la Inmaculada Concepción, figura presente en casi todas las colecciones y a la que se profesó una gran devoción en esta época.

Los pintores que elaboraron estos temas fueron: Juan de Juanes (1523?-1579), Francisco Ribalta (1565-1628), José Ribera (1591-1652), Esteban March (1600-h.1660) y Vicente López y Portaña (1772-1850), así como un considerable número de anónimos de los siglos XVII y XVIII. Y destacar que pintores como Rodrigo de Osona, Fernando Yáñez de la Almedina, Pablo de San Leocadio, Pere Nicolau y los Mastro de Alcañiz, Artés, Cabanyes, Játiva y Perea entre otros, cobraron interés en términos generales en el último tercio del siglo, momento en el que como se ha señalado se produce un denotado entusiasmo por la pintura religiosa de los siglos XV y XVI.

LA COLECCION FERRANDIZ

En este marco se inscribe la colección de doña Vicenta Badenes e Ibañez, que murió el 17 de julio de 1859 y de la que tenemos constancia, como se adelantó, a partir de la división de bienes realizada el 17 de septiembre de 1859 (6). Todos los cuadros quedaron en propiedad de su marido don Antonio Ferrándiz y Cabrera —padre del pintor Bernardo Ferrándiz y Badenes (1835-1885) (7)— quien el 19 de julio de 1875 murió en Valencia a los 67 años, habiendo realizado testamento el día anterior a su muerte, y cuya división de bienes se leyó el 9 de septiembre de 1875 (8).

Sobre la profesión de Antonio Ferrándiz poco se sabe con certeza, y si bien parece ser que ejerció como practicante, igualmente lo es que la tradición habla de “contrabandista” al referirse a él, rasgo que de ser cierto justificaría la gran posesión de bienes muebles e inmuebles que se desprende de su testamento. En cualquier caso, lo que parece estar claro es que debió de tratarse de un hombre que comerció y negoció con sus bienes a lo largo de toda su vida.

A los pocos días de su muerte, salió a pública subasta la colección de cuadros. Tal y como había dejado constancia apareció en prensa el anuncio de la misma que decía: “se venderá en pública subasta el lunes 9 de agosto y días siguientes, de cuatro a siete de la tarde, una colección de cuadros antiguos y modernos, entre los que se hallan algunos Ribaltas, Espinosas y otros autores conocidos, así como dos acuarelas de Julio Worms y varios estudios y fotografías del pintor Ferrándiz. A partir del miércoles están espuestos (sic) en la calle Cofradía de los Sastres, núm. 6, piso segundo, de cuatro a siete de la tarde. Las personas que no pudiendo asistir a la subasta deseen adquirir alguno o algunos de dichos cuadros, podrán dejar nota en la misma casa” (9).

- (4) Véase “División de bienes de Doña Vicenta Badenes e Ibañez”, *Protocolo 9854*, fols. 1226-1232. Archivo del Reino de Valencia.
- (5) Sobre el coleccionismo valenciano es ciertamente escasa la bibliografía existente, aún así cabría citar de Antonio Igual Ubeda: *Historiografía del Arte Valenciano*, Valencia, 1956; Catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona: *El Arte en España*, Guía del Museo del Palacio Nacional, 2.ª edic., Barcelona, 1929; de Felipe M.ª Garín Ortíz de Taranco: “Recuperación y coleccionismo artístico durante el dominio francés y la desamortización en Valencia”, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, 1964, pp. 1-39. Sin olvidar el gran número de artículos que sobre el citado tema escribió directa o indirectamente Leandro de Saralegui.
- (6) Cit. en nota 4.
- (7) Un estudio completo de la personalidad artística de este pintor, puede verse en C. Gracia: *El Tribunal de las Aguas. Ferrándiz ante la Modernidad*, Valencia, 1986.
- (8) Se realizó ante el notario Don José Montalt Sanchiz, véase: “División de bienes de Don Antonio Ferrándiz”, *Protocolo 570*, fols. 2341-2384. Archivo General de Protocolos del Distrito Notarial de Valencia.
- (9) Cfr. *Las Provincias*, 4 de agosto de 1875, p. 4. En el mismo periódico se repitió el anuncio los días 5, 6, 9, 10, 11, 12 y 13 del mes de agosto en la p. 4. Quiero agradecer a D. Vicente Roig la información de prensa que me facilitó.

Muy posiblemente los cuadros subastados serían los relacionados en la división de bienes de su mujer:

Relación de las obras pictóricas procedentes de la división de bienes de doña Vicenta Badenes e Ibáñez. Valencia, 17 de septiembre de 1859

- 1.^o Un lienzo sin marco que representa la *adoración de los Pastores al Niño Jesús*, colocado en el centro; estimado por mil doscientos reales de vellón.
- 2.^o Otro lienzo con marco, que representa, *Estudio, calavera y libros*; estimado por seiscientos cuarenta reales.
- 3.^o Otro lienzo con marco que representa *Vista de una población y entrada de toros*; estimado por sesenta reales.
- 4.^o Otro lienzo con marco que representa *San Bruno*, de medio cuerpo; estimado por cien reales.
- 5.^o Otro lienzo con marco que representa *El Niño Jesús con un corazoncito en el pecho*; estimado por ochenta reales.
- 6.^o y 7.^o Otros dos lienzos con marcos que representan *dos batallas de caballería*; estimados por mil reales.
- 8.^o Otro lienzo con marco representa *la casta Susana*; estimado por cuatrocientos reales.
- 9.^o Otro lienzo con marco que representa *la adoración de los Santos Reyes*; estimado por ochenta reales.
- 10.^o Otro lienzo con marco que representa *Lot y sus hijos*; estimado por cuatrocientos reales.
- 11.^o Otro, plancha con marco que representa *la Purísima Concepción*; estimado por trescientos reales.
- 12.^o Otro en tabla, con marco, que representa *el tránsito de María Magdalena y varios ángeles teniendo instrumentos*; estimado por trescientos cincuenta reales.
- 13.^o Otro lienzo sin marco que representa *la cabeza del Bautista presentada a Herodes*; estimado por quinientos reales.
- 14.^o Otro lienzo con marco que representa a *San Gerónimo* de medio cuerpo; por trescientos reales.
- 15.^o Otro lienzo con marco que representa al *Angel San Miguel*; estimado por trescientos veinte reales.
- 16.^o Otro, sobre papel con marco, que representa la *Anunciación a San José*; estimado por doscientos reales.
- 17.^o Otro lienzo con marco, que representa *la cabeza de una Concepción*; estimado por 120 reales.
- 18.^o Otro lienzo con marco que representa *la cabeza de un viejo con una pipa*; estimado por veinte reales.
- 19.^o Otro lienzo sin marco que representa *varios niños*; estimado por cuarenta reales.
- 20.^o Otro lienzo sin marco que representa a *San José y el Niño Jesús*; estimado por cincuenta reales.
- 21.^o y 22.^o Otro lienzo con marco que representa *Bocetos de Palomino*; estimado por quinientos reales.
- 23.^o Otro lienzo con marco que representa *un pobre sentado pidiendo limosna*; estimado por ciento treinta reales.
- 24.^o Otro lienzo con marco que representa un *Nacimiento*; estimado por ciento sesenta reales.
- 25.^o Otro sobre plancha con marco, que representa la *Adoración de los Pastores*; estimado por trescientos reales.
- 26.^o y 27.^o Otro sobre tablas con marco que representa, una, un *Judas traidor*, y otra, *los Apóstoles reunidos*; estimados los dos por trescientos veinte reales.
- 28.^o Otro lienzo con marco que representa *Santa Rosa con un Santo Cristo*; estimado por seiscientos reales.
- 29.^o Una plancha con marco, que representa la *Coronación de espinas del Señor*; estimado por ochocientos reales.
- 30.^o Otro lienzo sin marco que representa la *Concepción* tamaño natural; estimado por seiscientos reales.
- 31.^o y 32.^o Otro lienzo con marco que representa la *historia del hijo pródigo, Perspectiva*. Estimado por mil doscientos reales.
- 33.^o Otro lienzo sin marco que representa *San Pablo decapitado*; estimado por dos mil reales.
- 34.^o Otro lienzo también sin marco, que representa el *Martirio de San Pedro*; estimado por dos mil doscientos reales.
- 35.^o Otro lienzo sin marco que representa la *Degollación de San Pablo*; estimado por dos mil reales.
- 36.^o y 37.^o Otros dos lienzos con marco, que representan dos *fruteros*; estimados por dos mil reales.
- 38.^o Una tabla con marco que representa *San Cristóbal*; estimada por veinte reales.
- 39.^o y 40.^o Otro lienzo con marco, que representa, dos *Bacanales*; estimado por mil trescientos reales.
- 41.^o Otro lienzo con marco, que representa un *retrato que tiene una guitarra*; estimado por cuatrocientos reales.
- 42.^o y 43.^o Otro lienzo con marco, que representa dos *países*; estimado por cuatrocientos reales.
- 44.^o Otro lienzo con marco que representa *la Virgen, el Niño, San Juan y dos Angeles*; estimado por mil cien reales.
- 45.^o Otro lienzo con marco que representa *San Gerónimo* de medio cuerpo; estimado por seiscientos reales.
- 46.^o y 47.^o Otros dos lienzos con sus marcos, que representan, el primero, a *Jesucristo convirtiendo a la*

- Samaritana*, y el otro, *la huída a Egipto*; estimados ambos en treinta mil reales.
- 48.^o Otro lienzo con marco que representa la *Magdalena en éxtasis*; estimado por 3.500 reales.
- 49.^o y 50.^o Dos tablas con marco que representan dos *floreros*; estimados por quinientos sesenta reales.
- 51.^o y 52.^o Otras dos tablas con marco que representan dos Batallas navales; estimadas por setecientos reales.
- 53.^o Otra tabla con marco, que representa una *cabaña, un pastor y dos vírgenes*; estimado por trescientos reales.
- 54.^o Un lienzo sin marco, que representa a *San Roque*, estimado por cien reales.
- 55.^o Otro lienzo sin marco que representa una *batalla*; estimado por ciento veinte reales.
- 56.^o Un lienzo sin marco, que representa una *pastora, un pastor y unas aves*; estimado por 700 reales.
- 57.^o Otro lienzo sin marco, que representa *San Bernardo y la Virgen*, estimado por cien reales.
- 58.^o Una tabla sin marco, que representa un *Cristo*; estimado por ocho reales.
- 59.^o Un lienzo sin marco que representa un retrato de un *Cardenal*; estimado por cuarenta reales.
- 60.^o Otro lienzo con marco, que representa una *Virgen rodeada de flores*; estimado por doscientos cuarenta reales.
- 61.^o Otro lienzo sin marco que representa la *Adoración de los Pastores*; estimado por trescientos reales.
- 62.^o Otro lienzo sin marco, que representa la *Virgen del Rosario*; estimado por trescientos reales.
- 63.^o Otro lienzo sin marco que representa la *Magdalena recibiendo un pan*; estimado por cuatrocientos cuarenta reales.
- 64.^o Un lienzo que representa una *música*; estimado por ochenta reales.
- 65.^o y 66.^o Dos lienzos que representan *costumbres francesas*; estimados juntos por ciento veinte reales.
- 67.^o Otro lienzo que representa *San José y la Virgen velando a Santa Teresa*; estimado por trescientos reales.
- 68.^o Otro lienzo que representa *San Antonio*; estimado por quinientos cuarenta reales.
- 69.^o Otro lienzo con marco que representa la *Cabeza del Bautista*; estimado por noventa reales.
- 70.^o Otro lienzo con marco, que representa un *Ecce-homo* de medio cuerpo; estimado por 70 reales.
- 71.^o Otro lienzo con marco que representa *San Gerónimo* de cuerpo entero; estimado por cien reales.
- 72.^o Otro lienzo que representa la *Cabeza de un Templario*; estimado por cincuenta reales.
- 73.^o Una tabla que representa la *Virgen del Loreto*; estimado por sesenta reales.
- 74.^o, 75.^o y 76.^o Tres lienzos con marco que representan *países franceses*; estimados por mil quinientos reales juntos.
- 77.^o, 78.^o, 79.^o y 80.^o Cuatro lienzos con marcos, que representan *Bodegones con peces*; estimados juntos por cuatrocientos ochenta reales.
- 81.^o Un lienzo *Florero*, representando en el centro la *Adoración de los pastores*; estimado por cien reales.
- 82.^o y 83.^o Dos lienzos que representan dos *países*; estimados por ciento ochenta reales.
- 84.^o y 85.^o Dos lienzos con marco, *Perspectivas* pequeñas; estimados ambos por mil doscientos reales.
- 86.^o Un lienzo que representa un *Gallo, una gallina y un pato*; estimado por noventa reales.
- 87.^o y 88.^o Dos idem que representan *Bambochadas*; estimados por ciento sesenta reales.
- 89.^o Otro lienzo con marco que representa un *País con un río*; estimado por ciento cincuenta reales.
- 90.^o Una tabla con marco que representa un *país*; estimado por veinte y cuatro reales.
- 91.^o Un lienzo que representa la *hermosa Judit*; estimado por ciento cuarenta reales.
- 92.^o Otro lienzo con marco que representa *el martirio de San Bartolomé*; estimado por 240 reales.
- 93.^o Un lienzo que representa el *Lavabo*; estimado por trescientos veinte reales.
- 94.^o Otro lienzo que representa *Santa Catalina*; estimado por cien reales.
- 95.^o Otro lienzo con marco que representa la *Adoración de los Pastores*; estimado por setenta reales.
- 96.^o Otro lienzo con marco que representa *San Andrés* de medio cuerpo; estimado por ochenta reales.
- 97.^o al 101.^o Cinco lienzos que representan *varios países*; estimados juntos por noventa reales.
- 102.^o al 104.^o Tres lienzos *perspectivas*; estimados todos en diez y seis reales.
- 105.^o Un lienzo que representa un *País*; estimado en treinta reales.
- 106.^o Un cartón que representa una *cabeza*. estimado por sesenta reales.
- 107.^o Una *miniatura* al óleo, estimado por cien reales.
- 108.^o Un *bajo relieve de marfil*, estimado por 160 reales.
- 109.^o Diez cuadros diferentes por valor de setenta reales.
- 110.^o Un lienzo representando una *batalla*, estimado por ciento treinta reales.
- 111.^o Otro lienzo que representa al *Niño Jesús*, estimado en ciento sesenta reales.
- 112.^o Tres *cuadros antiguos* por seiscientos reales.
- 113.^o Cuatro *cuadros* por cuarenta reales.
- 114.^o Lienzos con marco representando los *doce Apóstoles*; estimados por ciento sesenta reales.

- 115.^o Cuatro lienzos que representan cuatro *cabezas*, estimados juntos en trescientos reales.
- 116.^o Un lienzo que representa la *adoración de los Pastores*, estimado por sesenta reales.
- 117.^o Otro lienzo que representa a *María Mater Dei, Baños de Diana y la Huída a Egipto*; estimados por trescientos sesenta reales.
- 118.^o Otro lienzo que representa la *admisión de un Religioso*; estimado por doscientos reales.
- 119.^o Otro lienzo que representa varios *Frayles a caballo*, estimado por ciento veinte reales.
- 120.^o Otro lienzo que representa el *Milagro de San Vicente*, estimado por quinientos sesenta reales.
- 121.^o Una *tabla antigua* por ciento ochenta reales.
- 122.^o Una *tabla antigua* estimada por trescientos reales.
- 123.^o Un lienzo que representa *Santa Teresa y el Angel*; estimado por trescientos sesenta reales.
- 124.^o Otro lienzo que representa el *Niño Dios y Santa Catalina*, estimado por ciento veinte reales.
- 125.^o Otro lienzo que representa la *Sagrada Familia*; estimado por doscientos reales.
- 126.^o Otro lienzo de un *asunto desconocido*, estimado por ciento sesenta reales.
- 127.^o Otro lienzo que representa la *Negación de San Pedro*, estimado por noventa reales.
- 128.^o Otro lienzo que representa la *adoración de los Reyes*, estimado por doscientos reales.
- 129.^o Varios lienzos que representan dos *Cristos, un Niño Dios dormido, una Virgen del Rosario, tres retratos de Reyes, un S. Gerónimo, un S. Pedro y S. Pablo, un S. Benito, una Sta. Teresa y la Virgen presentada en el templo*, todos por 300 reales.
- 130.^o Varios lienzos que representan, un *juego de naipes, un San Julián, tres cabezas de Apóstoles y un perro*, estimados todos en doscientos reales.
- 131.^o Un lienzo que representa el *Sacrificio de la Misa y las once mil vírgenes*, por ciento ochenta reales.
- 132.^o Un papel con un marco, que representa 2 *grabados de la Guerra de Napoleón*; estimados por 20 reales.
- 133.^o Un *rollo de lienzos* estimados por 300 reales.
- 134.^o Un lienzo que representa la *huída a Egipto*, tamaño natural, estimado por ciento sesenta reales.
- 135.^o Otro lienzo que representa la *Trinidad en una gloria*; estimado por ciento ochenta reales.

Total setenta mil novecientos treinta y ocho reales.

Esta colección, inscrita en el campo del coleccionismo particular valenciano desarrollado a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, puede constituir un buen ejemplo del gusto por la pintura religiosa. Es evidente que la mayoría de las obras coleccionadas pertenecen al género de la pintura religiosa que como se ha visto caracterizó al coleccionismo

valenciano del primer tercio del siglo. En este sentido, habría que señalar la afirmación que Antonio Ferrándiz hizo en su lecho de muerte de que él profesó “la religión católica, apostólica romana, como cristiano” (10) a lo largo de toda su vida. Por ello, es fácil deducir que el tipo de pintura coleccionada, a parte de por otras causas, sería muy del gusto ideológico de su propietario.

Por otra parte, tanto por la cantidad como por las casas y bienes que poseyó, se integraría en ese grupo social de la creciente “burguesía valenciana” que especuló con las propiedades desamortizadas y se enriqueció a costa de la Iglesia aprovechando el momento de debilidad económica que marcó la primera parte del siglo.

Cobra un especial interés esta colección por pertenecer a la familia de un artista, aunque no sea esta una característica definitoria de la misma, si es justo decir que en las escasas obras de carácter laico que se han podido comprobar, se comienza a vislumbrar los rasgos que permiten hablar de un “coleccionismo avanzado”. Es decir, si es cierto que la temática religiosa domina toda la colección, igualmente lo es que las excepciones son las que mejor indican que el coleccionismo religioso comenzaba a dejar de estar en alza y un nuevo tipo de obras: pinturas costumbristas, bodegones, retratos, flores... conformaban el gusto del coleccionista valenciano de mediados de siglo.

Cuando en 1875 salió a subasta pública la colección Ferrándiz, un nuevo gusto por la pintura religiosa de los siglos XV y XVI comenzaba a ejercer gran influencia sobre los coleccionistas.

EL NUEVO GUSTO

La pintura fue el campo artístico en el que repercutió de manera más directa el cambio sufrido por la sociedad española. El fin de los encargos de pintura religiosa determinó un giro de las formas específicas de comercialización: la exposición, el encargo y las primeras subastas marcaron así el inicio de un nuevo período artístico donde el “mercado de arte” constituiría la piedra angular y la “burguesía”, el grupo social al que se destinó este creciente mercado. Si bien convendría matizar que, con anterioridad a este período de mediados del siglo XIX, se había podido detectar un incipiente mercado de arte religioso formado a partir de las sucesivas desamortizaciones que generó una fuerte demanda por parte de una clase social en ascenso que —a imitación de la nobleza, aristocracia y realeza— vieron en la adquisición de obras de arte una nueva forma de afirmarse como tal, suplantando el mecenazgo ejercido por la Iglesia durante siglos.

RAFAEL GIL SALINAS

(10) Cfr. *Protocolo 570*, fol. 2342.

EL REVULSIVO DE LA “BISAGRA” AFRICANA EN GENARO LAHUERTA

Suele ser habitual, en las diversas aproximaciones de conjunto a la trayectoria artística de *Genaro Lahuerta*, que la llamada *etapa africana* se englobe, sin más, directamente dentro de un período cronológico más amplio, diluyéndose de hecho —incluso de forma poco relevante— en una especie de dilatado marco estilístico, tan general como heterogéneo y disperso, que difícilmente logra caracterizar la producción artística por él desarrollada en esta época.

A nuestro modo de ver, tal injustificado proceder no sólo merma, de manera claramente perentoria, el interés intrínseco que esa concreta etapa de su itinerario creativo en sí misma posee, sino que, con ello, se pasa además totalmente por alto un momento que es clave y fundamental para la reflexión estética de Genaro Lahuerta y que, sin duda alguna, vino a influir decisivamente —como veremos— en todo el resto de su quehacer artístico posterior.

Es, por otra parte, un hecho que las obras de ese determinado período son —dentro del conjunto de su trabajo— bastante poco conocidas por el público y que, incluso, han sido escasamente estudiadas si las comparamos, por ejemplo, con su incisiva etapa de anteguerra o con la denodada investigación suya sobre el paisaje que, como es sabido, tanto le ocupó y atrajo hasta sus últimos días, sobre todo en su refugio de Altea.

Cierto que, en ese aspecto, habrá que tener en cuenta no sólo los oportunos criterios estimativos, referidos en cada caso a las distintas épocas de su producción sino también la adecuada diferenciación cuantitativa que respectivamente las separa, toda vez que Genaro Lahuerta permaneció sólo en dos ocasiones —durante 1953 y 1956— en el entonces Sahara Español (Africa Occidental y Territorios de Sidi-Ifni), durante un período de algo menos de medio año en cada una de esas oportunidades. Y en tal sentido, a pesar del intenso trabajo y dedicación allí desarrollados por él, no deja de ser comparativamente reducido este tiempo global de sus estancias en relación al conjunto de su trayectoria.

No obstante —y al margen de estas referencias que complementariamente podrían matizar un tanto ese menor conocimiento que en general se tiene de la pintura realizada en tal etapa— no estará de más que intentemos diferenciar entre lo que de hecho es el *directo condicionamiento* que la estancia en Africa supuso para la concreta producción artística que allí desarrolló Genaro Lahuerta y la *influencia posterior* que esas fundamentales experiencias —a través sobre todo de sus reflexiones y subsiguientes replanteamientos estéticos— paulatinamente ejercieron en

su personalidad artística y, en consecuencia también, sobre el resto de su quehacer.

Es sabido que, en términos generales, toda vivencia, de manera acorde con su propia cualificación e intensidad, incide —a veces, incluso, de forma inmediata— en el virtual proceso de conformación artística que paralelamente pueda desarrollarse por parte del sujeto creador. Y, sin duda, el cambio ambiental al que Genaro Lahuerta se vió sometido con estos viajes repercutió intensamente en sus obras de la época. Su propio *Diario* refleja pormenorizadamente ese constante esfuerzo suyo por recoger, de manera puntual, en su trabajo artístico lo más esencial de aquellas nuevas experiencias que con tanta intensidad le afectaban y tan profundamente le sorprendían.

Todo ello queda así cuidadosamente registrado a través de una singular literatura donde destacan especialmente las calidades pictóricas de las expresiones empleadas por Genaro Lahuerta, ricas en juegos descriptivos —entre íntimos y poéticos— y en las que se evidencia siempre la arrolladora necesidad que experimentaba de tomar nota del cúmulo de impresiones que en cada momento le asaltaban.

Sin embargo no se trata de una simple curiosidad despertada por “lo pintoresco” o lo relativamente exótico del nuevo entorno. Más bien habría que hablar de una especie de reencuentro con el sentimiento mágico de la vida, extraído inmediatamente de la propia naturaleza o de la primitiva sencillez de las costumbres, capaz de convertirse por sí mismo en estímulo incesante, en llamada interior que elimina distancias para abrir afinidades y compartir vivencias.

No es nueva, por supuesto, esta irresistible atracción por lo primitivo, lo orientalista o lo desmesurado del inmediato ambiente natural en la historia del arte contemporáneo. Y Genaro Lahuerta tuvo oportunidad de acceder coyunturalmente —a través del mecenas de la entonces Dirección General de Marruecos— al hallazgo fortuito, más que a la búsqueda expresa, como él mismo reconoce, de tales experiencias.

No desaprovechó ciertamente Genaro Lahuerta sus estancias africanas. Más bien queda patente ese específico ahínco suyo por conseguir antes que nada el máximo rendimiento de su cotidiana tarea pictórica, como si no quisiera perder febrilmente un instante de aquellas singulares circunstancias. Y en ese concreto sentido no conviene olvidar que la ayuda disfrutada para sus viajes suponía, al menos, la posterior participación en la muestra colectiva de los becados y la entrega correspondiente de

obra para un proyecto de museo, que el régimen a la sazón vigente propiciaba, relativo precisamente a temática africanista.

Sin duda su "campana pictórica" pudo calificarse de fecunda, a juzgar por la amplia exposición individual que coronó su primera estancia y en la que pudo selectivamente reunir casi un centenar de trabajos entre óleos grandes y medianos, pequeños estudios y apuntes, acuarelas, pasteles, aguatinas, monotipos y dibujos.

Pero, más que centrarnos ya ahora en sus aportes plásticos, quisiéramos resaltar previamente el gran impacto que su sensibilidad experimentó y la considerable repercusión que sobre su agudizada capacidad receptiva tuvo esa singular "llamada del Sur".

No creemos equivocarnos si nos arriesgamos a afirmar que es precisamente en esta etapa africana donde va a ir tomando cuerpo y concretándose decididamente su *teorización estética*. Este nudo vivencial, tan directamente conectado a su práctica artística, funcionó en Genaro Lahuerta como auténtico catalizador reflexivo, tal y como luego tendremos ocasión de explicitar ampliamente. Pero hay más. Mantenemos asimismo que es allí y entonces cuando, de hecho, se preanuncia e inicia el germen de una *nueva fase* en su pintura, transformación que sólo algo más tarde, posiblemente en los inicios de la década de los sesenta, se mostrará ya definitivamente en toda su riqueza.

Es por eso que hacemos especial hincapié en el crítico papel y alcance revulsivo que tanto para su labor pictórica como para su actividad reflexiva desempeña el doble inciso africano.

Significativamente viene siendo también casi una práctica común el hecho de que, al ser estudiada la obra de Genaro Lahuerta, los comentaristas y estudiosos vinculen estrechamente el análisis de su producción artística con las múltiples reflexiones que —por ejemplo— sobre la luz y el color él mismo fue pacientemente registrando en sus escritos. Y, con frecuencia, se generaliza el contenido de tales aportes teóricos a la totalidad de su obra. En tal sentido no estará de más, tampoco, que intentemos puntualizar adecuadamente cómo ese afán por redactar de forma selectiva sus propios pensamientos y sus diversificadas experiencias es algo que se consolida —entre los hábitos de Genaro Lahuerta— precisamente en estos viajes africanos. Sobre todo en el primero de ellos.

Es así, pues, como él mismo irá retomando, al hilo de este esfuerzo clarificador, problemas y cuestiones que ciertamente afectan incluso a la práctica totalidad de su producción, iluminándola comprensivamente. De este modo, casi diríamos que Genaro Lahuerta "relee y reconsidera", con tales claves teóricas, sus etapas anteriores y prepara fundamentalmente su posterior decantamiento hacia más concretos objetivos plásticos.

Ahí quedaría, por tanto, respaldada la viabilidad de utilizar conjuntamente sus obras y sus escritos no sólo para lograr una más adecuada comprensión de su personalidad artística y biográfica sino también para arbitrar, de algún modo, una más eficaz explicación de sus hallazgos estéticos.

Sin embargo, en vistas a valorar adecuadamente la importancia de esta época, es siempre conveniente tener muy en cuenta la singular ocasión que para Genaro Lahuerta supuso un proceso tal de apertura a posibilidades diferentes, de fundada revisión de sus planteamientos y, finalmente, de una salida afortunada hacia adelante (quizás precisamente en un momento crucial, en el que de alguna manera experimentaba una cierta perplejidad y se veía afectado por una interna crisis en relación a sus búsquedas plásticas), que le permitió abrirse hacia una nueva fase en su quehacer artístico de los sesenta.

La intensa refluencia, pues, que sobre toda su posterior trayectoria ejerce esta época es tan significativa que no puede reducirse, sin más, a una escueta referencia —casi anecdótica— dentro de su desarrollo biográfico, ni ser diluida de manera indiscriminada en el marco estilístico general, como a veces se ha hecho, dentro de un extenso periodo intermedio —irregular— que prolongaría cansinamente su diversificada actividad plástica de postguerra; antes bien, esta especie de "bisagra" debe justamente calibrarse en su fundamental alcance e incidencia, teniendo presentes, sobre todo, sus propias consecuencias. Y buena prueba de ello nos da el mismo Genaro Lahuerta hacia mediados de la década de los setenta, cuando retoma precisamente el tema de sus experiencias africanas como *leitmotiv* de su discurso de recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (18 de enero de 1976).

Es como si él mismo reconsiderara, cuatro lustros después, lo que en el fondo significaron realmente aquellas vivencias para su propio desarrollo artístico. Y así, con la perspectiva del tiempo y con la evidencia plena de sus efectos, Genaro Lahuerta somete a revisión no sólo sus recuerdos sino especialmente sus hallazgos estrictamente estéticos, vinculados al asombro que, cuanto entonces le rodeaba, plásticamente le producía.

Cierto que hace referencia tanto en su "diario de campana" como en su "discurso académico" a las obras allí realizadas, pero sobre todo apela —en uno y otro caso— a las constantes sorpresas que el nuevo entorno perceptivamente le ofrecía, traduciéndolas —no sin esfuerzo y con aguda pormenorización— a múltiples reflexiones teóricas, técnicas y vivenciales.

El mismo reitera que fue en tal contexto experimental donde, curiosamente, descubre la importancia del paisaje, aunque principalmente se dedicara a captar sobre todo los

tipos humanos que le rodeaban, sus atuendos, el conjunto de objetos de su uso y la espontaneidad de sus conductas y actitudes.

Es también allí donde —como nos recuerda— gracias a su diferenciada geografía, su hábitat y sus particularidades climáticas, Genaro Lahuerta, a veces por contraste y otras por asociaciones y puntuales afinidades, se replantea la significación de muchos de los movimientos artísticos del último siglo, a los que no había sido indiferente, pero que ahora los iba a ver bajo otra perspectiva y distinta justificación. Así sus observaciones y profundas relecturas del cubismo, el fauvismo y los juegos impresionistas o el recurso a la expresión son, sin duda, de interés; estando motivadas tales reconsideraciones, ante todo, por la marcada escenografía que, abrumándole, le envuelve e incita.

¿Quién no ha sentido alguna vez una especial curiosidad y atracción por los textos de los propios artistas? Es como si desde el interior de la genuina corriente creativa emergieran a manera de rotundo chispazo, casi con perfecta autonomía, algunas de las claves esenciales, inquietas y depuradas, capaces de posibilitar por sí mismas *otra* lectura —siempre existencialmente comprometida— de los fenómenos artísticos.

Tal ocurre, sin duda, con Genaro Lahuerta. Y esa concreta experiencia, compartida a través del conocimiento atento de sus textos, hizo que, en alguno de los pocos encuentros —siempre lamentablemente ocasionales— que ya en la década de los ochenta, con él pudimos esporádicamente mantener nos decidiéramos a plantearle el tema de la influencia estética del medio no sólo sobre la *personalidad biográfica* del creador sino, sobre todo, en relación a su *personalidad artística*. Y aquella respuesta —traída por nosotros a colación también en alguna otra oportunidad— fue tan resuelta como apodíctica:

“...El artista, en su entrega y entusiasmo, se transforma ante la realidad del medio en *puro ojo contemplante*”.

Referíase concretamente Genaro Lahuerta, de forma precisa, a su experiencia sahariana. El tema del paisaje, con sus códigos específicos, había sido, entonces, el punto de partida de aquella conversación.

Evidentemente el hecho de convertirse —en su admiración— en “puro ojo contemplante” fue lo que desencadenó, en el fondo, todo ese enlace fecundo de reconsideraciones que ahora estamos nosotros subrayando, con las importantes consecuencias y efectos subsiguientes para su actividad creativa.

Pero hay un dato que no quisiéramos en estas líneas preterir. Genaro Lahuerta nos remarcó asimismo que los esfuerzos de *síntesis* y *simplificación*, evidentes en sus numerosas indagaciones sobre el paisaje levantino, que caracterizan los códigos de su conocido lenguaje, no eran

otra cosa que el fruto de una especie de virtual *sobreimpresión* retiniana que indefectiblemente le acompañó ya para siempre y se le imponía al enfrentarse a la realidad que quería en cada caso captar: el recuerdo del paisaje sahariano se convertía así en el eficaz contrapunto de base y, comparativamente, todos los contrastes frente a él, una vez simplificados al máximo, se recogían ahora, con sus sintéticas diferencias propias, sobre el lienzo.

Aquella *dieta* —como él gustaba decir— le ayudó, sin duda alguna, a comprender que “la síntesis y la simplicidad son en la plástica el auténtico soporte de toda poesía”.

La verdad es que sólo más tarde —tras aquella conversación—, reflexionando sobre el exacto significado de sus afirmaciones, relejendo sus textos y atendiendo más pormenorizadamente a sus propias obras, pudimos entender cuál era, de hecho, el eje nodal que daba coherencia a los códigos artísticos que a lo largo del último cuarto de siglo Genaro Lahuerta propició con febril insistencia y creciente depuración, valorando simultáneamente, por nuestra parte, el fundamental papel —con frecuencia olvidado o no reconocido suficientemente— que la “dieta africana” asumió en su trayectoria.

Los textos de Genaro Lahuerta van más allá de las meras notas repentinas y esquemáticas. Hay en ellos un claro esfuerzo literario, lo que nos hace suponer la existencia de una pausada elaboración —¿quizá posterior?— incluso en su *Diario*. Y otro tanto cabría decir respecto a la serie de *Aforismos* que lentamente fue registrando desde entonces en sus cuadernos de trabajo. Si estos últimos son, lógicamente, puntuales observaciones, agudas sentencias y anotaciones de todo tipo, aquél —en su esmerada continuidad y datación— es más bien fruto de una cuidada —y hasta poética— redacción. Diríamos que está hecho para ser leído como documento creativo, casi como una memoria personal que espera, a pesar de su intimismo, ser visitada algún día por ojos ajenos. Es quizá la tácita apetencia que, entre líneas, preside la elaboración de todo “diario”. Y en este sentido, el de Genaro Lahuerta no es ciertamente una excepción.

El mismo lo reconocerá cuando, enfrentado de nuevo a estos escritos cotidianos y a sus aforismos, intente —a partir de ellos— pergeñar el texto del discurso académico, elaborado a finales del 75, que lleva escuetamente el significativo título de *Observaciones sobre el color y la luz*:

“...Mis vivencias al igual que digresiones artísticas tienen, eso sí, acento personal con todos sus riesgos y venturas”.

Y esas observaciones personales sobre el *color* y la *luz* no serán, curiosamente, ejemplificadas en dicho texto con obras relativas a sus conocidos paisajes, ni tampoco en relación a sus interesantes aportaciones de los años treinta, sino precisamente se ceñirán a comentarios centrados en los

trabajos pictóricos y experiencias estéticas de su etapa africana.

Es más, si estudiamos la serie de proposiciones —algunas casi lapidarias— que se estructuran hábilmente en el conocido “decálogo del paisaje”, propuestas como parte esencial de su posterior *ideario estético*, y las comparamos hermenéuticamente con el conjunto de los textos que nos va ofreciendo su *diario*, descubriremos a no dudar en él la fuente inmediata de tales enunciados. Lo cual vendría a justificar, *a fortiori*, la densidad de aquella época, la importancia —tantas veces apuntada por nosotros— de sus experiencias saharianas y, en última instancia, lo definitivo de sus logros que luego se irán reformulando teóricamente en múltiples coyunturas y aplicando también minuciosamente en su quehacer plástico.

Lafuente Ferrari captó exactamente estos hechos. Y así lo expresa al referirse a Genaro Lahuerta en tal encrujijada crítica:

“...Creo que la experiencia africana originó una profunda crisis en la paleta y en la concepción del color de Genaro Lahuerta. Este impacto no se reflejó sólo en sus cuadros sino que le llevó a abordar sus impresiones con la pluma en el correspondiente diario. De esa experiencia comenzó a germinar en Lahuerta una nueva época de su pintura. Acaso desde entonces empieza en él una concentración mayor en su trabajo”.

(Contestación al discurso académico de Genaro Lahuerta, 1976).

Este providencial encuentro con la naturaleza sirvió a Genaro Lahuerta de singular revulsivo. Y llegó en el momento más oportuno. Pues —para seguir citando las autorizadas palabras de Lafuente Ferrari— “los años siguientes a la guerra constituyen una época en que, como casi todos los españoles honestos, Genaro Lahuerta hubo de luchar para asentar su vida en bases firmes; son los tiempos de las medallas, las cátedras y, en fin, de la dura faena de sobrevivir con dignidad, pero con esfuerzo. Fueron momentos en que pareció ablandarse su pugna por lograr una pintura sólida, constructiva, en concesión a un cromatismo amable. Sin embargo le vi reaccionar de nuevo hacia los años 50 y acaso en ello tuvo influencia —o coincidió al menos con esos momentos— su viaje a África”.

Ciertamente la conjunción de fuerza y delicadeza, la convivencia de la firmeza y la finura, que tan adecuadamente fueron destacados como rasgos sobresalientes de la obra de preguerra de Genaro Lahuerta por Manuel Abril, Eugenio d’Ors o Lafuente, habían ido cediendo con posterioridad a distintas y peligrosas concesiones más amables y comerciales. Pero la coyuntura africana, con su “dieta” y su plurivalente impacto vino a dar un justo y oportuno espolnazo a la trayectoria pictórica de Genaro Lahuerta, agilizándolo nuevamente la sobriedad, el vigor y la densidad de su paleta, a la vez que la armonizaba con la fuerza y el intenso impacto de la luz y el color. De hecho la energía y la

delicadeza vuelven a presidir conjuntamente sus propuestas.

El acercamiento al paisaje logra la liberación de lo anecdótico y la expurgación de cualesquiera pintorescos detalles, enfatiza hábilmente la pureza de los escuetos volúmenes contruidos a base de planos cortados por la presencia de la luz y se destacan las formas geométricas de la arquitectura sahariana en medio de la lograda transparencia atmosférica. Así la propia espontaneidad reencontrada pone simultáneamente en primer plano el rigor en la notación y la frescura casi abocetada de sus apuntes.

Por su parte el reto de un nuevo tratamiento pictórico de la figura humana, a partir de los modelos saharauis, le arrastra con brío redoblado a la justa entonación de la piel oscura, matizada con multitud de reflejos, recurriendo a veces, para ello, a la utilización de una exigua pincelada, casi puntillista, con el fin de resaltar —a manera de enfático contrapunto— el juego combinado de los matices de oscuridad y brillantez, produciendo como resultado entonadas vibraciones y contrastes.

¿Y qué decir de esas numerosas composiciones interiores, en las que la figura humana es recreada incluso con cierta celeridad, intencionalmente fruitiva, buscando la factura casi abocetada en el tratamiento pictórico para mejor destacar la espontaneidad de los valores plásticos y la contrastación existente entre los objetos, la encendida indumentaria y la piel lustrosa, mate, de los modelos?

Toda esta interesante y compleja recuperación no fue, por supuesto, fruto de una mera y azarosa coincidencia cronológica. Y así tratamos de establecerlo aquí, haciendo justo hincapié en esa intrínseca relación causal que avivó la tensión creadora y puso en marcha su capacidad reflexiva, posibilitando el inicio de nuevas metas artísticas. De ahí que no pueda despacharse este intervalo relativamente breve con una pura referencia marginal, como un viaje más de los muchos que Genaro Lahuerta, viajero consumado, realizara a lo largo de su existencia.

Si sus viajes europeos tuvieron mucho que ver —en la etapa de anteguerra— con sus destacados aportes plásticos, no lo tuvieron menos, para su desarrollo posterior, sus estancias africanas. Incluso, comparativamente, cabe afirmar que actuaron de revulsivo mucho más intenso, con indiscutible oportunidad para su trabajo, dadas las circunstancias.

El tema del color y de la luz siempre había preocupado a Genaro Lahuerta de manera muy especial. Pero convertido ahora, más que nunca, —según su expresión— en “puro ojo contemplante” hará que todo llame vivamente su atención, produciéndose como resultado una curiosa sinestesia global:

“...Mi primer contacto directo con África fue en una mañana de primavera. El avión volaba a no demasiada altura,

mis sentidos estaban atentos y despiertos a todo acontecer. Aquella tierra del desierto tenía el tacto y el color de los resecos mendrugos de pan desteñidos por el sol. Mi mano pegada a la ventanilla era comida por la luz del mediodía.

La luz se ceñía y aplastaba sobre el lomo de esta inmensa superficie ingrata. Los tonos acusaban la excesiva mezcla del blanco, era la luz que los enfriaba. Al pintarlos mentalmente quedé sorprendido de tan difícil limitación. Se pasaba de la greda ceniza y blanco harinoso, a los tonos ligeramente cálidos. Todos los matices del color arena quedaron sin jugo y pegados al secante impalpable que era la luz”.

De este modo empezó su lucha con las nuevas experiencias, recogidas pormenorizadamente día a día. Paisajes, rostros, objetos, casas... Todo le atrae y queda registrado tanto en sus obras como en sus textos. También en su memoria, pues veinte años más tarde revive con no disimulada emoción tales recuerdos:



“Mujeres Saharauis”. Genaro Lahuerta.
Oleo. 195 x 130 cm. Año 1953

“...Pinté dos figuras de mujer, tamaño natural, de pie. (Sin duda se refiere Genaro Lahuerta al lienzo de 1953 titulado “Mujeres saharauis”, óleo de 195 x 130 cm.). Viven en mi recuerdo por su plasticidad y color. Su piel era oscura, cual cáscara de bellota, soporte fácil para cualquier coloración atacante. Así los verdes y violetas —algunos decantados directamente de sus ropajes— convertíanse en el tornavoz de

todas las gamas allí vivas, que formaban el conjunto, y predisponían a que aconteciese la bella osadía impetuosa de estos colores. Los morados, transidos de intensidades hondas como el fruto de las vides, retaban a los otros valores cromáticos. Con su fuerza joven y desnuda soportaban y simplificaban aquel conjunto vario. El color bermellón de las babuchas de una de ellas, cual espiga, latía ¡tan larga y tan breve! El color carmín de la otra creaba una atmósfera sombría, con su galleo exaltado por el verde de su blusa”.

Así podríamos ir analizando, junto a sus obras, el proceso perceptivo, las observaciones generales, las concretas metáforas que adornan sus apuntes o las anotaciones técnicas relativas al cotidiano trabajo.

No faltan tampoco glosas de carácter más bien antropológico acerca de la vida saharauí, junto a curiosos arrebatos poéticos frente a la inmensidad del desierto, ante el impacto sublime de sus atardeceres y las noches o sentidas lamentaciones provocadas por la imposibilidad de captar tantas experiencias, adecuadamente, en sus lienzos.

Con el óleo titulado “Sahia”, también en 1953, conseguirá Genaro Lahuerta un año más tarde la medalla de honor en la exposición de Pintores de Africa. El proceso de realización de esta obra ocupa numerosas páginas de su *diario*, donde se van anotando impresiones, dudas, hallazgos, esperas, diálogos con la modelo y descripción de las sesiones de trabajo.

Algo parecido ocurre, de hecho, con cada una de sus dedicaciones artísticas de mayor envergadura, lo que da un especial interés a tal juego comparativo, merecedor por sí solo de un amplio estudio —imposible de abordar aquí— o de una publicación especializada que monográficamente recogiera los textos y la respectiva reproducción de las obras en ellos referenciados en cada caso.

Sin embargo queremos insistir, de nuevo, en un punto significativo. Paralelamente a la puntual atención que Genaro Lahuerta presta, en su *diario* al proceso de composición de sus obras, no deja de registrar junto a las observaciones sobre la figura humana —que predominan— constantes notas en torno al paisaje natural, analizando sus impresiones respecto a la luz y el cromatismo, a la necesidad de síntesis y a la ineludible simplificación que su registro pictórico exigiría. Pero, sin embargo, parece como si no acabara de decidirse —entonces— a atacar resueltamente esta aventura creativa. Incluso de forma reiterada indica la gran dificultad que ello implicaría. Y todo esto a pesar de que —como ya se ha indicado— no faltan, por supuesto, múltiples experiencias plásticas al respecto en el conjunto de su producción de este período.

Diríase, pues, que ese reto ante el paisaje africano, que tanto le impresiona —como queda patente— y que tan ampliamente le ocupa en sus anotaciones, será para él una especie de asignatura pendiente por el momento, y que sólo más tarde merecerá su total y casi exclusiva atención.

Ese choque entre el paisaje mediterráneo y el paisaje saharauí del desierto será una carga con espoleta retardada, que necesitará digerir y sedimentar con lentitud. Choque que le acompañará siempre en su contraste y que estaría asimilando en el origen y desarrollo de su etapa siguiente.

También Lafuente Ferrari incide en ese contrapunto experimental que se produce en Genaro Lahuerta, justificando con ello algunas de las transformaciones que se dan en su itinerario estético:

“...El sensual y refinado colorista, el mediterráneo nato, formado junto al mar levantino y bajo el sol, se sintió en las soledades desérticas de África, dominado, envuelto, casi místicamente anonadado por la pura luz que, de un lado aniquila las cosas y transfigura en nirvana luminoso el paisaje, mientras, por otra parte, otorga un valor milagroso a la menor partícula de color —disolviendo casi, anulando la entidad propia del objeto a que pertenezca— capaz de resistir la aniquiladora imperiosidad luminíca. En este trance de transfiguración, el color vuelve a recobrar su personalidad y, sin duda, es más poderosa cuanto más singular la energía, la fuerza empleada para defenderse de la agresión avasalladora de la luz.

Nuevos colores, densos y sobrios, brotaron de la paleta de Genaro Lahuerta, en este reto de la pura y despersonalizadora luz del desierto; azules densos, violetas, bronceados de la piel humana, ricos en matices, sombras azules de los muros blancos bajo la luz inmóvil, delicadísima, inefables tonos de la extensión arenosa bajo la radiación cegadora y paralizante”.

Adecuada descripción, sin duda, de ese rosario de contrastes y de sus correspondientes efectos, ésta que hemos tomado del texto de respuesta académica del profesor Lafuente Ferrari, pero que debe —en el sentido indicado más arriba— completarse al menos con la puntualización dual entre la inmediata transformación de su paleta en las obras realizadas *in situ* y las posteriores consecuencias en todo cuanto respecta a su definitiva entrega a la investigación del paisaje. De ahí el papel ambivalente, amplio y fundamental, que debe asignarse a las experiencias africanas de Genaro Lahuerta.

Quizás por ello —curiosamente— todo estudio de la última etapa pictórica de Lahuerta, metodológicamente, debería siempre arrancar, en concreto, de esta fase precedente de su trayectoria, que tiene por sí misma entidad y significado propios, como venimos argumentando desde un principio.

No deja de ser curioso, al respecto, las minuciosas matizaciones que en sus textos recoge en relación a las alteraciones del paisaje africano, cuyos cambios bruscos —nunca graduales— le atraen sobremanera. En tal sentido, diferenciamos, que diferencia muy marcadamente entre el paisaje abrasado por la luz cenital y los desconcertantes amaneceres y ocasos que presencia: todos ellos tentaciones bien diferentes para el “puro ojo contemplante” del pintor.

Así, por ejemplo, recoge —como vivencia inédita— una de tales experiencias que le marcó fuertemente:

“...Era algo inefable y que jamás olvidaré: vi amanecer y rápidamente, como salto de pez, se pusieron en juego los rojos intensos, los rosas y verdes almendras, los amarillos cromo junto con malvas y violetas. Estuve presenciando el fugaz despertarse de la naturaleza. Algo imposible de reproducir”.

E insiste cómo uno y otro día le obsesionaba la llegada abrasadora de la luz, que puntualmente pondría fin al fugaz espectáculo del amanecer. El color parecía huir. Sólo la retina de Genaro Lahuerta lo buscaba insistentemente.

“...La dieta del color, que me impuso el paisaje africano, todo parquedad, con sus ayunos pertinaces, confirmaban una realidad pictórica. Indudablemente, no hace falta gran variedad de paleta, para ser extraordinariamente rica en su misma limitación”.

Lección ésta que Genaro Lahuerta ya no echará jamás en saco roto. Y que volverá una y otra vez a recordar en diversas ocasiones:

“...¿Cómo hubiera vencido mi desconcierto y asombro ante el paisaje de Smara, de no ser porque hay todo un sin fin de conjugaciones entrañables para la pintura en relación al paisaje?”

Aquel paisaje me incitaba. Smara estaba enclavada sobre pequeños llanos de piedra oscura y como mezclada de diminutos espejos, circunstancia que hacía a la luz fina como hilo invisible y chispeante, cosa que me producía un sortilegio incansable y renovado. Los tonos del virtual celaje se hacían huidizos arrojándose con lo imperceptible, acusando aún más lo irreal e insólito, debido a la diafanidad de la luz”.

Los ejemplos también aquí —como antes respecto a la figura humana y su representación plástica— serían, pues, interminables y prolijos. Pero el argumento de la tesis que sustentamos está ya sobradamente expuesto y respaldado: es en África donde Genaro Lahuerta inicia virtualmente un nuevo proceso de interés en relación al paisaje, que sólo más tarde dará sus definitivos frutos artísticos.

De hecho esta *bisagra africana* con sus respectivos goznes del 53 y 56 le sirvió eficazmente a Genaro Lahuerta para adentrarse en una nueva página de su existencia artística. Incluso su pintura de entonces, quizá más cézanniana que nunca, va preparando, con sus obsesiones por la luz y el color, el oportuno tránsito a la apoteosis de la autonomía del paisaje.

“...La plástica, la forma, el dibujo, el mundo de la composición, la abstracción y hasta la luz no son más verdad que la del color, ya que éste viste y presencia todo el fabuloso designio de la naturaleza previamente asimilada, que se destila sobre el frío blanco del lienzo, convirtiéndolo en un hecho que nos abraza y persuade amorosamente”.

“...Y si insisto en hablar del paisaje es porque considero que el espíritu de libertad que nos otorga, como género, potencia toda inquietud y búsqueda”.

Ahito, pues, de esa misma inquietud y plenamente impelido por la búsqueda, Genaro Lahuerta se sentirá más

libre para simplificar sus juegos referenciales y adentrarse en el íntimo lenguaje de los recursos plásticos.

“...La materia/color nos induce a suplir con su devenir expresivo y táctil, otros aspectos de la obra de arte. No en vano el verbo del color adquiere densidad y fuerza expresiva cuando más hablan entre sí sus elementos”.

“...En el color se da la medida de todo artista, ya que nos fija la profundidad y término de su evocación creadora ante lo circundante. Y es en ese amplísimo mundo del color donde se asientan por añadidura otros valores perennes como la plástica y la luz propia”.

Apasionante diálogo, pues, entre pintura y reflexión el que Genaro Lahuerta fue capaz de establecer a partir de esta etapa africana y que nosotros, casi a vuela pluma, hemos intentado simplemente registrar aquí como escueto testimonio a su memoria y como índice elocuente de su destacado quehacer artístico.

ROMAN DE LA CALLE

CRONICA ACADEMICA

Se procede como en años anteriores a consignar de modo breve y sencillo todas aquellas actividades, hechos y acuerdos más destacados de la vida corporativa que ha regido la Real Academia en el curso académico 1987-1988, 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

Con la solemnidad acostumbrada tuvo lugar el día 4 de noviembre, coincidiendo, como viene siendo tradicional, con la festividad de San Carlos, onomástica del monarca fundador Carlos III, la sesión inaugural.

En primer lugar se celebró la Misa de apertura de curso, oficiada por el M. I. Sr. D. José Climent Barber, quien pronunció una elocuente homilía. Seguidamente, ya en el salón de actos, comenzó la sesión propiamente con la lectura, por



El Académico Correspondiente, D. Jose Luis Morales Marin, en su disertación en el acto de apertura del curso 1988-89

el Secretario General, de la reglamentaria Memoria anual y, por haberle correspondido en esta ocasión, el mismo secretario pronunció el discurso inaugural sobre el tema "Evocación del pintor Don José Benlliure en el L Aniversario de su fallecimiento". Finalizada esta disertación, el Presidente Sr. Garín Ortiz de Taranco declaró inaugurado el curso 1987-1988, no sin antes glosar la personalidad del que fuera Presidente de la Institución, el citado Don José Benlliure, y dedicar un sentido recuerdo a los académicos fallecidos meses antes, de Honor, Don Genaro Lahuerta y Don Gabriel Esteve; y los correspondientes Sres. Sánchez Gozalbo, Chamoso Lamas, Deyá Palerm, Sra. Leroux de Pérez Comendador y P. Deodato Carbajo.

Antes de finalizar la sesión, el Presidente impuso la Medalla de Honor de las Bellas Artes correspondiente al año 1987 al Académico Don Francisco Lozano, oportunamente concedida por unanimidad por la Corporación de Académicos de Número.



El Salon de Actos durante la sesión de apertura del 4 de noviembre de 1988

SESIONES ORDINARIAS Y EXTRAORDINARIAS

Siete han sido en total las sesiones ordinarias y cuatro las extraordinarias, además de haberse reunido en seis ocasiones, con carácter urgente, la Junta de Gobierno. De los acuerdos y resoluciones tomados resta constancia formalizada en el correspondiente Libro de Actas.

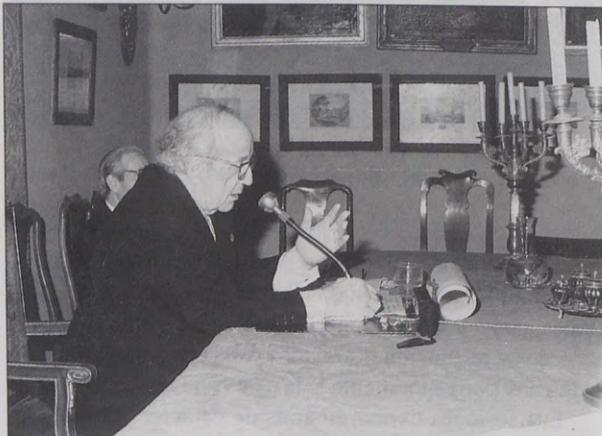
Las sesiones extraordinarias de carácter público han sido dos: la del día 17 de febrero para celebrar el 220 Aniversario de la fundación de la Real Academia por Carlos III, sesión en la que intervinieron el Académico de la Española Don Luis Rosales, dando lectura a una bella salutación poética, y el Dr. Don Román de la Calle, Catedrático de Estética de la Universidad de Valencia, quien disertó sobre la personalidad y obra del pintor y académico Don Francisco Lozano, magistral conferencia que tuvo su adecuada contestación en las palabras del propio biografiado Sr. Lozano.

La otra sesión tuvo lugar el día 21 de junio para celebrar la recepción del nuevo Académico de Número por la Sección de Música Don Salvador Seguí Pérez, quien pronunció un documentado discurso de ingreso sobre "La ópera en los compositores valencianos: *Maror*, culminación creativa de Manuel Palau", brillante lección que fue oportunamente contestada por el Presidente, Sr. Garín Ortiz de Taranco.

Entre las sesiones ordinarias ha de recordarse la celebrada el día 12 de enero por haberse dado conocimiento en



El Académico de número D. Salvador Seguí, dando lectura a su discurso de ingreso



El Presidente de la Academia en su contestación al académico Sr. Seguí



El Coro de Juventudes de Segorbe, actuando en el acto de recepción del Académico Sr. Seguí Pérez

ella del escrito del Secretario General del Instituto de España notificando a la Academia el acuerdo de la Mesa de tan alto organismo declarando asociada esta Corporación a dicho Instituto de España. En dicha sesión se informó asimismo acerca de los trabajos realizados con la ayuda de los becarios de la Consellería de Cultura sobre investigación y ordenación de fondos patrimoniales, artísticos y documentales propiedad de la Real Academia.

Ha de citarse asimismo la sesión del día 27 de septiembre último por haberse acordado en ella la concesión de la "Medalla al mérito de las Bellas Artes" correspondiente al año en curso al Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).



El Académico Correspondiente don Vicente Aguilera Cerni al recibir para el Museo Popular de Arte Contemporáneo de Villafamés la Medalla al Mérito en las Bellas Artes de 1988, concedida por la Real Academia

NOMBRAMIENTO DE NUEVOS ACADÉMICOS

Durante el pasado curso han sido nombrados Académicos de Número, D. Salvador Soria, por la Sección de Pintura; D. Salvador Seguí, ya citado, por la de la Música; y D. Ignacio Bayarri Lluch, por la de Escultura.

El que lo era de Número, D. Salvador Octavio Vicent, ha sido promovido a la categoría de Honor, y han sido nombrados Académicos Correspondientes los señores D. Mario Monreal, en Godella; D. Joaquín Company, en Barcelona; D. Amadeo Gabino, en Madrid; D. Luis Rosales, en Granada; Mme. Andrée de Bosque, en Paría; D. Pedro Laín Entralgo, en Madrid; D.^a Adela Condorelli, en Roma; y D. Bautista Martínez Beneyto, en Villarrobledo.

FALLECIMIENTOS DE ACADÉMICOS

Hay que lamentar por su parte el fallecimiento de los Académicos Correspondientes Ilmos. Sres. D. Vicente Genovés Amorós y D. Manuel Real Alarcón, y el del

Académico Supernumerario Excmo. y Rvdm. Sr. D. Emilio M.^a Aparicio Olmos, a cuyo recuerdo se han elevado sufragios por el eterno descanso de sus almas.

PRÉSTAMOS DE OBRAS DE ARTE

Durante el pasado curso se han prestado con carácter temporal una serie de obras pictóricas para su incorporación en exposiciones como las tituladas “El mar en la Pintura Valenciana (siglos XIX y XX)”, celebrada en Valencia del 10 de marzo al 30 de abril; la titulada “Los Pintores de la Ilustración”, celebrada en el Centro Cultural del Conde-Duque, de Madrid, del 24 de marzo al 8 de mayo; la de “Tipos y escenas de Castilla en la Pintura Española, 1840-1940”, celebrada en Madrid del 14 de abril al 22 de mayo; la intitulada “Pintores orientalistas españoles, 1830-1930”, entre el 8 de junio y el 22 de julio; la antológica de Ribalta, celebrada en Valencia, Madrid y Nueva York; la conmemorativa del 750 Aniversario de la Conquista de Valencia por Jaime I, inaugurada en Valencia, en el mes de octubre; la dedicada a las Exposiciones Nacionales del Siglo XIX, celebrada en Madrid los meses de mayo a julio; y la exposición dedicada a Vicente Blasco Ibáñez, en la ciudad de Florencia.

INFORMES SOBRE EDIFICIOS MONUMENTALES E INCOACCIÓN DE DECLARACIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

Entre otros se han presentado informes sobre el ex-monasterio de Sta. María de Valldigna, Palacio del Bayle de Villafamés, murallas de Morella, conjunto y lápidas romanas del Paseo de la Pechina y pretilos del río Turia, portillo árabe de la Calderería, restos de la muralla musulmana, torre de Santa Catalina, Monasterio de San Miguel de los Reyes y Convento de Santa María de Jesús. La Academia, además se ha dirigido al Ministerio de Cultura y a la Consellería de Cultura interesando la declaración de conjunto monumental de interés mundial a favor del entorno constituido principalmente por la Lonja, iglesia de los Santos Juanes y edificio del Mercado Central.

EMISIÓN DE MEDALLA CONMEMORATIVA

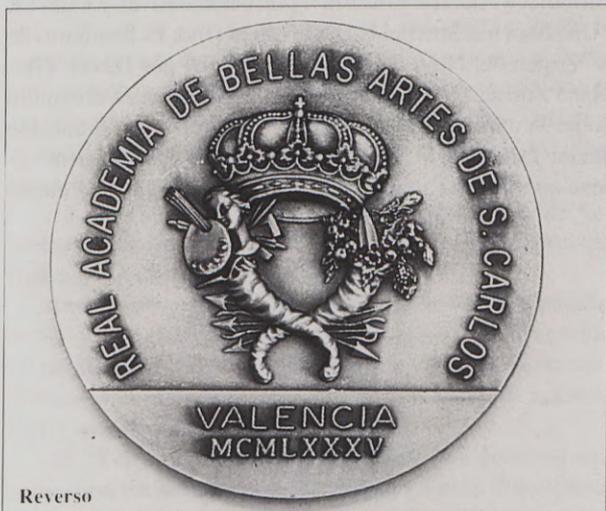
En conmemoración del 50.^o Aniversario del fallecimiento de Don José Benlliure, la Academia acordó acuñar una medalla, de la que es autor el Académico de Número y escultor Don José Gonzalvo Vives.

ACTOS PÚBLICOS

Entre los actos públicos celebrados durante el pasado curso han de citarse el concierto de Año Nuevo el día 3 de



Anverso



Reverso

Medalla emitida por la Real Academia en el 50.^o Aniversario del fallecimiento de D. José Benlliure

enero, en el que intervino la concertista Amparo Hontañina, interpretando al piano escogidas obras de Bach, Chopin y Ravel; el concierto conmemorativo del 275.^o Aniversario del fallecimiento del músico Juan Bautista Cavanilles, a cargo del organista y Director del Conservatorio Superior de Música, Don Vicente Ros, concierto que tuvo lugar el día 26 de abril; y la conferencia de la Académica Correspondiente María Teresa Sauret sobre el tema “Málaga y Valencia: Los orígenes de la vocación pictórica de Picasso”, acto que tuvo lugar el día 7 de junio.

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

Un año más, pese a las dificultades económicas, ha visto la luz el órgano de la Corporación ARCHIVO DE

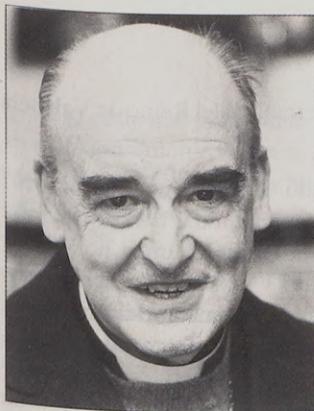
ARTE VALENCIANO, correspondiente al número 68 de su ya dilatada trayectoria, cuyo índice se detalla: “La visión del arte romano en la obra de Cavanilles”, por Cristina Aldana Nácher; “El retablo de Sarrión: Análisis documental y estilístico”, por Carmen Rodrigo Zarzosa; “Dos nuevos documentos referentes al maestro Rodrigo de Osona y la catalogación de cinco tablas de pintura primitiva en Jijona”, por José Hilarión Verdú Candela; “La Valencia del humanismo en la obra de Antón van den Wyngaerde”, por Salvador Aldana Fernández; “Tradicción iconística mariana en la Universidad de Valencia. La Virgen de la Sapiencia”, por Asunción Alejos Morán; “Sobre una escultura valenciana del siglo XVI: El Cristo del Privilegio de Gaspar Giner. 1856”, por Daniel Benito Goerlich; “Un retablo para el altar mayor del Monasterio de Valldigna, 1519”, por José Nicolau Bauzá; “Las ilustraciones contenidas en los libros valencianos del siglo XVI, conservados en los fondos de la Biblioteca Nicolau Primitiu”, por Isabel Oliver y Cuevas; “Una obra maestra del barroco valenciano: El Santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel”, por David Vila-plana Zurita; “Nuevas referencias documentales al estudio sobre la obra del pintor Antonio Richarte”, por Francisco Javier Delicado Martínez; “El arquitecto setecentista valenciano Felipe Rubio y Mulet y su familia”, por Fernando

Pingarrón Seco; “Las capillas neoclásicas de la catedral de Valencia, por Juan Angel Oñate; “El mercado norteamericano de Francisco Domingo”, por Carmen Gracia Beneyto; “La pervivencia del academicismo: Vicente Castelló y Amat”, por Rafael Gil Salinas; “Los aforismos de Pinazo”, por Román de la Calle; “Evocación de don José Benlliure (1855-1937) en el 50.º Aniversario de su fallecimiento”, por Miguel Angel Catalá Gorgues; “El pintor Casimiro Gracia”, por Angela Aldea Hernández; “Portolés, pintor”, por Felipe M.ª Garín; “Don Gabriel Esteve”, de “Tesela”; “Angel Sánchez Gozalbo”, por Enric Soler i Godes; “Don Alfonso”, por Felipe M.ª Garín; “Crónica académica”, por Enrique Taulet; y “El Museo en 1987”, por Felipe Vte. Garín Llombart y “Relacion de publicaciones recibidas”, por C.M.C.

He ahí, lo que puede ser considerado como la vida de la Real Academia de San Carlos en el último curso, 1987-1988, 220.º de su existencia.

ENRIQUE TAULET RODRIGUEZ-LUESO
Cronista honorario

DON EMILIO M.^a APARICIO



En la tarde del 22 de abril de 1988 fallecía inesperadamente en Madrid, víctima de una embolia cerebral, el insigne académico Rvdo. Padre Emilio M.^a Aparicio, Abad Mitrado del monasterio de Santa Cruz del Valle de los Caídos.

Sacerdote dignísimo, de profunda vida interior y apostólica

entrega, pertenecía a esa superior clase de personas de fino y aristocrático espíritu, de las que brota naturalmente y sin afectación alguna un indiscriminado trato, exquisito, cordial y atento.

Nacido en Valencia el 4 de abril de 1917, y luego de cursar el bachillerato en el Colegio de San José de los padres jesuitas de nuestra ciudad, inició sus estudios universitarios en la facultad de Ciencias. Mas, deseoso de orientar su vida hacia el sacerdocio, en octubre de 1934 se incorpora como alumno al Seminario diocesano.

El 27 de junio de 1943 era ordenado de presbítero. Y el 23 de julio del mismo año comenzaba su primera experiencia pastoral en la parroquia de San José de Cofrentes de la que había sido nombrado cura regente.

Pronto volvería a incorporarse a la capital, pues el 6 de diciembre de 1945 la jerarquía le designaba capellán penitenciario de la Capilla de la Virgen de los Desamparados amén de otros cargos diocesanos. Y en el verano de 1946 el arzobispo Olaechea y Loizaga le nombraba catedrático de Humanidades del Seminario Metropolitano.

Sin dejar sus tareas docentes y ministeriales, vuelve a la Universidad, ahora para cursar Historia en la facultad de Filosofía y Letras. En 1955 termina la licenciatura con un exhaustivo trabajo sobre el pintor Palomino. Y el 22 de febrero de 1967 alcanzaba el grado de doctor con la máxima calificación tras la lectura de su tesis "*La imagen original de Ntra. Sra. de los Desamparados y los precedentes históricos de la advocación*".

Capellán mayor de la Basílica de la Virgen de los Desamparados desde el 6 de septiembre de 1957, cargo para el que fue elegido por petición unánime de la Junta de Gobierno de su Antigua y Real Cofradía, el padre Aparicio

Olmos, luego de veinte años de profesorado, cargado de méritos —fue notoria su dedicación intelectual a los estudios histórico-artísticos en torno a los cuales llevaba publicadas ya numerosas obras—, en sesión de 7 de enero de 1969 era elegido *académico de número* de esta Real de Bellas Artes de San Carlos. Venía a cubrir la vacante producida por el excelentísimo Sr. D. Eduardo López-Chavarrí Marco que acababa de ser elevado a la categoría de *académico de honor*.

En el solemne acto de recepción pública que tendría lugar el día 27 de junio de aquel mismo año, pronunció un interesante discurso acerca de las "*Imágenes marianas en las calles de la ciudad de Valencia*" que mucho llamó la atención de sus distinguidos oyentes, no sólo por el cabal conocimiento del tema, sino por la luminosa exposición y la equilibrada justeza de sus estéticas valoraciones. Discurso al que contestó en nombre de la Corporación, el escultor Ilmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina.

El doctor Aparicio, como representante del clero valentino, sucedía, después de varios años, a la memorable figura de D. José Sanchis Sivera.

Desde su ingreso en la Orden Benedictina, el 31 de julio de 1975, y en cumplimiento de lo preceptuado en el artículo 26 del Reglamento, don Emilio pasó a la categoría de *académico supernumerario* con todos los derechos y privilegios que le eran propios.

El 27 de marzo de 1972 había entrado a formar parte como director de número del Centro de Cultura Valenciana. En su recepción leyó un discurso, muy documentado, sobre "*Algunos aspectos inéditos de la visita de San Vicente Ferrer a Valencia en el año 1410*". Le dio la bienvenida en aquella ocasión el Excmo. Sr. Dr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco que pocos años antes le había dirigido su tesis doctoral.

Un día, esperamos, se hará el recuento de sus innumerables obras, folletos y artículos publicados por el P. Aparicio Olmos. Superan todo pronóstico. Mas la objetividad de sus investigaciones históricas de primera mano, sus vividas crónicas y comentarios, su contagioso entusiasmo y fervor sobre todo en los tantos libros que se refieren a la Patrona de Valencia, harán ver a sucesivas generaciones la inmensa talla intelectual, humana y religiosa del reverendísimo Abad benedictino don Emilio M.^a Aparicio Olmos.

VICENTE FERRER OLMOS

DON VICENTE GENOVES AMOROS

Académico correspondiente

Nacido en Valencia (1909), año de la Exposición Regional —como gustaba recordar—, catedrático y escritor, se había doctorado en Filosofía y Letras y posteriormente licencióse en Derecho. Ejerció su cátedra en el Instituto “Murillo” de Sevilla, donde asumió el cargo de director.

Deja publicadas numerosas obras de texto de bachillerato, entre las que sobresale una “Historia de la Filosofía y de las Ciencias” (1969), en la que ofrece un exquisito regalo cultural a las numerosas promociones de alumnos que desfilaron por sus aulas.

Gran cultivador de la erudición histórica, especialmente sobre temas valencianos de las edades Moderna y Contemporánea, ha publicado entre otras las obras siguientes:

- “Estancia en Valencia del Rey don José I” (1929).
- “El valencià Jaume Rasquín, gobernador del Plata al segle XVI” (1930).
- “Repertori provisional del grabador Pere Pasqual Moles” (1931).
- “Epistolario de Fray Francisco Genovés, obispo de Cebú” (1934).
- “Problemes metodologics de la historiografia valenciana” (1934).
- “Antología de Aparisi Guijarro” (1940).
- “San Vicente Ferrer en la política de su tiempo” (1943).
- “San Vicente Ferrer, apóstol de la paz” (1944).
- “Doña Juana de Aragón, la Triste Reina de Nápoles” (1947).
- “Valencia y el mariscal Suchet” (1953).

“La Junta Superior Gubernativa del Reino de Valencia en 1823”.

Su notable estudio titulado “València contra Napoleó” (1967), constituye su mejor aportación a la historiografía valenciana, muy elogiada por la crítica histórica, no sólo por la escrupulosidad en el relato y descripción de los más trascendentes capítulos vividos en la famosa contienda, sino por el rigor y ecuanimidad que ofrecen sus conclusiones. No es menos importante la bibliografía que enriquece la obra, bien avalada por material de primera mano, con profusión de repertorios, dietarios, colecciones documentales y una extensa tabla cronológica; tanto es así, que hacen indispensable su consulta por los técnicos y especialistas en la temática.

Director numerario de la Academia de Cultura Valenciana (1932), (y Académico correspondiente de la REAL DE SAN CARLOS DE VALENCIA), tras su jubilación y en línea con las publicaciones anteriormente citadas, son dignos de mención numerosos artículos, manteniendo asidua colaboración en “Revista de Estudios Políticos”, “Escorial”, “El Correo Erudito”, y en los mismos “Anales de la Academia de Cultura Valenciana” donde se insertan varios trabajos monográficos capaces por sí sólo de perpetuar su memoria en el vasto campo de las investigaciones históricas.

Reciban sus familiares nuestra más sincera y expresiva condolencia. ¡Descanse en paz, don Vicente Genovés Amorós!

VICENTE GASCON PELEGRI

VERCHILI, un gran acuarelista valenciano

Sin duda que para pintar otros paisajes más imaginativos el gran pintor valenciano Miguel Martínez Verchili nos ha dejado. Este hombre bueno, atento, cordial y siempre curioso de la labor de sus colegas ha fallecido a los 90 años, después de trabajar hasta el último momento con entrega e ilusión ejemplares.

Verchili ha sido uno de los nombres más relevantes de la aguada y no sólo en Valencia, sino con prestigio nacional y buena prueba de esto último es su permanencia a la Asociación Española de Acuarelistas en la que ganó importantes galardones en el Salón Anual que celebra en Madrid.

Pero el artista valenciano mantuvo siempre su permanencia y trabajo en su ciudad natal y aquí fue miembro fundador de entidad tan destacada al mundo de nuestra

pintura como el grupo "Pont de Fusta", del que por veteranía y magisterio fue, en algún modo, un nombre fundamental.

La limpieza, soltura y claridad de sus aguadas se combinaban con un trabajo cuidadoso de composición y veladuras y celajes le permitían afrontar con brillantez temas tan difíciles como el mar, el agua, la atmósfera, etcétera, sin olvidar el encanto y atractivo de sus paisajes y bodegones. Directivo de nuestro Círculo de Bellas Artes, esta entidad le entregó hace un par de años su Medalla de Oro, aunque insisto en que el mejor premio que obtuvo Verchili, además de los artísticos, tan notables como numerosos, fue el de la admiración y amistad de sus compañeros.

E.L. CHAVARRI ANDUJAR



JOSE AMERIGO, pintor

Con un apellido de resonancias histórico-artísticas y herencias artesano-folkloricas de la mejor ley; con una vocación transida de estetismo, y un talante bien valenciano, Américo Salazar fue, y por ello mismo, auténtico amigo de la Academia, en cuyas inmediaciones se movió siempre con generosa entrega, siendo figura destacada en nuestro panorama artístico.

Enseñante del arte pictórico y del dibujo sus numerosos discípulos mantienen el recuerdo de un magisterio eficiente

dentro de la escuela "del viejo Carmen que llevó a los otros Centros en que profesaba; culminando su carrera en una cátedra en San Carlos" y la Dirección de dicha Escuela Superior de Bellas Artes, siempre con la estima general, especialmente de los más profesionales.

L. R.

D. MANUEL REAL ALARCON

Académico correspondiente

Con Manuel Real Alarcón ha perdido el mundillo artístico valenciano —y el conquense— un elemento de muy apreciable y positiva magnitud, siendo artista, personalmente, de la cerámica; promotor de una importante colección de este género artístico, alma de movimientos colectivos de pintores y escultores, académico de número de la Real Academia de Cuenca y Correspondiente de la nuestra de San Carlos, cronista de tertulias y grupos de jóvenes plásticos, con todo, su valor principal era su generosa y desbordante humanidad, inteligente, culto y cordial. Su presencia era inexcusable en todo acto relacionado con las artes del diseño.

Radicado en Valencia largos años, toda su vida activa, sintió nuestras cosas desde las entrañas de la estética mediterránea y moderna, con fervor, además, por nuestras devociones y hábitos folkóricos, pero sobre todo sintió la amistad, en la que enriquecía su culto a la belleza.

G.



EL MUSEO J. PAUL GETTY

En un sitio de ensueño, el Museo J. Paul Getty es, estética y arquitecturalmente hablando, lo más cercano a la perfección de lo que uno podría alcanzar. Próximo a la ciudad de Los Angeles, en la parte de Malibú donde las montañas de Santa Mónica llegan hasta la orilla del Mar Pacífico, sus jardines crean un ambiente sereno, hermoso y tranquilo en el entorno del edificio museístico.

Para llegar al mismo hay que acceder por un ascensor, o una escalera, desde los jardines, para llegar al piso principal. Una vez allí, se abre enfrente un hermosísimo jardín que evoca un peristilo romano con una larga alberca rectangular y brillante que se inicia al principio del patio y alcanza hasta la entrada del edificio.

La acera cubierta, que rodea este patio-jardín, está decorada con bustos y estatuas en bronce de romanos famosos, copias exactas de las originales, con las paredes pintadas con escenas de campos romanos, y bancos de piedra donde cabe sentarse para contemplar la serenidad y belleza de dicho patio. Cuando llega al final del mismo, tras recorrer una longitud de cien metros, y gira en torno a sí, divisa gratamente las aguas del Mar Pacífico allá en la línea de horizonte, brillando bañadas por el sol.

El edificio del Museo es una obra maestra del diseño, construido según el modelo de la Villa dei Papiri, una de las más grandes mansiones privadas de Roma, que estaba situada en la villa de Herculano, y que quedó sepultada por la erupción del Vesubio, junto a Nápoles, en el año 79 D.C. Hace dos siglos la Villa dei Papiri fue explorada por arqueólogos mediante túneles excavados, aflorando a la superficie la traza de los pavimentos del piso antes de que dichos túneles fueran cerrados de nuevo.

El Sr. Getty deseaba que el nuevo edificio del Museo fuese una entidad artística por derecho propio mientras servía como hogar para albergar sus famosas y valiosas obras de arte. Personalmente escogió la Villa dei Papiri como su modelo y trabajó con mucha diligencia, investigando toda la historia del original para recrearla lo más fielmente posible, contando para ello con la ayuda de arquitectos consultados e historiadores, entre ellos Stephen Garret y el doctor Norman Neuerburg, siempre teniendo en cuenta las necesidades adecuadas y los sistemas de seguridad propios de un museo moderno.

Este bello edificio es ahora el albergue del Museo "original" que el Sr. Getty había comenzado a reunir desde el año 1953 en la casa de un rancho de 65 acres de naranjos, que había adquirido en el año 1945 para su uso privado y que permanece en otra parte del terreno. Como la colección de

arte de Mr. Getty fuera creciendo, ocurrió que las adquisiciones de arte no podían ser acomodadas en su casa. Entonces, en 1968, determinó ampliarla, desarrollando finalmente esta idea en el plan de construir un nuevo museo, dentro de los terrenos del rancho, de mayor categoría, que finalmente dejó como regalo a la ciudad de Los Angeles, y a todos aquellos que se interesaran por el arte. El acceso al Museo es gratuito, así como el estacionamiento de vehículos. Sólo es preciso hacer con antelación una reserva de hora con el fin de visitarlo durante los días de semana en que permanece abierto.

La obra supuso un coste de diecisiete millones de dólares con el edificio y los jardines, más otra dotación para los años venideros. En junio de 1974, seis años después de su erección, el Museo abrió sus puertas al público. Desgraciadamente Mr. Getty murió dos años después (junio de 1976), en Inglaterra, sin ver nunca la obra en la que había puesto tanto cariño, su nuevo Museo. De acuerdo con los deseos del fundador en su testamento, fue enterrado en tierras pertenecientes al que fue su rancho, frente al mar, cerca del Museo.

Ya dentro del Museo, en el primer piso se exhiben las piezas más antiguas, griegas y romanas, desde los siglos 25 A.C. hasta el III D.C.: estatuas, monumentos, jarrones, cerámicas, piezas restauradas completamente y fragmentos de otras, alhajas, etc.

En el segundo piso hay pinturas del Oeste Europeo desde el siglo XIV al XIX; artes decorativas desde fines del XVI hasta principios del XIX; escultura europea desde época medieval hasta fines del XIX con obras de los estatuarios más importantes de dicho período; y además, una selecta colección de dibujos que abarcan desde el XV hasta el XIX, debidos a artistas como Rafael, Durero, Rubens, Goya, Cezàne, Van Gogh, ... También en este piso puede admirarse una colección de manuscritos iluminados pertenecientes a los siglos IX hasta fines del XVII, y una colección de fotografías.

De mayor interés para los hispanos, y en particular para los valencianos, es saber que J. Paul Getty fue uno de los primeros coleccionistas de cuadros de Joaquín Sorolla y Bastida. En una subasta de noviembre de 1933 compró diez lienzos de Sorolla, sintiendo Mr. Getty una gran admiración por dicho autor así como por su estilo pictórico y el tratamiento de la luz en sus cuadros. Cuando Getty murió, el Museo recibió ocho sorollas de su colección privada, si bien no se sabe el paradero de los dos restantes, ¿quizás en el palacio de Getty, cerca de Londres? De los ocho, el

Museo vendió uno en la subasta de Cristie's en Nueva York, el 13 de febrero de 1981, que era el *Retrato de Cristóbal Colón y Aguilera de la Cerda*, pintado en 1910. Al presente, seis sorollas están alojados en el almacén del Museo por falta de espacio; y el restante, *El Pie herido*, datado en 1909, permanece expuesto en el Museo. El Museo hizo de este cuadro un cartel con colores, para publicidad de su colección.



"El pie herido". Sorolla, 1909. Museo J. P. Getty

De los conjuntos del Museo, para mí, el punto fuerte es la colección grecorromana, seguida de la de artes decorativas francesas en donde se encuentran muebles, tapices, cerámicas y alfombras de la mayor calidad; también las pinturas europeas, en grado menor, todas muy bien restauradas. Los objetos frágiles están cuidadosamente guardados en vitrinas climatizadas de cristal o plástico.

Es interesante comparar este Museo con el de otro coleccionista, Mr. Norton Simon, hombre importante de negocios. Este tipo de museos tiene el valor de una aproximación muy personal a los coleccionistas. Así, es obvio el interés apasionado de Mr. Getty por el arte griego y romano, y el decorativo francés y europeo de los siglos XVII-XIX. Por otra parte Mr. Norton Simon en el Museo que lleva su nombre, situado en Pasadena (ciudad satélite de Los

Angeles), centra su pasión por los objetos de arte oriental, en particular los procedentes de la India, siendo su colección una de las más importantes de este género. Posee además diversas estampaciones realizadas por Rembrandt, y una colección de gran calidad de pinturas impresionistas y de época moderna.

Se habla de la posibilidad de que ambas colecciones (la de Getty, exceptuando las piezas griegas y romanas que van a quedar en Malibú; y la de Simon) puedan ser reunidas en un solo gran museo a construir en un terreno de 742 acres, ubicado sobre un monte en Bel Air, y adquirido hace pocos años por el Fideicomiso Getty. Mister Paul Getty cuando murió dejó varios billones de dólares al antecitado Fideicomiso para la perpetuación y el engrandecimiento del Museo Getty. Los intereses derivados de esta elevada cantidad de dinero impulsaron a los fideicomisarios y directores del Museo a comprar constantemente como inversión, ya que las leyes estadounidenses obligan a gastar cada año la mayor parte de los beneficios obtenidos. Si Mr. Getty ha dejado tanto dinero al Museo, casi puede derrocharse en grandes adquisiciones. El Sr. Simon, por otra parte, va con mucho cuidado, buscando lo mejor para instalarlo en la Fundación Norton Simon albergada en su propio Museo. A su avanzada edad, más de 80 años, y con una salud frágil, está constantemente ampliando su colección y mejorándola, siendo actualmente de una calidad impresionante. Sobre el Museo Norton Simon me propongo en breve tiempo escribir un artículo al efecto.

Y ya hace poco más de un año, un tercer y poderoso industrial, Mr. Armand Hammer, anunció que su colección privada, rica en pinturas de viejos maestros y otros del siglo XIX, no irá a su muerte al Museo del Condado de Los Angeles (al que ha hecho donativos para un edificio y pinturas de mucho valor, incluyendo un buen cuadro de Picasso de su primera época), sino a un museo que él mismo construye en West Los Angeles (Westwood), junto al edificio de oficinas de su compañía petrolífera. Dicen que su colección tiene un valor de más de 250 millones de dólares. Mr. Hammer, como Mr. Simon, también cuenta con mucha edad, habiendo cumplido 91 años hace poco.

Es interesante ver como estos hombres prepotentes planean la perpetuidad de sus colecciones (y de su nombres desde luego) y al mismo tiempo hacen un enorme servicio a la población de Los Angeles, y a todo el mundo cuando visita esta ciudad.

MARION FRANCES SEABURY
Académico correspondiente

DISCURSO LEIDO ANTE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS, EN EL ACTO DE
RECEPCION PUBLICA COMO ACADEMICO DE NUMERO
DEL ILMO. SR. D. SALVADOR SEGUI PEREZ,
EL 21 DE JUNIO DE 1988, DIA EUROPEO DE LA MUSICA

Excmo. Sr. Presidente,
Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Mi relación con Manuel Palau se inició en las aulas de composición del Conservatorio de Música de Valencia, en la época que, además de su labor docente, desempeñaba la dirección del Centro. Palau se hallaba entonces en la plenitud de su actividad creativa y trabajaba en la composición de su ópera "Maror". Con él descubrí la música y con él aprendí la técnica del lenguaje musical. Palau fue mi maestro y su recuerdo entrañable me ha guiado en la elección del tema de mi exposición, que es homenaje de admiración al gran compositor desaparecido, a la vez que pretende ser una aproximación al estudio de la ópera en los compositores valencianos. Y quizá convenga aclarar que no se trata de abordar el estudio de la ópera en Valencia, tema ya averiguado, magistralmente y con lujo de detalles, por Arturo Zabala.

Pero, permítanme que, antes de entrar en esta materia, exprese mi gratitud a los ilustres miembros de esta Real Academia, por haberme acogido entre ellos, así como a su presidente, por dispensarme el inmerecido honor de intervenir personalmente en el discurso de contestación. Mi gratitud, también, para componentes y directora del Coro de Juventudes Musicales de Segorbe y para todos ustedes. Asimismo, les ruego unos minutos, para dedicarlos a revivir en este ambiente la eximia figura de mi antecesor Luis B. Lluç Garín.

La fortuna me deparó conocer y tratar a Luis Lluç Garín, no mucho, pero sí lo suficiente para guardar imborrable recuerdo de su arrolladora personalidad bondadosa, de la que destacaba, como rasgo que mayor admiración despertó en mi ánimo, su generosidad. Lluç Garín fue siempre un hombre bueno y generoso; generoso en su descendencia, en su amor por Valencia, en su dedicación a la familia, a los amigos; su vivir fue siempre modélico y más de los demás que suyo propio. Su desaparición fue una pérdida insustituible, tanto para esta Academia, como para la cultura valenciana. Nació en Valencia, en la plaza del Correo Viejo, el 26 de agosto de 1907 y murió el 12 de julio de 1986,

cuando apenas llevaba poco más de un año de permanencia en esta Institución.

Abogado y Secretario del Ilustre Colegio, fue letrado asesor de la Feria Internacional del Mueble y miembro de la Academia Valenciana de Jurisprudencia y Legislación. Numerario de la Academia de Cultura Valenciana. Presidente de la Cofradía del Santo Cáliz. Cronista Honorario del Reino de Valencia. Amigo Insigne de la Juventud. Bunyol d'Or amb fulles de llorer. Fue miembro de honor de numerosas Entidades, como el Círculo de Bellas Artes, Sociedad Coral "El Micalet", Lo Rat Penat, Asociación Católica de Maestros, Casa de los Obreros; y de otras muchas en diferentes lugares de España, como Zaragoza, Daroca, Vinaroz, Antella, El Puig, Llíria, a lo que hay que añadir su iniciativa fundacional de la Asociación Valenciana de Periodistas y Escritores de Turismo.

Orador insigne de excepcional elocuencia, fue periodista ilustre doblemente, tanto literaria, como gráficamente, particularmente fecundo en temas valencianos de interés turístico, entre los que destacan "Los bosques valencianos", "La cartuja valenciana del Ara Christi", "Valencia y Mio Cid", "Bodas reales en el monasterio de El Puig",... Persona de profundo arraigo humanista y cristiano, nos ha dejado interesantísimos trabajos, como "Las dos Valencias de Santa Teresa", "Pregón de San Pedro Pascual", "El frailecito doctrinero", "La historia del Sant Bult",... Asimismo su archivo se ofrece como fuente de marcado interés para investigadores, dado que reúne los textos de más de tres mil discursos e incontables fotografías, algunas de ellas empleadas en las ilustraciones gráficas de sus numerosísimos artículos —más de setecientos— y libros publicados, con más de cuarenta títulos, entre los que destacan "Crónica de los 65 primeros años de la Feria Internacional de Muestras de Valencia" y "Ermitas y paisajes de Valencia".

Lluís Lluç Garín fue un trabajador infatigable, estudioso hasta el límite, particularmente sensible a los temas valencianos, con los que coincidían y se identificaban sus afanes y sus sentimientos, traducidos siempre en valiosas actuaciones en pro del patrimonio artístico y cultural valenciano.

A partir de estas referencias, no es de extrañar que Lluç Garín se manifestara interesado en el acontecer festivo del Misterio de Elche, tanto por su fundamentación religiosa, como por su realización músico-teatral y su proyección turística. Ciertamente que estos tres aspectos, unidos al interés literario de los textos con que se cantan las melodías monódicas y las composiciones polifónicas de la Festa ilicitana, constituyen un conjunto de indudable valor en la historia de la música valenciana, al que muy célebres personalidades han considerado como un antecedente de la ópera, con más de tres siglos de anticipación a la aparición del género; citemos a Henri Merimée o a Eugenio d'Ors, a Ruiz de Lihory ó a Barbieri, quienes apoyan su criterio en el hecho de que la representación es toda cantada. Tal adjudicación parece excesiva, dado que en los misterios y autos sacramentales medievales las representaciones se desarrollaban en un ambiente musical ininterrumpido, sin que por ello se les haya considerado como precedente del género operístico. No obstante, Oscar Esplá considera que la Festa o Misterio de Elche es un caso primicial en la ópera, aunque con menos años de antelación, debiendo situar tal antecedente en el canto de San Juan invocando la presencia de los Apóstoles “concebido en el estilo “representativo o recitativo que caracteriza expresamente al género”, canto que no puede ser anterior a las postrimerías del siglo XV o principios del XVI. Pero hay que añadir de inmediato que el musicólogo José M.^a Vives se manifiesta totalmente contrario a tal opinión. En todo caso, resalta la importancia que la música adquiere en el drama sacro-lírico ilicitano, cuya antigüedad no es posible fijar con certeza y que en su forma actual procede del “Consueta” de 1625, en el que toda la representación es cantada del principio al final, sin que falte la participación destacada de elementos teatrales, como ocurre en la ópera.

Algo similar a lo que acontece con la Festa de Elche se nos ofrece años después, a principios del XVIII, época en la que el pálpito del mundo del teatro se manifiesta decididamente en tantos compositores españoles, sin que sean excepción los más rigurosos maestros de capilla. Este es el caso del compositor José Pradas, de quien el maestro Vicente Ripollés, en su libro “Músicos Castellonenses”, considera que hubiera podido ser un excelente operista, como lo deduce del análisis de alguna de sus cantatas, particularmente la dedicada “Al Señor San José”, compuesta en 1724 y que cita como ópera. Según Ruiz de Lihory, Pradas también compuso en Auto sacramental “Desengaño de la mundana felicidad... Oratorio Sacro que se cantó en la Real Congregación de San Felipe Neri de Valencia. Año 1732... En Valencia en la imprenta de Antonio Bordazar”.

José Pradas nació en Villahermosa del Río el 21 de agosto de 1689, donde murió el 11 de agosto de 1757, pocos

meses después de su jubilación como maestro de capilla de la Catedral de Valencia. Se formó musicalmente en la misma Catedral, como infante de coro y acólito, recibiendo enseñanzas de Teodoro Ortells y Juan Bta. Cabanilles, más tarde fue maestro de capilla de la parroquia de Algemés y en Santa María de Castellón.

En opinión de M.^a Teresa Oller, en Pradas “se conjuga el doble encanto de la fluidez, la espontaneidad y la belleza de la música popular de nuestra tierra y la espiritualidad y solidez adquirida en sus años de servicio al culto”. Para Eduardo López-Chavarri Andújar son rasgos destacables en la música de Pradas “vivacidad, claridad, sentido narrativo musical y adecuación para graduar la expresión filarmónica en función de los asuntos de las letras”. A ello se puede añadir que en su abundante serie de composiciones, Pradas evidencia una gran capacidad de asimilación y de síntesis al refundir las influencias recibidas de la escuela napolitana de música sagrada con las de la escuela valenciana de polifonía religiosa, resultando un estilo propio, al que no es ajeno el elemento popular y el propósito de dramatizar el texto.

Siguiendo el discurso cronológico, se hace obligado rebasar la segunda mitad del siglo XVIII para hablar propiamente de compositores valencianos de ópera. A partir de entonces comienza una nutrida relación de autores operísticos, entre los que le corresponde el primer lugar, en tiempo e importancia, a Vicente Martín y Soler, sin duda alguna, el músico valenciano que a lo largo de la historia mayor fama alcanzara en vida en Europa. De la importancia otorgada a Martín y Soler en el mundo musical europeo de su época da cuenta el hecho de que el musicólogo J. F. Fetis, en su “Biografía universal de músicos”, publicada entre 1837 y 1844, incluyera la de este compositor, que posteriormente fue reproducida en la “Gaceta Musical” de Madrid de 11 de marzo de 1855. Unos años más tarde también se ocupa de él José Prada y Barreto, en su “Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música”, publicado en Madrid en 1868. Pero la más completa y documentada biografía de este compositor la publicó Baltasar Saldoni en “El Heraldo de las Artes”, de Madrid, el 14 de diciembre de 1871, ampliada nueve años después en su “Diccionario Biográfico-Bibliográfico y Efemérides de Músicos Españoles”, en el que transcribe las partidas de bautismo y de defunción de Vicente Martín y Soler. A partir de ello sabemos que fue bautizado en la parroquia de San Martín de Valencia, el jueves 2 de mayo de 1754 y que fue hijo del matrimonio formado por Francisco Martín, músico, y Magdalena Soler. En cuanto a su fallecimiento, ocurrió en San Petersburgo el 30 de enero de 1806 —según el calendario ruso, que corresponde con el 11 de febrero del almanaque romano—, siendo sepultado en el cementerio de Wassiliostraf el siguiente 5 de febrero (el 17), conforme a la anotación correspondiente del

libro de defunciones de la iglesia católica de Santa Catalina de la entonces capital rusa.

Cuenta Lorenzo Da Ponte, en sus "Memorias", que el conde de Rosenberg, su mecenas, le dirigió estas palabras: "Escribid para Mozart, Martini y Salieri y no penseis en otros compositores. Por lo que hace el español Vicente Martín, el célebre autor de "Una cosa rara", le destiné "L' Arbore de Diana", como asunto mitológico más en armonía con su talento, lleno de esa dulce melodía, de la cual más de un compositor tiene el sentimiento innato, pero que pocos, por rara excepción, saben traducir y expresar".

Como tantos otros músicos valencianos, Martín y Soler inició su formación como infante de coro en la Catedral, pasando luego a organista en Alicante, puesto que abandonó para trasladarse a Madrid y posteriormente a Italia. Su primera obra escénica, "I due avari", fue estrenada en Madrid en 1766, pero es a partir de su estancia en Nápoles, donde permanece al servicio del Infante Carlos de España (futuro Carlos IV), cuando comienza una larga serie de éxitos, refrendados en cada nuevo estreno. Entre 1780 y 1784, los teatros de Nápoles, Florencia, Luca, Turín, Roma y Venecia, aplauden calurosamente cada nuevo título puesto en escena. Como más tarde en Viena, donde cuenta con el apoyo de la Marquesa del Llano, esposa del embajador español en la corte imperial de José II. Allí estrena en 1786 "Il Burbero di buon cuore" y "Una cosa rara" y al año siguiente "L' Arbore di Diana". El grado de popularidad alcanzado por Martín y Soler queda de manifiesto en el hecho de que "Una cosa rara" fue representada en Viena 59 veces entre 1786 y 1794, así como "L' Arbore di Diana" 83 veces entre 1787 y 1804; no menos ilustrativo resulta que Mozart incorporase un fragmento importante de "Una cosa rara" en el segundo acto de su "Don Juan", en una escena en que los personajes solicitan escuchar algo muy conocido. Sin embargo, este homenaje de Mozart no le privó de predecir su olvido pasada la moda de la música melodiosa, fácil y expresiva, al modo y conforme al estilo de la ópera italiana. Llamado por Catalina de Rusia se trasladó a San Petersburgo, para encargarse de la dirección del teatro lírico, y allí estrenó dos nuevas óperas "Gli sposi in contrasto", en 1788, y "La capricciosa corretta", en 1789.

Conforme a la predicción de Mozart, al establecerse la ópera francesa en San Petersburgo, Martín y Soler quedó en un progresivo olvido y sus obras dejaron de representarse, salvo en contadas y aisladas ocasiones. Muy probablemente, el primero de estos intentos de recuperación se sitúa en Halle (Alemania), donde fue representada "Una cosa rara" en 1921; más tarde, el 21 de abril de 1936, se representó esta misma ópera en el teatro Tívoli de Barcelona, con ocasión del congreso de la Sociedad Internacional de Musicología; nuevamente se repone esta obra, el 13 de julio de 1967, en Londres, impulsado el proyecto por el director

de orquesta inglés Roy Jesson, que consigue tres nuevas representaciones en el Liceo de Barcelona, en 1970, y este mismo director se encarga de poner en escena "El árbol de Diana", el 6 de julio de 1972, en Londres. Esta misma ópera se representó en el teatro de la Zarzuela de Madrid dentro del Festival de 1984 y al año siguiente se llevó a la escena del Principal de Valencia.

Con tales actuaciones, ciertamente esporádicas, si bien no se ha logrado un reencuentro pleno con la figura del importante compositor valenciano, sí se ha conseguido mantener el recuerdo de su indudable y valiosa aportación a la historia de la música europea.

Otro importante compositor valenciano que gozó de gran prestigio en Europa durante el siglo XIX fue José Melchor Gomis Colomer. Nacido en Onteniente el 6 de enero de 1791 y fallecido en París el 26 de julio de 1836, se inició musicalmente desde los ocho años, como infantilillo en la Catedral de Valencia. En 1817 pasó a Barcelona, para dirigir la banda de música del 2.º Regimiento de Artillería y en 1821 a Madrid, donde asumió el mismo cometido en un batallón de la Milicia Nacional.

Durante su estancia en Madrid se estrena en el teatro de la Cruz, el 21 de junio de 1821, el monólogo "Sensibilidad y prudencia" o "La Aldeana", melodrama que cantó Loreto García; la obra alcanzó un éxito lisonjero, ya que fue "elogiada de los inteligentes", según escribe Soriano Fuentes en su "Historia de la Música Española".

Trasladado a París, en 1823, vivía con algunas lecciones que le facilitó su compatriota el tenor Manuel García — padre de la famosa cantante *Malibrán*—, hasta que en 1825 publicó un método de solfeo y canto, que fue la base de su reputación, ya que lo encabezó con cartas laudatorias de Rossini y Boieldieu, que lo sancionaban favorablemente. Tras una breve estancia en Londres, regresa a París en 1829, donde estrena varias óperas hasta su fallecimiento: en 1830 el drama "Aben-Humeya", con texto de Martínez de la Rosa; el 29 de enero de 1831, en el teatro Ventadour, la ópera "Le diable á Seville", a la que siguió, en 1833, "Ravenat"; el 16 de junio de 1835, en la ópera Cómica "Portefaix", con libreto de Scribe, que alcanzó un gran éxito. Finalmente, el 13 de mayo de 1836, se estrenó, en la Gran Opera, "Rock le Barbu", libro de Duport y Desforges.

Como lógica consecuencia de los éxitos parisinos, algunas de sus óperas fueron representadas en Bélgica, Dinamarca, Alemania y Polonia; y Berlioz, que lo tenía muy alta estima, le dedicó un gran artículo necrológico en la "Gazette Musicale" del 7 de agosto de 1836. José Melchor Gomis no vivió muchos años, pero fue compositor fecundo, aunque muchas de sus óperas quedaron inéditas, como "La Damnée", "Leonore", "Le rivotte du Serrail" y "El conde don Julián", que dejó inacabada. Un indicativo más de la estima que Melchor Gomis gozó en París nos lo muestra el

hecho de que su retrato figure en la Galería de la Opera Cómica junto al de los grandes maestros del género.

Otra relevante figura de la música valenciana durante la segunda mitad del siglo XIX fue el compositor Salvador Giner y Vidal. Nacido el 19 de enero de 1832, en el seno de una familia de gran tradición musical, inició estudios con sus padres, continuándolos con el organista de la Catedral Pascual Pérez y Gascón. Posteriormente se trasladó a Madrid, donde alcanzó resonantes éxitos en los conciertos del Retiro, lo que le valió el honroso encargo de la Diputación Provincial de componer una gran misa en Requiem para los funerales de la reina María Mercedes de Orleans y Borbón, cuyo estreno, en 1878, constituyó un acontecimiento musical. De vuelta a Valencia en 1879, Giner participó activamente en la creación del Conservatorio, Centro del que fue profesor de Composición y a partir de 1894 director. Asimismo, fue principal promotor de la Banda Municipal y creador del orfeón El Micalet, agrupación coral de la que surgiría más adelante, en 1928, el Instituto Musical Giner.

En la última fase de su vida artística y tras haber escrito y estrenado varias zarzuelas de éxito destacable, Salvador Giner ensayó un género lírico de mayor rango, lo cual iba unido a su intento de dar vida a la ópera nacional, lo que se materializó en la composición de cuatro óperas: "El Soñador", "El Fantasma", "Morel", y "Sagunto", estrenadas en el Teatro Principal de Valencia a instancias de sus discípulos y admiradores. "Morel", procede de una zarzuela anterior, "El rayo del sol", estrenada en Madrid en 1875. "El Fantasma" reúne una sucesión de cuadros descriptivos y pintorescos, de carácter localista, en la que se utilizan melodías e instrumentos populares, con propósito de ambientación escénica en día de fiesta huertana. En "El Soñador", inspirada en un pasaje bíblico, se eleva el trono dramático de la acción y la parte musical se independiza, en buena medida, del elemento folklórico, tendencias que se afianzan en su ópera "Sagunto", probablemente la más atractiva e interesante de las cuatro.

Giner falleció en Valencia el 3 de noviembre de 1911, cuando gozaba de gran estima popular y merecido prestigio, tanto por sus composiciones, como por su decidida y decisiva acción en favor de la difusión musical, que llevó a cabo mediante la organización de conciertos de música de cámara y audiciones de todo tipo, propiciando la creación de un cuarteto de cuerda que, al igual que el Conservatorio, quedó bajo los auspicios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Un poco más joven que Giner es el compositor José Espí Ulrich, destacable por sus brillantes campañas en pro de la creación en España de la ópera nacional. Nacido en Alcoy en 1849, vivió en Valencia desde los quince años hasta su muerte, en 1905. Fue organista en el Colegio de San

José de la Compañía de Jesús y su fama comenzó a cimentarse a partir de la publicación en Leipzig de unas "Melodías para canto", que alcanzaron notable difusión. Su producción músico-teatral se centra en tres títulos: "El recluta", zarzuela que Ruiz de Lihory cita como ópera, "Aurora", ópera en tres actos, y la comedia lírica "La promesa".

Indudablemente, el también alicantino Ruperto Chapí ocupa un lugar de preferencia en la historia del teatro lírico español, particularmente en el último tercio del pasado siglo y primeros años del actual. Nacido en Villena el 23 de marzo de 1851, falleció en Madrid el 25 de marzo de 1909.

En 1874 se traslada a Roma como pensionado de la Academia Española de Bellas Artes, desde donde envía copia de obras de Tomás Luis de Victoria y de Cristóbal de Morales, redactando una monografía de las composiciones de músicos españoles existentes en el archivo de la Capilla Sixtina. Asimismo, como justificación de los estudios, envía varias obras propias, entre ellas las óperas en un acto "Las naves de Cortés", "La hija de Jefe", y "La muerte de Garcilaso", que son estrenadas en el Teatro Real de Madrid, sucesivamente, en los años 1874, 1875 y 1876. Posteriormente, en 1878, se estrena su ópera en tres actos "Roger de Flor", también en el Teatro Real de Madrid. Sin embargo, su éxito indiscutible se produce en 1882, cuando se estrena con un triunfo grandioso "La tempestad", zarzuela grande en tres actos, a la que siguieron "El milagro de la Virgen", "La bruja", "El rey que rabió" y "Curro Vargas", entre muchas otras que superan los 150 títulos.

Chapí escribió también bellas composiciones sinfónicas y de cámara, además de impulsar la creación de la Sociedad General de Autores; en sus últimos años y en plena madurez de su talento de nuevo se remonta al cultivo del género grande y escribe la ópera en tres actos "Circe", estrenada en el Teatro Lírico de Madrid en 1903, y "Margarita la tornera", también en tres actos que se estrenó en el Teatro Real, a finales de 1909, pocos días antes de su muerte.

La presencia de músicos valencianos en el teatro lírico español continúa con destacada relevancia con los compositores José Serrano y Manuel Penella Moreno. Su cronología y su aportación musical son casi coincidentes, si bien sus vidas discurren en buena parte separadas a ambos lados del Atlántico. Serrano nace en Sueca el 14 de noviembre de 1873 y muere en Madrid el 8 de marzo de 1941; Penella nace en Valencia en 1880 y muere en Méjico el 24 de enero de 1939. Uno y otro inician estudios musicales en el seno familiar, continuándolos luego con Salvador Giner. Serrano se traslada a Madrid y Penella lo hace a Quito, en Ecuador, tras unos años de organista en San Nicolás.

Tanto la fluidez melódica, como el carácter popular de los temas empleados facilitaron la gran difusión de sus numerosas obras, todas de gran éxito, lo que posiblemente

les restó dedicación a la música sinfónica o teatral de mayor aliento dramático. Sin embargo, merecen considerarse la obra póstuma de Serrano "La venta de los gatos", así como la ópera de cámara de Penella "Don Gil de Alcalá" estrenada en 1933 y también "El gato montés", ópera anterior que Penella quiso estrenar, en 1916, a beneficio del monumento del que fuera su maestro Salvador Giner, lo cual tuvo lugar en el Principal de Valencia el 23 de febrero. La obra fue repuesta en Madrid en 1969 y también "Don Gil de Alcalá" en los años 1953 y 1975 en el Liceo barcelonés y en la Zarzuela de Madrid en 1981.

Otros dos importantes compositores, aunque de muy distinto signo a los anteriores, mantienen la vigencia valenciana en el panorama musical español de nuestro siglo, ambos abiertos a las más renovadoras tendencias de la música contemporánea, que han ido traduciendo en grandes obras sinfónicas y primorosas piezas de cámara o corales. Aunque sin especial dedicación al teatro lírico, tanto Oscar Esplá —Alicante, 1886-1976—, como José Bágüena Soler —Valencia, 1910—, se asoman al mundo de la ópera con sendas partituras, que se mantienen inéditas. Esplá compuso en 1935 "La bella durmiente", obra que estaba precedida de un bello ejemplo de música escénica compuesta para el ballet "El contrabandista", estrenado en París en 1931, a las que hay que sumar tres nuevos títulos: "La Balteira", en tres actos, "Plumas al viento", ópera breve y "El pirata cautivo", encargo de la Dirección General de Bellas Artes, que fue estrenada en Madrid en la primavera de 1974. Bágüena Soler compone a principios de los años cuarenta "El mar de las sirenas", ópera en un acto, con textos de Calderón de la Barca sobre la leyenda de Ulises, obra de la que únicamente se ha podido escuchar en concierto el preludio; también Bágüena contaba con la experiencia previa de haber compuesto para la escena: "Iñigo Yáñez", adaptación histórico-teatral sobre San Ignacio de Loyola y "Micro suite para un ballet moderno", son dos preciosos ejemplos de sus incursiones en este campo, el segundo de ellos seleccionado por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea para el festival de 1960 y representado en Valencia en 1968 por la escuela de ballet de Mercedes Abois.

En 1901 nace en Sagunto Joaquín Rodrigo —el 22 de noviembre— y al año siguiente nace en Alicante el también invidente desde la infancia Rafael Rodríguez Albert —el 6 de febrero—. Rodrigo, que tantas partituras sinfónicas escribe, particularmente Conciertos para diversos instrumentos —entre los que destaca el universalmente famoso "Concierto de Aranjuez", para guitarra y orquesta, a lo que se añade una copiosa producción liedística y coral—, se muestra menos interesado por el drama lírico, pero sin renunciar a la composición de música escénica, con títulos como "La bella durmiente" y "El desdén con el desdén"

estrenadas en 1944 y 1951 respectivamente en el María Guerrero de Madrid, así como la comedia lírica, "El hijo fingido", con texto de Lope de Vega adaptado por Jesús M.^a Arozamena y Victoria Kamhi, que fue estrenada en la Zarzuela en 1964. Otros ejemplos son "La destrucción de Sagunto" y "Sonica la cortesana", estrenadas en el Teatro Romano de Sagunto en 1954 y 1975, a las que hay que sumar el ballet "Pavana real", "hecho nostalgia de una Valencia de antaño".

En el caso de Rodríguez Albert, formado musicalmente en el conservatorio de Valencia, donde tiene como condiscípulos a Leopoldo Querol, a José Iturbi y a Joaquín Rodrigo, la música teatral ocupa un lugar importante en su amplio catálogo de composiciones, iniciándose en 1922 con "Mujeres de Roma", opereta en un acto y tres cuadros que no llegó a ser estrenada y finalizando en 1956 con la ópera infantil "El Conde Sol", con libro de Carmen Conde, que fue grabada y emitida por Televisión Española en 1961. Entre estas dos fechas se encuentran "El invasor", episodio lírico-dramático en un acto y tres cuadros, compuesto en 1928 y estrenado al año siguiente; "La ruta de D. Quijote", fantasía lírica en tres actos, escrita en 1930 y de la que únicamente se ha podido escuchar, en versión para orquesta, el episodio "Las Bodas de Camacho"; y últimamente, la ópera "El Pretendiente Burlado", basada en una obra de Moliere, con adaptación de Rafael y Guillermo Fernández Shaw, cuya composición inició hacia 1951 y que quedó inconclusa por fallecimientos de los libretistas.

Con sujeción al relato histórico que hemos mantenido, Eduardo López-Chavarri y Marco debería haber sido citado con anterioridad, ya que su nacimiento tuvo lugar el 31 de enero de 1875, sin embargo, se incluye ahora la referencia porque a él le corresponde el mérito de haber recuperado, en 1907, una tradición durante siglos olvidada por nuestros compositores: la utilización del valenciano en una composición músico-teatral, lo que se produce en una de sus obras de juventud, que fue "estrenada con éxito feliz" el 30 de mayo de ese año 1907 en el teatro Apolo de Valencia; dirigía la orquesta el maestro Valls. Se trata del poema dramático "Terra d'Horta" con texto de Juan Bautista Pont, que López-Chavarri traduce musicalmente en nueve deliciosas piezas ilustrativas de la acción escénica; entre éstas, la número 6 acapara el máximo interés, centrado su discurso sonoro en una bella canción de cálida melodía, que la voz de tenor va desgranando con el cuidado y sutil apoyo orquestal de las cuerdas y el viento madera.

No obstante, tan valiosa y renovadora aportación carece de inmediatos continuadores y hay que esperar varios años para encontrarlos en Matilde Salvador y Manuel Palau, a los que se suma Vicente Garcés, con su ballet "Marinada". También José Moreno Gans ha escrito la música del ballet "La Mariposa" y Matilde Salvador ha

compuesto la de "El Segoviano esquivo", estrenado en 1953 en los festivales de Granada por el bailarín Antonio; pero de esta compositora castellanense, formada musicalmente junto a su marido Vicente Asencio, nos interesa destacar su producción lírico dramática, que tiene como más reciente y atractiva muestra la ópera en tres actos "Vinatea", con libro del poeta Xavier Casp, estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el 19 de enero de 1974. Posteriormente se representó en el teatro de la Princesa de Valencia, los días 2, 3 y 4 de octubre de 1975, con casi idéntico cuadro de intérpretes que anteriormente en Barcelona y con los mismos decorados y vestuarios de Joaquín Michavila. Antecedente de "Vinatea" es la ópera bufa, también en tres actos, "La filla del Rei Barbut", estrenada en el teatro Principal de Castellón, el 31 de marzo de 1943, con participación de la Orquesta Municipal de Valencia dirigida por Vicente Asencio y cantantes tan valiosos como Antoni Cortis, Carmen Andújar y Emilia Muñoz; sin olvidar el "Belen de la Pigá", con varias representaciones en Castellón y Valencia, así como "Retablo de Navidad", con texto de Carmen Conde, que en traducción de Joan Fuster y Enric Valor tuvo su representación en Valencia promovida por Juventudes Musicales.

Y llegamos finalmente al compositor Manuel Palau, con el que se cierra por el momento y de acuerdo con nuestro conocimiento del tema, un ciclo y una parte de la historia de la música valenciana que tuvo su iniciación entre los siglos XV y XVI con la Festa de Elche y que, ya en nuestro siglo, reanudó Eduardo López-Chavarrí y Marco, con "Terra d'Horta".

Manuel Palau nace en Alfara del Patriarca el 4 de enero de 1893, en una época esplendorosa para el arte moderno valenciano, como lo es el último periodo del siglo XIX. Palau estudió y conoció ampliamente todas las técnicas compositivas de su tiempo, así como las propias y derivadas del sistema dedacofónico serial surgido en la Escuela de Viena, que no adoptó. El conjunto de su obra, tanto en esencia como en estética, hay que enmarcarlo dentro del sistema armónico-tonal y sus composiciones tienen como referencia las formas clásicas, no rigurosamente, pero sí en cuanto a estructuras, proporciones y límites, con la ampliación que supone su relación con los compositores impresionistas franceses.

Su obra es eminentemente lírica, incluso cuando se trata de música instrumental pura se descubre que Palau componía cantando. En toda su obra creativa las ideas surgen abundantes, espontáneas y novedosas, pero sujetas a un plan tonal cuidadosamente meditado, profundamente concentrado y meticulosamente elaborado, en el que la melodía surge de la armonía como base o fondo del conjunto.

Palau fue un maestro inigualable en el arte de la orquestación. Conocía con amplitud la técnica de los instrumentos

musicales hasta el punto de asombrosos detalles mecánicos, que en ocasiones escapan a los propios intérpretes. Ello se lee perfectamente en sus partituras orquestales, que en su conjunto constituyen un modélico tratado de instrumentación, por la utilización individualizada de las partes solistas y la conjunción de éstas en cada grupo, o de los distintos grupos y familias entre sí; reuniones de timbres que al fundirse generan nuevas y ricas sonoridades, sólo codificadas en la imaginación creativa del autor.

A partir de tales referencias, se puede comprender la trayectoria compositiva de Palau, que inició desde muy temprana edad y desarrolló en constante evolución hasta el momento de su muerte. Su obra abarca diversos géneros musicales, como el sinfónico, religioso, de cámara, coral, teatral, etc. Obras para piano solo o para guitarra, así como orquestaciones de obras del valenciano Francisco Cuesta o del padre Antonio Soler, totalizando un abundante catálogo que supera los 150 títulos. De estos, 25 son obras sinfónicas, otros 10 son obras músico-teatrales (Operetas y "Ballets"), otros 7 son ciclos de canciones para voz y orquesta, a los que se suman 23 nuevas canciones para voz y orquesta, otros 24 para voz y piano, más un ciclo de cuatro canciones con acompañamiento de guitarra.

Al margen de su importante obra pianística, tan bien estudiada por Francisco José León Tello, es evidente que Palau se inclina por el género sinfónico y el liedístico y de ello se deduce que la composición de "Maror", en la plenitud de su madurez artística, es la lógica consecuencia culminativa de su obra de compositor.

"Maror" incluye la siguiente nómina de Personajes:

Rosa, 21 años, mujer de Toni.	<i>Soprano.</i>
Teresa, 19 años, hermana de Rosa.	<i>Soprano.</i>
Anna, 43 años, madre de Rosa y Teresa.	<i>Mezzosoprano.</i>
María, 43 años, hermana de Toni y tía de Tonet.	<i>Mezzosoprano.</i>
Tonet, 22 años, hijo de Toni,	<i>Tenor.</i>
Toni, 45 años, padre de Tonet, marido de Rosa.	<i>Barítono.</i>
Tío Estrop, 65 años, abuelo de Rosa.	<i>Bajo.</i>
Un marinero.	<i>Barítono.</i>
Niños.	<i>Voces infantiles al unísono.</i>
Coro mixto.	<i>(S.C.T.B)</i>
Amigas de Rosa.	<i>(S. y M.S)</i>

En cuanto a la orquesta, cuenta con la siguiente distribución instrumental: Viento a 3, menos Fagotes a 2 y Trompas a 4, más Tuba-Contrabajo.

Percusión: Timbales, Pandereta, Castañuelas, Platos, Tam-Tam, Caja, Bombo.

Juego de timbres, Campanas, Celesta, Órgano, Xilofón.

Arpa y quinteto de arcos.

“Maror” pone en escena un drama entre cuatro personajes principales: dos hermanas, Rosa y Teresa e hijo y padre, Tonet y Toni. En un lugar de la Marina valenciana. La acción se sitúa en los años 1940-1941. Tiempo de guerra en Europa, cuando no han transcurrido muchos meses desde el final de la contienda civil española. Libro y partitura traducen y revelan poética y musicalmente las profundidades psicológicas de las criaturas, tan limpia y tan fatalmente amantes, que van surgiendo en la escena. Juego de claridades y simas profundas; sonrisa y tragedia; permanencia subsumida de antiguas culturas, con resonancia de mitos eternos, en los que palpita la inagotable e irisada gama del sentimiento humano.

Cada uno de los actos de “Maror” está precedido por un breve prelude orquestal, cuya finalidad es la de sugerir el ambiente y situar la acción, con enlace sin interrupción con la primera escena de cada uno de los tres actos.

El acto primero, ambiente de claridad luminosa, tiempo de primavera junto al mar, discurre en escenas de agilidad e ingravidez extraordinarias, que van deshaciéndose con la acción de los personajes. Se intuye desde los primeros instantes la fuerte y soterrada lucha interior que libran los protagonistas y que el mismo título de la obra, “Maror”, anuncia. Todo el discurso de la acción escénica y musical conduce hasta ese abrazo que iba a fundir a Tonet con Rosa y que no se produce al ser quebrado por la angustiada voz paterna que dice: “Rosa es la meua muller” (“Rosa es mi mujer”).

El primer cuadro del segundo acto comienza en momento de fiesta. En escena, —corral de casa marinera— se prepara el agasajo al recién nacido; van apareciendo los personajes principales. En el foso una orquesta plena y sugeridora, con campanas y órgano. La fiesta crece y crece en esplendor; el coro unisonal de niños; el “ballet”; el coro mixto. La partitura alcanza un momento de climax fulgurante del que surgen tres danzas, hermosas páginas musicales, que permiten un respiro momentáneo en el desarrollo argumental.

La “Dansa infantívola”, la “Dansa de les marineres” y la “Dansa de la primavera”, reúnen las mejores esencias del sentir musical valenciano de Palau. El lenguaje sonoro sigue siendo universal, expuesto a través de una orquestación exquisita de la primera danza, que se enriquece en la

segunda con el melodioso cantar de una voz solista de coro; la voz se vuelve añorante, envolviéndose en el encanto del atardecer marinero, que pasa como una ráfaga en la que vibrasen a coro el pulso cósmico del oleaje y los primeros estremecimientos amorosos de las adolescentes. La orquesta, sin dejar de ser ágil, se hace nerviosa en la tercera danza, en la que voces e instrumentos se funden en un conjunto esplendoroso de opulentas sonoridades: Ritmos intensos, enérgicos; las voces, que se dividen hasta en siete partes, dobladas por diferentes grupos instrumentales, ambiente frenético, cuasi de aturdimiento, brillante, que se resuelve en un hecho de estricta “bravura” musical.

Acabado el festín, las voces se van extinguiendo, a la par que se reemprende el movimiento escénico. Se retorna a la realidad ficticia de la acción, que impondrá, categórica e inexorablemente su condición. Todo en este segundo cuadro lleva hasta la escena quinta, con la que finaliza el acto, musicalmente resuelta con un admirable ejercicio de virtuosismo compositivo, en el que la polifonía vocal del cuarteto solista traduce el sentir de cada personaje en la expresión de su distinto mundo afectivo.

“Per la muntanya vé la fosca” “i per la mar vindrá la llum”. Así canta Rosa, la protagonista, mientras mece la cuna de su hijo, como queriendo conjurar la furia del mar y la lucha de los espíritus, que “Maror” simboliza. Es un atardecer del mes de marzo, pocos días después de aquella jornada del bautizo, tan vertiginosamente vivida. La doble tormenta, más que presentirse, está en el ambiente. La suave canción de cuna es interrumpida por la agitada música orquestal. El coro retoma su protagonismo, que ya no abandonará hasta alcanzar el fatal desenlace, en el que el doble amor se impone dramáticamente.

“Maror”, ópera valenciana, en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros, música de Manuel Palau y texto de Xavier Casp fue compuesta entre 1953 y 1956. Ya han transcurrido treinta y dos años desde su terminación. Se han cumplido más de veinte años desde la muerte de Palau y en el 93 se cumplirá el primer centenario de su nacimiento.

Al igual que en la ópera, aquí sin ficción, la realidad se impone y “Maror”, por el momento, sigue doblemente inédita, tanto en su representación músico-teatral, como en la edición impresa de su partitura. Nuestro deseo y nuestra esperanza: que no sea por mucho tiempo.

CONTESTACION AL DISCURSO DE D. SALVADOR SEGUI, POR D. FELIPE M.^a GARIN ORTIZ DE TARANCO

Señores Académicos;
Señoras y Señores:

Son de estimar las distinciones cuanto menos parecen merecidas. De ahí, nuestro asombro en esta hora, de apadrinar, en nombre de una corporación, ya mucho más que centenaria, a un nuevo e ilustre miembro de su sección de Música, quien, a sus otros títulos —incluso el universitario de Humanidades—, reúne el de maestro en la técnica, la enseñanza y el fomento del “divino arte”

Salvador Seguí, viene a suceder en la casa a un inolvidable miembro de ella —bien que, desventuradamente, efímero— que no precisaba, para tener nuestro profundo afecto, extenso y sincerísimo, del próximo parentesco, ni de la camaradería profesada, desde el uso de la razón: Luis —Bertrán— Lluch Garín, del que parecía hecha para él la definición clásica: “Vir bonus, dicendi peritus”, varón bueno, experto en hablar.

Breve fue su paso por la Academia, fulgurante; un verle y no verle, desde un mayo prometedor a un julio penoso. Apenas rebasó los meses de un año, y ello no obstó a que su presencia se acusase poderosa y gratificante; como cosa de otro mundo, más bello y noble que éste en el que sobrevivimos. Su opinión, tan mesurada como decidida; su palabra fácil y exacta, su actividad ejemplar, aun herido ya de muerte, fue reconocida en sus informes por los propios profesionales.

Así ganó en la Academia, en los demás académicos, una acogida fraternal y admirativa, como pronto, llena de nostalgias.

No era, don Luis, un profesional de la música, ni como tal entró aquí, pero sí era el modelo ejemplar del perfecto aficionado, del gran aficionado. Bastarán para probarlo, a quien lo dude, sus participaciones —precisamente “de aficionados”— en nuestro primer coliseo; su habitual saludo con la “entrada” de “Payasos”; su aspiración rigurosa a emitir la voz “como Dios manda” (lo que mucho le sirvió después para su oratoria) y el amplísimo repertorio que su memoria archivaba. La música era en Luis Lluch “una manera de ser”, con una raíz profunda en la voz y la “escuela” de su madre, una “Aida” “amateur”, ágil y apasionada.

La bella arte del metro y del sonido, hija predilecta de la matemática, fue la primera que vivió Luis Lluch Garín (hijo de un gran matemático además) compartiendo después su afición con la oratoria, en la que fue maestro, y con otra arte más joven —incluso en su aceptación académica— la de la imagen, la fotografía, de la que se sirvió tanto como vehículo de belleza —luces y sombras jugando en un coqueteo maravilloso— como registro documental de la armonía, siempre amenazada, de los monumentos, de nuestro patrimonio histórico, por él recorrido a tiempo y contra-tiempo.

El mejor colofón de esta añoranza será traer aquí, para quien no la conozca —pues en algún sitio se publicó, creemos— la bellísima metáfora de Francisco Rafael Borrás, (nuestro Correspondiente en Manises) al imaginar la recepción de don Luis en la Academia del Amor, la celeste, ante la más alta presidencia, la divina, tomando por discurso de ingreso su propia vida larga, fecunda y artística, en cuanto arte es creación y fue objeto de las más nobles actividades, de sus más logradas vivencias.

El noble y arduo empeño de Seguí de rastrear el paso de nuestros compositores en el campo de la operística mundial rinde, a la vez, culto a Clío y Euterpe, cuando no también a Melpómene y Tepsícore, concretamente en su producción valenciana: la música, la tragedia, la danza se dan en él cita, en genuina síntesis de las artes. Y ya en su gloriosa inicial ilicitana que cada agosto florece entre millones de palmeras, y de lo que hoy se nos ofrece una buena muestra, y con lo que terminará el acto; y en otras creaciones similares no por menos difundidas no tan valiosas.

Permítasenos destacar en esta ruta operística valenciana, tan bien estudiada y expuesta por Seguí, el caso del feligrés “a nativitate” de nuestra parroquia de San Martín, Vicente Martín y Soler, cuyos restos yacen —si es que yacen todavía— en un cementerio llamado ahora “alemán” en las cercanías de la antigua capital rusa, y a cuyo intento dificultísimo de recuperación no fue ajena esta Academia.

Las óperas de don Salvador Giner, nos traen a la memoria familiar un texto de nuestro padre, así titulado “Las Operas de Giner”; como el nombre del maestro Espí, alcoyano, nos hace evocar su “Barcarola” que oíamos y cantábamos —es un decir— bajo la dirección del Padre

Massana a mitad del recorrido de la fiesta de la Purísima en el colegio del que ambos, Espí y Massana, fueron maestros de música. Y las cosas de Chapí, de Villena, tan recordadas; así como “La venta de los gatos”, de Serrano, que oímos a muy alto precio de incomodidad y perjuicio.

Mas sobre todo, Palau, por su peso específico musical (hablaremos sólo de los que por desgracia ya no están entre nosotros) y por su inmensa personalidad, tratada especialmente, como autor de una ópera, por Seguí; don Manuel Palau Boix. Su recuerdo es totalmente vivo y gratísimo. Ajenos por desgracia a la ciencia musical, nuestra memoria se acoge al aspecto personal y humano, del autor de *Maror*. Su talante acogedor, su fino ingenio, su gran cultura eran un regalo para quienes tuvimos el privilegio de tratarle. Alternando sutiles comparaciones estéticas con amenos comentarios, vivos, de la actualidad más palpitante; comparando las Torres de Serranos con una gran Sonata; prefiriendo un coche “de caballos” para, recorrer y saborear

media Valencia, etc., glosando en un palco algunos conciertos, lo que para él era siempre motivo de enseñanza crítica, recordando a Ravel (al que vimos dirigir la Banda Municipal, cerca de Palau sin duda, antes de conocerle) andando, viendo y hablando, Palau era siempre un maestro, cuya obra operística, inédita, ha sido el objeto específico del bello discurso de Seguí.

“Maror”, marejada; con raíces en la misma entraña del teatro clásico, es el gran drama popular de la costa valenciana (con buen texto de Xavier Casp) con el que Palau trenzó una música maravillosa, no añadida, sino nacida a la vez, con su propia fuerza humana, titánica y apasionada, popular, con movimientos, danza, grandes acordes, delicadísimos idilios de un amor frustrado, como casi todos los grandes amores, que el mar y la muerte, el verdadero amor, el más generoso, resuelve y magnifica. Que esta evocación de la gran ópera de Palau propicie su edición, y sobre todo su escenificación en el más digno escenario posible.

EXPOSICION ANTOLOGICA DEL ESCULTOR ENRIQUE GINER EN NULES

Del 7 al 21 de febrero tuvo lugar, en el Museo de Historia de Nules, una exposición antológica del escultor y Académico de Honor D. Enrique Giner Canet.

La exposición fue organizada por el Ayuntamiento de dicha población, con la colaboración del Museo de Bellas Artes de San Carlos, como homenaje al escultor nulense, quien, el 4 de octubre del año anterior, había sido nombrado Hijo Predilecto de Nules.

En la muestra se hallaban representados dibujos y esculturas de todas las épocas de la creación artística de E. Giner, estando presidida por la obra "El escultor, su obra y el modelo".

Merecen destacarse los bocetos y prototipos de las medallas que el escultor de Nules ha creado a lo largo de su vida

y en las que se ha manifestado como un verdadero maestro de la medallística.

Al acto de la inauguración asistió una representación de la Real Academia de San Carlos y, en el mismo, Giner expresó su voluntad de legar a su pueblo natal la totalidad de sus útiles de trabajo, correspondencia, bocetos y prototipos de las medallas que ha realizado, así como una muestra de su obra escultórica. La finalidad del legado es la de crear un museo monográfico de medallística, del que constituiría la base su legado.

Giner expresó, así mismo, la voluntad de que el mencionado museo esté bajo la tutela de la Real Academia de San Carlos.

BIBLIOGRAFIA

VV.AA.: *Historia del Arte Valenciano*.

Consorci d'Editors Valencians.

Tomos II y VI. Valencia, 1988.

En 1988 se han publicado dos volúmenes más de la *Historia del Arte Valenciano*. El II, que trata la Edad Media, concretamente sobre el periodo Gótico, y ahonda sobre arquitectura, escultura y pintura medieval, la iconografía arquitectónica, artes industriales y suntuarias y la miniatura. Y el VI, que comprende los inicios del arte contemporáneo desde principios del siglo XX hasta 1936, donde la ilustración, el cartelismo y el grabado, además de la arquitectura, escultura y pintura del periodo comprendido entre 1910-1936, son objeto de revisión por parte de especialistas en esta época.

Las obras mantienen la misma línea de los tres anteriores volúmenes, con una cuidada maquetación y, en general, una buena selección de especialistas en los diversos temas tratados. Los diferentes enfoques metodológicos con que se nos presentan estos ejemplares y la diversidad de juicios críticos, enriquecen y vigorizan la lectura de esta *Historia del Arte*.

Sin embargo, en el conjunto de la obra se echa en falta, quizás, una sistematización: quedan "huecos" importantes del panorama artístico valenciano sin cubrir. Y del mismo modo, ha suscitado controversias la ausencia de una ficha técnica de las obras tratadas (sobre todo en el campo pictórico y escultórico), restándole gran parte del rigor deseado. En cuanto a la selección del material gráfico, habría que señalar que, salvo destacables excepciones, se ha recurrido a obras sobradamente conocidas. Aunque igualmente hay que reconocer que la calidad de la fotocomposición es, ciertamente, elogiada.

No obstante, el valor indiscutible que esta obra tiene en la historiografía valenciana por la actualización de los temas, la pluralidad de enfoques y la valentía de haber afrontado un período tan amplio, la sitúan como una obra de consulta obligatoria.

RAFAEL GIL SALINAS

ARZOBISPADO DE VALENCIA: *María en la Diócesis de Valencia*. Artes Gráficas Soler. Valencia, 1988, 482 págs., 481 ilustraciones.

Con motivo del Año Mariano, la diócesis de Valencia ha publicado el presente libro como fiel reflejo de la

devoción que el pueblo valenciano ha profesado y sigue profesando a la Madre de Dios.

Los dos primeros capítulos están dedicados al dogma y teología en la devoción mariana, y al papel de María en la fe y en la cultura de nuestro pueblo. Pero son, especialmente importantes para el historiador de arte, los dos últimos, que comprenden un exhaustivo catálogo gráfico de imágenes de especial devoción, y un repertorio de imágenes de titulares y patronas. Estos apartados están ordenados alfabéticamente por ciudades y pueblos de la diócesis, contribuyendo a agilizar la localización de las obras.

Es indudable que este libro puede constituir un material de trabajo básico para estudiosos e investigadores seguidores de las bases que sentó Panofsky del método iconográfico e iconológico (por el amplio catálogo de 481 reproducciones de obras marianas). Pero además, cuenta con el acicate de recoger una completa relación de obras escultóricas, algunas de ellas desaparecidas, que dado el vacío historiográfico existente en este campo la convierte doblemente en una obra de interés.

RAFAEL GIL SALINAS

VV.AA.: *Pintura orientalista española (1830-1930)*. Exposición de la Fundación Banco Exterior, 8 junio/22 julio 1988. Madrid, 1988, 153 págs., 48 ilustraciones. Cont. catálogo y bibliografía.

Cuando en 1985 la Fundación Banco Exterior de España presentó la exposición *Pinturas de Paisaje del Romanticismo Español*, se iniciaba una línea expositiva de ofrecer aspectos relativamente inéditos de nuestro arte.

Esta misma finalidad se mantuvo en la exposición *Pintura Orientalista Española (1830-1930)* con la "intención de recuperar una parcela de la historia de nuestra pintura a la que no se ha dedicado hasta ahora la atención que sin duda reclama" en palabras de Alfonso Pérez Sánchez.

A lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, la pintura "orientalista" ocupó un espacio lo suficientemente dilatado como para merecer no sólo un estudio parcial, sino que requeriría una profunda y laboriosa investigación que situase el panorama de la pintura orientalista española en sus auténticos márgenes. No debe olvidarse que para la mayoría de los artistas decimonónicos del resto de Europa,

España (Sevilla, Córdoba; Granada...) fue la presencia más próxima de Oriente, cuando no constituía paso obligado para el Oriente más cercano: el norte de África. Hubo otros artistas que viajaron al Oriente próximo —Siria, Palestina...—, buscando la fascinante evocación de su belleza autóctona.

La obra *Pintura Orientalista Española (1830-1930)*, recoge un buen ejemplo de la importancia que esta “corriente” —a la que algún crítico ha intentado calificar como “género”— tuvo en el territorio artístico español. Con una selección de casi cincuenta obras procedentes de colecciones estatales, museos, entidades públicas y algunas colecciones privadas, si bien es cierto que todavía quedan algunas significativas por cubrir, igualmente lo es que este intento de aproximación al panorama de la pintura orientalista en España debe ser entendido como un acicate para la definitiva recuperación de un período del arte desconocido.

El catálogo de la exposición tiene además la fortuna de contar con dos excelentes artículos de Antonio Marí: “Espacio del deseo”, y de Enrique Arias Anglés: “La Pintura Orientalista”, que sitúan el tema de Oriente en la pintura como un punto de partida para la reflexión.

Por último, sólo resta añadir que, ójala estas iniciativas, de las que podrían hacerse eco las entidades oficiales, adquirieran la proyección y el objetivo para el que fueron diseñadas.

RAFAEL GIL SALINAS

VV.AA.: *Los pintores de la Ilustración*. Exposición del Ayuntamiento de Madrid, Centro Cultural del Conde Duque. Madrid, 1988, 283 págs., 61 ilustraciones.

El año 1988 ha servido para conmemorar el bicentenario del fallecimiento del monarca español Carlos III. Con tal motivo, el Ayuntamiento de Madrid se ha querido sumar al homenaje institucional que reivindica la memoria del “mejor alcalde de Madrid” y la España sobre la que reinó. No olvidemos que durante su reinado (1759-1788) se imponen los ideales revolucionarios de la Ilustración.

Fruto de este interés ha sido la exposición “Los pintores de la Ilustración”, celebrada en el Centro Cultural del Conde Duque, que ha dejado como testimonio la publicación del libro del mismo título. Tanto de la introducción, muy densa y documentada, a cargo del profesor José Luis Morales y Marín, así como del catálogo razonado de las obras expuestas, realizado por el investigador José Manuel Arnaiz, se puede a primera vista concluir la excepcional importancia de algunos de los artistas que trabajaron durante este

período, y la sorprendente heterogeneidad de estilos, fruto, probablemente, del momento histórico de transición.

Por ello, provoca todavía más estupefacción, la propuesta de “Los pintores de la Ilustración” cuando, todavía hoy, no hay una respuesta clara para sintetizar en una fórmula eso de un arte de la Ilustración. Piénsese, por citar uno de los ejemplos más significativos, que en la Corte de Carlos III coexisten A.R. Mengs, uno de los máximos teóricos del neoclasicismo, con G.B. Tiépolo, uno de los últimos representantes del barroco decorativo.

La verdadera “Ilustración” de Carlos III hay que verla, pues, en las reformas administrativas que emprendió, y en el terreno artístico —lejos de la figura del monarca-mecenas— en el fomento de las Academias, las manufacturas artísticas y en la reforma y desarrollo de las enseñanzas artísticas.

Teniendo en cuenta que a nivel formal se asocia el arte de la Ilustración con el estilo neoclásico, y en el contenido de las obras con la defensa de un nuevo ideal humanitario, este libro debe hacernos reflexionar sobre los inusitados caminos que se abrieron para nuestra pintura durante el ilustrado reinado de Carlos III, cuya proyección más inmediata será el resurgimiento de un arte que tendrá en Francisco de Goya su más alto exponente.

RAFAEL GIL SALINAS

APARICIO PEREZ, JOSE: *Les Arrels del Poble Valencià y de la seua Cultura*. Academia de Cultura Valenciana. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Histórica, Núm. 3. Valencia, 1988, 195 págs., 24 figs.

La Academia de Cultura Valenciana publica en el número 3, Serie Histórica, del Aula de Humanidades y Ciencias, un completo trabajo del profesor José Aparicio Pérez que con el título de “Les arrels del poble Valencià y de la seua cultura” comprende cronológicamente desde los primeros habitantes conocidos hasta la Edad del Bronce valenciano.

Encontrar hoy en día en la bibliografía de arte valenciano estudios sobre amplios períodos puede sorprender por dos razones: en primer lugar porque debido a las grandes lagunas que todavía quedan por cubrir en el campo de las artes, se prefiere la concreción (en ocasiones por su fácil acceso y “rentabilidad”, en otras por su interés y proyección) sobre los análisis de conjunto; en segundo lugar porque atender ciclos extensos entraña “riesgos” por los que no todos los estudiosos están dispuestos a adoptar.

Es en este sentido destacable la valentía con la que el profesor José Aparicio Pérez ha acometido la empresa de incorporar un trabajo de investigación histórico-artístico de una etapa cronológica tan extensa, compleja y prolífica. Corresponde a uno de los momentos de máximo esplendor de la cultura valenciana, período del que si bien es cierto que en los últimos años se han multiplicado el número de estudios, igualmente lo es que éstos se han centrado la mayoría de las veces, en aspectos excesivamente parciales y sectoriales.

El presente libro, en edición bilingüe, se inscribe dentro del conjunto de monografías sobre temas artísticos valencianos, del que, como se ha subrayado, carece el conjunto de la bibliografía valenciana. Claro está que puede ser esto motivo de crítica por cuanto que en aras de una proyección histórica y de una visión de conjunto, se pierda la profundidad y erudición deseables. Sin embargo, estas propuestas deben multiplicarse si realmente queremos ir tomando conciencia de las verdaderas dimensiones del arte valenciano. Y lo que desde nuestro particular punto de vista es más significativo, si aspiramos a integrar e interrelacionar la cultura valenciana con fenómenos artísticos más amplios tanto en el espacio como en el tiempo.

RAFAEL GIL SALINAS

PIÑÓN, JUAN LUIS: *Los orígenes de la Valencia moderna. Notas sobre la reedificación urbana de la primera mitad del siglo XIX*. Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Col·legi Oficial d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, 1988, 208 páginas.

La obra de Juan Luis Piñón investigando sobre la materialidad y la morfología de la ciudad de Valencia en la primera mitad del pasado siglo, avalada por numerosas fotografías, gráficos, plantas y alzado de edificaciones, se sitúa en la línea de los actuales estudios urbanos.

Quizá por primera vez se manifiesta la calidad escenográfica de algunos ámbitos urbanos históricos de Valencia, en los que aparece la modernidad "espacial" de la ciudad, al decir de Carlo Carozzi que prologa este estudio, cuya pretensión es servir asimismo de pauta de conocimientos para la posible mejora y corrección de la degradación y deterioro de su centro histórico.

El libro utiliza como fuentes el Padrón de riqueza de Valencia y la contabilidad de la Congregación de San Felipe Neri en esta ciudad, así como los expedientes de Policía Urbana, además de algunos textos básicos y un extenso

trabajo de campo concluido con el levantamiento de la planta de algunas manzanas, realizado por alumnos de la Escuela de Arquitectura de Valencia.

La ordenación de los capítulos contempla en primer lugar el plano y la estructura parcelaria de la ciudad, analizando posteriormente la consolidación de la técnica urbanística, la reedificación urbana y las parcelaciones unitarias como expresión de una nueva forma de construir la ciudad (parcelación del huerto de Ensendra y parcelación de la Puridad), para concluir el último de ellos bajo el título de "La ciudad episódica", donde se trata de la Aduana y su entorno, de la plaza del Mercado, la parcelación de la Puridad y la plaza Redonda.

Todo un ejemplo de un modo nuevo de hacer historia del urbanismo, que augura mejores tiempos para la maltrecha imagen de la Valencia antigua.

ASUNCION ALEJOS MORAN

GASCO SIDRO, ANTONIO J.: *G. Puig Roda. Su vida, su obra*. Barcelona, 1985, 238 páginas, con 109 láminas en color y 19 en blanco y negro.

Tírig, enclavada en el recio Maestrazgo, fue cuna de un gran pintor castellonense, Gabriel Puig Roda. De dotes nada comunes y aptitudes no frecuentes para el arte, que ningún becario de esta provincia valenciana superaría, al decir de Juan Bautista Porcar, ha recibido el justo recuerdo a su memoria en este libro de Antonio J. Gascó Sidro, especialista y gran conocedor de la pintura de Castellón.

A través de sus páginas se describe la trayectoria del artista entre Tírig y Vinaròs, donde muere, pasando en su formación académica por Valencia y Madrid, una larga estancia en Roma y más breves periodos en Barcelona y París.

Con agudo sentido crítico traza Gascó los caracteres de su obra, que puede calificarse de equilibrado y magistral conocimiento de la técnica. Arrancando de una época, segunda mitad del siglo XIX, en la que está vigente en España el costumbrismo y el historicismo, y se abre camino el paisaje, sus obras reflejan una temática acorde con estos postulados, en las que son frecuentes las figuras de bellas valencianas en escenas cuidadosas y hábilmente trabajadas, con particular incidencia en su última época, junto a otras de costumbres menos idealizadas pero de soberbia factura, cual "El mercado" (1902). No falta el retrato, con obras de tanta enjundia como la "Dama con mantilla" (1914) o "Cabeza de viejo" (1917) y otras, en las que se revela como uno de los mejores acuarelistas españoles.

El impacto de Roma y Venecia se refleja en su paleta, que hará de "El regreso del bautizo" (1889) un digno paralelo de "La vicaría" de Fortuny, y de "La expulsión de los moriscos" (1894) un sazonado fruto de la pintura de historia.

Los paisajes de la ciudad del Adriático, de Roma y de Florencia se bañan en los pinceles de Puig Roda. Prodigia la acuarela en Barcelona, sin dejar de realizar academias, y la influencia de su viaje parisino se revela en la huella impresionista y hasta en la temática: "En el Moulin Rouge".

En resumen, todo un gran legado de óleos, acuarelas, dibujos y academias, sacado del olvido gracias al laborioso esuerzo de Gascó Sidro y a la magnífica pléyade de fotos que ilustran su trabajo.

ASUNCION ALEJOS MORAN

GASCO SIDRO, ANTONIO J.: *El pintor Castell (1871-1934)*. Excmo. Ayuntamiento de Castellón de la Plana. Castellón, 1987, 251 páginas, con 132 láminas en color.

El profesor Antonio J. Gascó Sidro nos ofrece en esta interesante obra, prologada por Vicente Castell Alonso y con magníficas fotografías de Nicolás Fernando Oliva Pinto, un concienzudo trabajo sobre la vida y trayectoria del pintor castellonense Vicente Castell Doménech, cuyo amor por su tierra armonizó con los estudios de Bellas Artes en la Academia de San Carlos de Valencia y en las de San Jorge y San Fernando, en Barcelona y Madrid, respectivamente.

En su horizonte pictórico están las figuras de Joaquín Mir, Fortuny, Vayreda, Federico Madrazo, Rosales, Sorolla, Manuel Benedito y Gutiérrez Solana, pero sintió particular afición por Velázquez, que conoció a fondo en el Prado, y cuyo "Estudio mujer de espalda" (sobrina Antonieta), evoca a la joven del cuadro de "Las hilanderas".

De sus viajes a Roma y París trajo la impronta impresionista, y su pintura, de pincelada fácil, se haría, con el tiempo, más suelta y "apasionada".

A través de los distintos capítulos del libro, Castell aparece como autor de alegorías, bodegones, retratos, pintura de costumbres, paisajes y acuarelas, todo ello de claro sabor local, pero, como dice Gascó Sidro, "*universal en lo referente al concepto y calidad plástica, que supo elevar la cotidianidad del paisanaje, a la condición de verdad artística a través de sus pinceles*".

Ecléctico en su estilo, post-romántico verista y anclado en lo popular, Castell se convierte en el creador de la "primera gran escuela de pintores castellonenses", entre los que destacó Porcar, uno de sus más gloriosos discípulos.

ASUNCION ALEJOS MORAN

LOPEZ GALIANO, ADRIAN: *La concatedral de San Nicolás de Bari*. Monografías alicantinas. Ayuntamiento de Alicante. Alicante, 1988, páginas 5-36, con 9 láminas en color y 20 en blanco y negro, más dos plantas.

Con este primer número de monografías alicantinas el Ayuntamiento de Alicante inicia una serie de divulgación, encaminada a dar a conocer los edificios, fiestas, costumbres e historia de la ciudad.

La presente, escrita por Adrián López Galiano con fotografías de Antonio Marín Chacón, hace en primer lugar un "excursus" histórico para remontarse a los orígenes del edificio, que tiene como punto inicial la mezquita menor de Alicante, purificada por el príncipe Alfonso tras la conquista y expulsión de gran número de moros. Corría por entonces el final de la primera mitad de la XIII centuria. Pasarían muchos siglos para que el templo actual se convirtiera en concatedral por bula de Juan XXIII de 9 de marzo de 1969, denominándose la diócesis desde entonces Orihuela-Alicante.

Con anterioridad, a raíz de su nombramiento como colegiata, el antiguo templo se sustituyó por uno nuevo, cuya realización se prolongó a lo largo del siglo XVII, con diversas obras posteriores hasta casi nuestros días. De la construcción se encargó Agustín Bernardino, en estilo herreriano, sucediéndole en la dirección Martín de Uceta y luego Miguel Real y Pedro Guillén. En 1662 quedó terminado el templo, al que siguió la torre, realizada por Pedro Quintana, y, ya más tardíamente, la capilla de la Comunión, acabada en 1738.

El conjunto de la construcción no puede ser debidamente apreciado a causa de edificios circundantes, pero sí desde su interior en el que campea soberbia cúpula sobre el crucero de la iglesia, gran claustro de severas formas y capilla de la Comunión, de la que se ha dicho que es la obra maestra de Juan Bautista Borja, con barrocos alardes en sus puertas interiores, a los que se suman las innumerables capillas de la iglesia con sus altares e imágenes, entre las que destacan un busto de Santa Felicitas del siglo XV y el Cristo de la Buena Muerte de Nicolás de Bussi del siglo XVIII.

La monografía se completa con una tabla cronológica de los reyes valencianos, desde Jaime I el Conquistador a Felipe de Anjou, y un glosario de términos artísticos.

ASUNCION ALEJOS MORAN

SEBASTIAN LOPEZ, SANTIAGO Y MARTIN CASELLES, ALICIA: *El Coro de la Catedral de Orihuela. Lectura de su programa iconográfico*. Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia, 1986, 154 páginas, con 95 láminas en blanco y negro.

La Col·lecció Politècnica/30 de Edicions Alfons el Magnànim se abre con este título al método iconográfico-icnológico, del que el profesor Santiago Sebastián, catedrático de la Universidad Literaria de Valencia y Director del Departamento de Historia del Arte, ha sido su entusiasta promotor en la Universidad española. Con él colabora Alicia Martín Caselles, profesora de la Escuela de Artes Aplicadas de Orihuela.

Pese a que la catedral de Orihuela es de fábrica gótica del siglo XI el coro y su sillería datan del siglo XVIII, así como la capilla de la Comunión. El contrato de dicha sillería se hizo el 19 de noviembre de 1716 entre el cabildo catedralicio y Tomás Llorens y Juan Bautista Borja, escultores, el último de los cuales, de reconocido prestigio, debió dejar el trabajo en manos de Llorens, por los fallos que se encuentran en los relieves.

El estudio de las decoraciones del coro de esta catedral llamó la atención de los autores por cuanto, siendo una obra del siglo XVIII, se aprecia que los diseños son anteriores y que el artífice se inspiró en la serie grabada de la *Biblia Sacra*, que el impresor Guglielmus publicó en Lyon en 1547, y que fue, con frecuencia, reeditada. Confirmada la identificación, surgieron interrogantes acerca de la intervención real de Borja en el coro, acerca de la desordenada colocación de los relieves y la posibilidad de un mentor intelectual que forjara el programa, teniendo además presente que el hecho no resultaba insólito al saber que artistas y artesanos del barroco, en esta zona geográfica, se apoyaron en grabados franceses del siglo XVI, a través de la Biblia.

Tras la descripción iconográfica se plantea, a nivel icnológico, cuál podría ser el mensaje del coro, deduciendo que su programa es eminentemente cristológico, "poniendo una vez más de manifiesto cómo aún seguía operando la iconografía tipológica, con base en los paralelismos del Antiguo y del Nuevo Testamento".

Una monografía, por tanto, sugerente y nuevo hito de este tipo de trabajos, que van abriéndose paso entre los estudiosos e investigadores de nuestro suelo hispano, descubriendo nuevas perspectivas a quienes intenten desentrañar el sentido último de la obra de arte.

M.S. HERNANDEZ PEREZ, P. FERRER I MARSET y E. CATALA FERRER: *Arte Rupestre en Alicante*. Ed. Centre d'Estudis Contestans, Banco de Alicante y Fundación Banco Exterior de España, Alicante, 1988. 312 págs., 401 figs.

Durante los últimos cinco años es cierto que se han multiplicado los estudios monográficos sobre distintos periodos artísticos en Alicante y su provincia, lo que fácilmente puede hacernos pensar en el interés que han puesto en ello tanto los investigadores como los organismos oficiales que, con su apoyo económico, contribuyen a la difusión del patrimonio histórico-artístico alicantino.

Si en fechas recientes veían su aparición los estudios sobre el Barroco ó la Arquitectura Modernista en Alicante, hoy, de nuevo aparece una monografía que con el título de *Arte Rupestre en Alicante* intenta desvelarnos interrogantes sobre uno de los periodos artísticos más amplios de nuestra historia, al tiempo que más desconocido.

El catedrático Mauro S. Hernández Pérez y su equipo ha trabajado en la elaboración de esta monografía que, sobre arte rupestre recoge un amplio conjunto de pinturas y grabados agrupados atendiendo a su tipología, temática y cronología. El trabajo comprende desde las representaciones zoomorfas y de motivos geométricos —de significado todavía desconocido— del Solutrense inferior, pasando al arte macroesquemático, hasta ahora exclusivo de Alicante, y cerrando el ciclo el arte levantino y el arte esquemático.

La importancia científica de esta obra reside en la catalogación de muestras de arte Paleolítico del Solutrense inferior en la provincia de Alicante y la identificación de un nuevo horizonte artístico, prehistórico, en el Neolítico, exclusivo de Alicante y conocido como "macroesquemático": caracterizado por grandes figuras humanas de tipología variada y la inexistencia de representaciones zoomórficas. Igualmente destaca el alto número de yacimientos inventariados y el establecimiento de la cronología del arte levantino y el arte esquemático. El levantino fechado, siguiendo criterios de estratigrafía cromática y de paralelos muebles, a partir de los últimos siglos del V milenio a.C., cronología que coincide con el arte esquemático.

Por último, la localización de estos yacimientos en abrigos rocosos de las conocidas sierras de Aitana, Benicadell y Mariola, es indicativo del gran número de "tesoros artísticos" que todavía esconde la geografía valenciana.

TORRE GARCIA, Antonio de la: *Flora, vegetación y suelos de la Sierra del Maigó (Alicante)*. Ed. Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1988, 248 págs.

Desde que Cavanilles en 1797 relatar su accidentada ascensión al "alpino Maigó", han sido ciertamente escasos los trabajos sobre los suelos, flora y vegetación de la Sierra de Maigó. Si bien, es igualmente justo señalar que en la última década el interés por el medio natural en general ha crecido notablemente, pero de forma específica por los vertebrados superiores, debido posiblemente a la atracción que ejercen sobre nosotros los animales.

A pesar de ello, está sobradamente demostrado que el suelo y la vegetación constituyen los elementos fundamentales del medio, al integrar prácticamente a todos los demás, por lo que en el estudio de los ecosistemas españoles se encuentran las bases científicas del interés por la protección del patrimonio natural heredado y la obligación de mejorar su estado actual.

En este sentido es importante el esfuerzo del investigador Antonio de la Torre García por acometer la empresa de realizar la Tesis de Licenciatura, que ahora ve la luz en forma de libro, sobre la *Flora, vegetación y suelos de la Sierra del Maigó (Alicante)*. Y cobra mayor relevancia en un momento en el que la degradación del manto vegetal y de los suelos puede conducir a un desierto antrópico al sudeste ibérico.

Confiemos en que esta obra sirva de estímulo para iniciar estudios similares en numerosas zonas de interés natural de la Península Ibérica, ya que, como indica en el prólogo el doctor Francisco Alcaraz: "hoy día el bienestar no se entiende sin una integración en el medio y su disfrute".

RAFAEL GIL SALINAS

DUPRE OLLIVIER, Michèle: *Palinología y Paleoambiente. Nuevos datos españoles. Referencias*, Ed. S.I.P., Serie de Trabajos Varios, Núm. 84. Valencia, 1988, 160 págs., 16 láms.

Cuando los estudios sobre el Cuaternario cobran cada vez mayor importancia en España, la publicación del trabajo de Michèle Dupré Ollivier sobre palinología y paleoambiente supone una puesta a punto del estado de los actuales conocimientos polínicos en el país, tanto por su aportación de datos, como por la metodología aplicada y sus conclusiones.

La base de esta publicación constituye la Tesis Doctoral de la autora defendida en la Facultad de Geografía e Historia de Valencia en diciembre de 1985. Centra los estudios polínicos en la confrontación de dos ámbitos de vegetación española totalmente distintos, la zona mediterránea, donde destaca la Comunidad Valenciana, y la eurosiberiana, donde se ha recurrido al País Vasco y Asturias —hitos que indudablemente futuros estudios completarán—, y se complementa este trabajo con la recopilación de material de los países vecinos con condiciones ambientales parecidas.

Las excavaciones arqueológicas aparecen como el principal medio capaz de aportar datos que, cuando se generalicen, permitirán establecer secuencias paleoambientales regionales. Y a través del análisis polínico, la mayoría de los cuales pertenecen a secuencias arqueológicas, se aportan nuevos datos sobre el paleoambiente en el que tuvieron que desenvolverse nuestros antepasados.

Esta inédita investigación además de ofrecer el panorama actual de estos estudios en España y países limítrofes, cuenta con el interés de aportar una extensísima recopilación bibliográfica sobre los estudios clásicos y más recientes en el campo de la palinología y del paleoambiente.

RAFAEL GIL SALINAS

RELACION DE PUBLICACIONES RECIBIDAS EN 1988

- ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Histórica, n.º 3. "Les Arrels del Poble Valencià y de la seua cultura". Traductor al castellano: Aparicio Pérez. Valencia, 1988.
- ACADEMIA DE CULTURA VALENCIANA. Aula de Humanidades y Ciencias. Serie Filológica, n.º 3. "La llengua valenciana, hui". Valencia, 1988.
- ALTAMIRA, Rafael. Instituto de Estudios "Juan Gil Albert". Diputación Provincial. Alicante, 1987.
- AMOROS. *Pintures, Dibuixos i Gravats d'Amorós*. Centre Municipal de Cultura "Manuel Sanchis Guarnier". 25 de marzo-10 de abril. Onteniente (Valencia), 1988.
- ANSONERA. Galería de Arte. Octubre, Madrid, 1988.
- ARABISMO. Boletín Informativo, n.º 50, enero-abril, 1988; n.º 51, mayo-agosto, 1988; n.º 52, septiembre-diciembre, 1988.
- ARTE PORTUGUESA DO SEculo XIX. Instituto Português do Património Cultural. Palacio de Ajuda. Marzo-maio, 1988. Lisboa.
- ARQUITECTURA TECNICA. Revista del Consejo de Colegios de la Comunidad Valenciana. N.º 3, diciembre, 1987; n.º 4, diciembre, 1988. Valencia.
- AURAS. Revista de la Asociación de Antiguos Alumnos del Colegio de San José. N.º 1, marzo, 1988, Valencia.
- BENITO DOMENECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura de su tiempo*. Valencia, Diputación Provincial, 1987.
- BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO "CAMON AZNAR". (Obra Social de la Caja de Ahorros, Aragón y Rioja), números XXXI, XXXII, XXXIII, Zaragoza, 1988.
- BOLINCHES MAHIQUES, Francisco. Exposición Antológica, Játiva (Valencia), 1988.
- BULETI II. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1988.
- CASTILLA-LA MANCHA. Revista de Información de la Junta de Comunidades. N.º 31, diciembre, 1987; n.º 32, enero-febrero, 1988; n.º 34, abril, 1988; n.º 37, julio-agosto, 1988; n.º 40, noviembre, 1988. Toledo.
- CAMARA OFICIAL DE LA PROPIEDAD URBANA DE VALENCIA. BOLETIN INFORMATIVO. N.º 339, enero, 1988; n.º 400, febrero, 1988.
- CATALOGO. *Cinq siècles d'Art Espagnol, du Greco à Picasso*. 1987-1988, Paris (France).
- CATALOGO. *Spanish Paintings of 18th & 19th Century, Goya and his time*. Tokio, The Seion Museum of Art, 1987.
- CERVERA VERA, Luis. *Lafábrica y ornamentación del pilar de Carlos V en la Alhambra granadina*. Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987.
- CERVERA VERA, Luis. *La Plaza Mayor y estructura urbana de Colmenar de Oreja (Madrid)*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1985.
- CERVERA VERA, Luis. *Las ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto*. Discurso de ingreso como Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, celebrado el día 17 de noviembre de 1987. Sevilla, R.A.B.A.S.I.H., 1987.
- CIMAL. Arte Internacional, n.º 33-34, 1988, Gandía (Valencia).
- CONFERENCIA EUROPEA SOBRE FORMACION PROFESIONAL. Boletín n.º 2, 28 de noviembre-2 de diciembre, 1988, Valencia.
- CONTEMPORANEA INTERNATIONAL ART MAGAZINE. Torino, nov.-dec., 1988.
- CUADERNOS DE ARTE. Universidad de Granada, n.º XIX, 1988, Departamento de Historia del Arte.
- CUADERNOS DE ARTE COLONIAL. N.º 4, mayo, 1988. Museo de América. Madrid. Ministerio de Cultura. Dirección de Museos Estatales.
- CRONICÓ DEL REGNE DE VALENCIA. Revista dels Cronistes Oficials. N.º 36, enero-marzo, 1988; n.º 37, abril-septiembre, 1988.
- DEBATS. Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, n.º 26, diciembre, 1988: *Cultura de vanguardia y política radical en la Europa de principios del siglo XIX*.
- EL PUNTO DE LAS ARTES. Madrid, n.º 76, del 13 al 19 de mayo; n.º 77, 20 al 26 de mayo, 1988.
- ELS 750 ANYS DEL POBLE VALENCIÀ. 750 Aniversari (1238-1988). Exposició. Generalitat Valenciana, 1988.
- ESTUDIOS MINDONIENSES. Anuario de Estudios Históricos-Teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol. Núm. 4, 1988. Centro de Estudios de la Diócesis de Mondoñedo-El Ferrol y Publicaciones de la Caixa de Galicia.
- EL MAR EN LA PINTURA VALENCIANA (SIGLOS XIX-XX), del 10 de marzo al 30 de abril, 1988. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. (Centro de Exposiciones y Congresos).
- EL NEOLITIC VALENCIÀ. *Art Rupestre i Cultura Material*. Bernat Martí Oliver i Mauro S. Hernández Pérez. Servei d'Investigació Prehistòrica. Diputació de València, 1988.
- ESTUDIOS DE LA ANTIGÜEDAD. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, n.º 3, 1986.
- FIESTAS DE MOROS Y CRISTIANOS. Monforte del Cid (Valencia). Del 5 al 9 de diciembre, 1988.
- FROM LIOTARD TO LE CORBUSIER, 200 YEARS OF SWISS PAINTING 1730-1930. Whit Essays by Hans Ulrich Jost,

- Brandon Brame Fortune, and William Hauptman. Ed. by the Swiss Institute for Art Research on behalf of the Coordinating Commission for the presence of Switzerland Abroad, 1988.
- GOYA. Revista de Arte. Madrid. Fundación Lázaro Galdiano. N.º 201, Enero-diciembre, 1987; n.º 202 al 207, 1988.
- GUINOVART. *Pintura*. Del 26 de abril al 20 de mayo, 1988. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. Sala de Exposición "Oscar Esplá".
- HISTORIA DEL ARTE VALENCIANO. Tomos 1, 2 y 3. Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians, S.A. 1986. (Dirigido por D. Vicente Aguilera Cerní).
- INFORMACION CULTURAL. Editada por el Ministerio de Cultura. Madrid. N.º 56, enero 1988; n.º 61, junio, 1988.
- IKEDA, Dasaku. *Budismo, primer milenio*. Madrid. Edita Taurus, 1988.
- LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN EL MUSEO DE SEVILLA. Sala de Exposiciones de la Caja de Guipúzcoa. Del 5 al 31 de agosto, 1988.
- LOS BENLLIURE. Colección Museo "San Pío V" de Valencia. Sala de Exposiciones Edificio del Reloj. Puerto Autónomo de Valencia. Del 5 de diciembre al 5 de enero, 1988.
- LOS PINTORES DE LA ILUSTRACIÓN. Catálogo. Ayuntamiento de Madrid. Centro Cultural del Conde-Duque, 1988.
- LLORENS CIFRE, José. *Antología de la encuadernación artística; presentando algunas obras de José Ricardo Llorens Martí*. Valencia, 1988 (ejemplar n.º 125). Ed. en colaboración con la Consellería de Industria, Comercio y Turismo de la Generalitat Valenciana.
- MARÍA EN LA DIÓCESIS DE VALENCIA. Arzobispado de Valencia, 1988.
- MERCADO DE SEGURIDAD. Periódico del Salón Internacional de la Seguridad, octubre-noviembre, n.º 3, 1988; marzo, n.º 4, 1988.
- JOAN MIRO. *Pintura, Gravata, Litografía*. Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, marzo, 1988.
- MUSEO DEL ERMITATE: Exposición (1985). Pintura Europea (Renacimiento- Rococó). Hokkaido, 1985 (Catálogo).
- MUSEO DEL ERMITATE: Exposición (1987). Pintura Europea (Romanticismo-Expresionismo). Hokkaido, 1987 (Catálogo).
- PAPERS D'EDUCACIO. N.º 31, febrero, 1988; n.º 32, marzo, 1988; n.º 33, abril, 1988; n.º 34, mayo, 1988; n.º 35, junio, 1988. Valencia. Ed. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- PAPERS DE CULTURA. Suplemento de Papers d'Educació, n.º 4, mayo, 1988.
- PINTURA ORIENTALISTA ESPAÑOLA (1830-1930). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- ¿QUIÉN ES QUIÉN EN LA COMUNIDAD VALENCIANA? S.A. de Publicaciones Gráficas Vicent García, Valencia, 1988.
- RETAMA. (Colaboraciones Interdisciplinarias), n.º 6, 1988. E.U. del Profesorado de E.G.B. "Fray Luis de León", Cuenca.
- REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Medellín (Colombia). N.º 209, julio-septiembre, 1987; n.º 211, enero-marzo, 1988.
- SAPPORO TODAY. 1987. Published by International Relations Office. Sapporo (Japón).
- TECNI ARTE. N.º 2, diciembre, 1987; enero, 1988.
- THE HOKKAIDO SHIMBUN For five-and-half million Hokkaidoans, 1988.
- THE SAPPORO AMBASSADOR, n.º 1, junio, 1988.
- TRIBUNA ALEMANA. Selección quincenal de la prensa alemana, año XXXV, Hamburgo (Alemania), 1988; n.º 962, enero; n.º 964, febrero; n.º 965, marzo; n.º 966, marzo; n.º 967, marzo; n.º 968, abril; n.º 969, mayo; n.º 971, julio; n.º 972 a 980, julio a diciembre.
- TRIBUNA ALEMANA. SELECCION. *Tercer Mundo*. 7 de diciembre de 1988.
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. Sesión de Investidura de Doctor "Honoris Causa" del Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre, 31 de mayo, 1988. Palau de la Música. Valencia.
- VALLS, Vicente. *Figuras en el agua (1979-1982)*. N.º 146, Alicante, 1988, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial.
- VILLA DE MADRID. Ed. Ayuntamiento de Madrid, 1987, III y IV, n.º 93 y 94.
- XÀTIVA. *Bulletí d'Informació Municipal*, n.º 2, 1988.

M.I.E

EL MUSEO EN 1988



Por noveno año consecutivo, aprovechamos la invitación de nuestra revista corporativa para hacer público balance de la actividad del centro a lo largo del año concluido, que ha visto, como hecho de singular relevancia, y del que hablaremos más adelante, el comienzo de la primera fase del proyecto general de reforma del edificio sede del Museo y de la Real Academia, trascendente para que los fondos de ambas instituciones puedan hacer notoria su importancia y los servicios inherentes a dicha actividad cuenten con espacio y condiciones adecuadas.

PERSONAL:

Ya apuntábamos en la crónica de 1987 que la gestión del Museo, asumida en su día por la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, había supuesto un importante incremento en la plantilla del centro, a todos los niveles. Ello ha continuado en este año de 1988, referido fundamentalmente al personal subalterno. Así, fueron contratados con carácter temporal, en abril, D. Javier Martínez Sanz como Vigilante y D. Eugenio Gutierrez Díaz como Mozo de limpieza y en Junio como Vigilante D. Vicente Hernández Roig, y en la misma condición —en noviembre— D. Gabriel Marqués Martín, D.^ª María Girona Rubio y D.^ª Angelina Giner Górriz. Estas plazas, consolidan, como es evidente, la vigilancia en el Museo y permiten ir aumentando su plantilla, de modo que las futuras necesidades, tras el proyecto de reforma y ampliación aludido, no tengan que ser apresuradamente resueltas, con el riesgo que eso lleva aparejado.

Durante todo el año han cumplido satisfactoriamente su trabajo los seis becarios de restauración que anunciábamos habían obtenido su plaza tras meticulosa selección y pruebas consiguientes, efectuadas a fines de 1987 y así han

resuelto la tarea encomendada, en pintura D. Julián Almirante, D.^ª Sol Giner, D.^ª Amelia Gual y D. Vicente Ripollés, en papel, D.^ª Adela Pérez Rivas —que ha cursado además y paralelamente estudios de esta especialidad en Barcelona— y D. Javier Almenar en marcos y molduras. El avance dado primordialmente en fondos de reserva, los más ignorados en ese campo hasta ahora por imposibilidad física de abordarlos, ha sido considerable. A fines de año se reunió, de acuerdo con lo establecido en la convocatoria, la Comisión evaluadora y ante la tarea realizada se acordó que todos ellos prorrogaran su actuación a lo largo del próximo 1989.

Lamentablemente, la Consellería de Cultura no pudo atender, como lo hizo en otras ocasiones, la petición conjunta de *Real Academia* y *Museo* para dotar con unas gratificaciones los trabajos de inventario y funcionamiento del archivo y biblioteca de la Corporación. Ello supuso la interrupción de lo que venía siendo norma de los últimos años y privó de una compensación económica —reducida e incompleta pero estimulante— a las personas que con vocación y entusiasmo probado venían realizando esas funciones. Su afecto a la casa y su profesionalidad hicieron que continuaran atendiendo —siquiera parcialmente— su trabajo, pero sin el reconocimiento económico de la Administración —en este caso autonómica— al que serían merecedores. Citemos al menos sus nombres; D. Javier Delicado, D.^ª Angela Aldea, en el archivo; D.^ª Ana Alfaro, D.^ª Rosa R. Canals y D.^ª Magdalena Maseda, en la biblioteca, D.^ª M.^ª Jesús Clares, en registro, D.^ª Isabel Estela y D.^ª M.^ª Angeles Valero, en Secretaría y D.^ª Susana Vilaplana en el gabinete didáctico. Esperemos que, en 1989, esa situación se remedie por el sistema administrativo más correcto, para no interrumpir por más tiempo —y con graves consecuencias— el trabajo investigador del Museo y Real Academia.

Es también reseñable que ha continuado este año 1988 el servicio iniciado el pasado 1987 de vigilancia armada las 24 horas del día a cargo de la misma compañía de seguridad —Seguridad LUJAN, S.A.— y con la misma buena actuación que ya había mostrado. No tuvo, por fortuna, incidentes reseñables, pero su presencia, tanto a Museo abierto como cerrado, fue, a nuestro juicio, fundamental para la guarda de los ricos fondos que el edificio alberga.

INCREMENTO DE FONDOS:

En enero: "Retrato de D. José M.^ª Settier" (óleo sobre lienzo de 87 x 65 cms.), donativo a la Real Academia de D.^ª Concepción Gozalbo Settier.

En febrero: "Retrato de D.^a Amparo Alonso de Ortuño", por Casimiro Gracia (óleo sobre lienzo de 100 x 81 cms.), donativo a la Real Academia de don Gonzalo Estellés Ortuño.

En abril: "Caserío abandonado" de Rafael Raga (óleo sobre lienzo de 46'5 x 55 cms.), donativo al Museo de D.^a Mercedes Lluésma Ferrer.

En Junio: "Estudios para el cuadro Garden Party"; (carbón, tiza y pastel sobre cartón, de 24 x 35 cm.) de Francisco Domingo Marqués, adquirido por la Consellería para el Museo, ejerciendo el derecho de adquisición preferente en subasta celebrada en Madrid.



"Estudios para el cuadro Garden Party". Francisco Domingo

En septiembre: "Martirio de Santo" (óleo sobre lienzo de 202 x 158 cms.), firmado y fechado por Pedro Orrente, adquirido por la Consellería y al que se dedica artículo monográfico en las páginas de este mismo número de la revista.

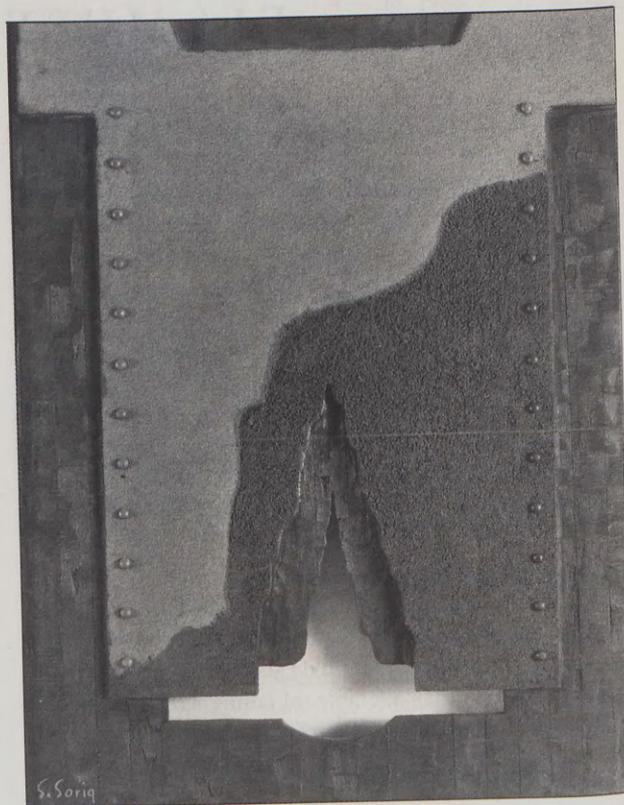
En noviembre: "Imagen lúdica en un espacio geométrico" de Luis Caruncho (acrílico sobre papel, de 120 x 80 cms.) donativo a la Real Academia de su miembro correspondiente don José Luis Morales y Marín.

En diciembre: "Integración con espacio" (composición metálica, de 90'5 x 68 cms.) de Salvador Soria, donativo a la Real Academia con motivo de su toma de posesión como miembro de número de la Corporación.

TRATAMIENTOS DE CONSERVACION:

Como en otras ocasiones, en octubre, se realizó un tratamiento específico de desinsectación en el espacio de fondos de reserva de la primera planta.

En el taller de restauración, bajo la dirección de D. Manuel Marzal y D.^a Pilar Ineba, se han realizado las siguientes actuaciones: Fijación de la capa pictórica, eliminación de barnices oxidados, mejora de soportes, reforzamiento de bordes, estucado y reintegración en su caso, y



"Integración con espacio". Salvador Soria

barnizado, de las siguientes obras: "El niño guardavía (boceto)" y "Monaguillo acostado (boceto)" de Pinazo, "Retrato de mi hija Angelita" de José Benlliure, "Estudio de cabeza" de José Vergara, "Segoviano" de Manuel Benedicto, "El Padre Eterno reconviniendo a nuestros primeros padres" de Rafael Ximeno Planes, "Asunción de la Virgen", anónimo valenciano del siglo XVIII, "Bacante en reposo" de Joaquín Sorolla, "La esposa del pintor" de Cecilio Plá, "Coronación de la Virgen", anónimo valenciano S. XVIII, "Inmaculada" de J. Estruch, (copia de Joan de Joanes), "San Vicente Ferrer predicando" de Alonso Cano.

Por otro lado, hay que citar la fijación, colocación en bastidores de madera y barnizado básico de fondos de reserva por parte de los becarios del departamento, cifrándose en cerca de 200 los realizados durante el presente año.

La revisión, fijación parcial en su caso, mantenimiento y pequeños ajustes o barnizado de las obras que han figurado en préstamos temporales es también labor que no debe ignorarse en una síntesis anual del departamento. Así, se ha hecho en obras de Muñoz Degraín para la exposición de "Pintores orientalistas españoles", en la predela del Retablo de San Martín de Gonzalo Pereç, y en el "San Sebastián atendido por Santa Irene" de José de Ribera, que acudieron, junto con otras, a una exposición montada en la Plaza del

Ayuntamiento de Valencia con motivo de la celebración del 750 aniversario.

No pueden ignorarse, por último, dos acontecimientos puntuales que aunque con obras que no pertenecen al Museo, han sido objeto de trabajo intenso en el taller de restauración del centro. Nos referimos en primer lugar, a la restauración llevada a cabo bajo la dirección técnica del Museo del gran Retablo de la Virgen de la Esperanza, de la Capilla de los Reyes del Convento de Santo Domingo (hoy Capitanía General), cuya culminación y montaje en su ubicación definitiva, con un magnífico soporte realizado ex profeso ha permitido recuperar y conservar una pieza insigne del siglo XVI valenciano, donde se aúna armónicamente, pintura, escultura y estructura arquitectónica.

El segundo hecho digno de resaltarse es el avance del proceso de restauración de una serie de obras de Francisco Ribalta, que procedentes de la Iglesia de Santiago Apóstol de Algemesí han figurado en la exposición de este artista celebrada en el Instituto Español de Nueva York, dirigida por el Prof. D. Fernando Benito. Aprovechamos esta cita para subsanar una imprecisión deslizada en nuestra crónica del año anterior, pues si bien citábamos la restauración de una serie de obras de Ribalta y su escuela, omitíamos involuntariamente reflejar no sólo que se había también realizado ese mismo trabajo en otras obras que figurando en la magnífica exposición celebrada en Valencia y Madrid no pertenecían al Museo, sino también que ese esfuerzo especial había sido posible gracias a la ayuda prestada eficazmente por la Diputación Provincial de Valencia (cuyos vínculos con el Museo son tan cordiales y constantes como antiguos). Vaya pues nuestra explicación y al tiempo nuestra felicitación al Profesor Benito Doménech por el rigor de la muestra y su documentado catálogo.

En cuanto a esculturas, D. Angel Luis López Villacañas ha realizado el siguiente trabajo:

Restauración de dos esculturas en barro cocido de los "Santos Vicentes", de José Esteve Bonet, bocetos originales de la obra definitiva del altar mayor de la Basílica de la Virgen de los Desamparados.

Limpieza y protección de esculturas para la exposición conmemorativa del 750 Aniversario, ya citada: Piezas arqueológicas romanas (figura cuadriféala); "Danzarina" de Vicente Beltrán; lápida con inscripción funerario-romana; "Autorretrato" de Mariano Benlliure. Restauración de la terracota de Moltó: El pintor Velázquez.

Restauración, limpieza y pátina de la gran escultura en madera de Enrique Giner Canet, "El artista, su obra y el modelo", para la exposición homenaje al artista en Nules.

Limpieza y restauración de la terracota de Mariano Benlliure "Vizcondesa de Fontenay" 1930, descubriendo el nombre completo de la modelo, fecha del molde italiano (en barro batido), la casa que lo hizo, etc. Ello ha permitido

constatar que fue sacado del original en mármol, mediante molde italiano, utilizando barro batido para una colada.

D. Juan Ros Marí, continuando el trabajo iniciado años atrás, ha restaurado los siguientes relieves académicos: "Aparición a Santiago", "Buen Samaritano", "Escena de sacrificios", "Carlos III" de José Puchol, "San Vicente Mártir", de F. Navarro, "Minerva coronando todas las artes" de José Esteve.

Ha continuado también, con ritmo más lento del deseable, la campaña emprendida en 1979 con el Centro Nacional de Restauración de Papel, que dirige D. Vicente Viñas, dentro del ICROA, recuperando la rica colección de arte en papel que, de origen académico, conserva el Museo.

PRESTAMOS TEMPORALES:

Enero: 26 obras, fundamentalmente de artistas valencianos de los siglos XIX y XX, para la exposición "El mar en la pintura valenciana" celebrada de enero a marzo en el edificio del Reloj del Puerto Autónomo de Valencia y de marzo a abril en Zaragoza (Caja de Ahorros).

Febrero: 3 obras de Enrique Giner Canet para su exposición antológica celebrada en Nules (Castellón).

Marzo: "Santa Clara" de Domingo Marqués para la muestra "Exposiciones Nacionales del siglo XIX" celebrada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid.

Junio: "Vado del Jordán", "En Magdala" "Grutas de los Profetas" y "Espigadoras de Jérico" de Muñoz Degraín para la Exposición "Pintores orientalistas españoles" celebrada en la Fundación Banco Exterior de Madrid.

Septiembre: 21 piezas arqueológicas islámicas para la muestra "Arte, tecnología y literatura hispano musulmana" celebrada en el Museo de Teruel.

Así mismo y para participar en la exposición "Aceramiento a las artes plásticas" celebrada en la Asamblea Regional de Murcia, viajaron "Monaguillo tocando la zambomba" de I. Pinazo y el "Retrato de Don Amalio Gimeno" de Joaquín Sorolla.

Octubre: Exposición "The painting of F. Ribalta" Spanish Institute. N. York: 8 obras de Francisco Ribalta, "Historia de Ruth", "Encuentro del Nazareno", "Abrazo de San Francisco", "San Juan Bautista", "San Mateo", "San Marcos", "San Lucas" y "San Juan".

En este mismo mes y a petición de la Presidencia de la Generalitat Valenciana, para figurar en la exposición del 750 Aniversario a celebrar en el Pabellón montado al efecto en la Plaza del Ayuntamiento de Valencia, se ceden siete obras pictóricas (Retablo de San Martín, San Sebastián, de Ribera, el Grabador López Enguñados, de Vicente López, *Jarrón con flores* de Benito Espinós, San Bruno, de Ribalta, Ignacito sentado y Juegos Icaros, de Pinazo, dos piezas arqueológicas, dos

esculturas (Autorretrato de M. Benlliure y Danzarina de Vicente Beltrán) y dos grabados de Rafael Esteve.

Por último, y para figurar en la exposición "Vicente Blasco Ibáñez" que organizada por la Diputación Provincial, se celebra en el Palacio Medici-Ricardi de Florencia, se ceden temporalmente once óleos de pintores contemporáneos al novelista valenciano, su busto, en bronce, realizado por M. Benlliure y dieciséis dibujos de Ignacio Pinazo.

Junio	1.425	902	2.327
Julio	2.190	443	2.633
Agosto	1.917	91	2.008
Septiembre	1.850	173	2.023
Octubre	1.650	384	2.034
Noviembre	1.150	1.237	2.387
Diciembre	1.308	1.047	2.355
Totales	19.605	10.972	30.037

TOTAL VISITANTES AÑO: 30.037

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA:

Ha aumentado sus fondos con 672 volúmenes, de los cuales 204 se han recibido por donación de museos, instituciones valencianas como el IVEI, Conselleria de Cultura y la Sociedad Castellonense de Cultura, así como galerías de arte nacional (Fundación Juan March, Maeght, Sala Luzán, etc...) y Ministerio de Cultura entre otros.

Se han adquirido por compra, 349 libros y 65 catálogos de exposiciones y el resto por intercambio con museos nacionales y extranjeros e instituciones.

Al igual que en años anteriores se ha hecho un seguimiento de los mismos, coordinado por Ana Alfaro Hofmann, registrando y catalogando las existencias por autores, materia y título, así como el vaciado de los mismos para facilitar la información al investigador y a los distintos departamentos del Museo. Esta última tarea ha sido realizada por Magdalena Maseda Villanueva, al tiempo que colabora en el asesoramiento de información a los investigadores.

Las publicaciones periódicas han continuado con sus servicios de adquisición, donación e intercambio. Este último servicio se ha visto bastante incrementado este año especialmente con distintos museos nacionales. Dicha labor ha sido realizada por Rosa Rodríguez Canals.

VISITAS Y CORRESPONDENCIA CIENTIFICA:

El resumen de visitantes del Museo el pasado año ha sido el siguiente:

Individuales	19.065
Grupos	10.972
Total	30.037

Especificado por meses, queda como sigue:

	Individuales	Grupo	Total
Enero	1.400	931	2.331
Febrero	1.300	1.778	3.038
Marzo	1.800	2.100	3.900
Abril	1.749	729	2.478
Mayo	1.326	1.157	2.483

Han visitado también el Museo, el Ilmo. Sr. D. Juan Miguel Hernández León, Director General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, el 28 de abril y D.^a Inmaculada de Habsburgo, Directora del Spanish Institute de Nueva York y la investigadora D.^a Suzanne Stratton, del mismo centro el día 6 de mayo.

Se ha intensificado la relación científica con otros centros y la extensión de esa correspondencia, ya habitual, hace imposible verse reflejada en estas páginas, quedando, como es lógico, constancia en los archivos del centro y en el departamento correspondiente.

FORMACION CIENTIFICA DEL PERSONAL

Decíamos el pasado año que era faceta esencial en un centro con personal especializado que desea mantenerse adecuadamente preparado.

A lo largo de 1988 destacamos lo siguiente:

El 4 de marzo: D.^a Teresa Escohotado, profesora Titular de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Madrid da una conferencia al personal técnico del Museo sobre problemas específicos de Restauración en pintura.

Y otra a cargo de D.^a Raffaella Rossi Manaressi sobre "Técnicas de la pintura italiana del Renacimiento y problemas de su restauración".

La Técnica de Registro, Inventario y Movimiento de Fondos, Srta. Castilla, asiste en abril en Madrid a un curso sobre Almacenes de obras de arte organizado por el Ministerio de Cultura y en junio a otro sobre Documentación, también del propio Ministerio.

La conservadora de Dibujos y Estampas, Dra. Espinós, asiste en Londres, al Simposio "Conservación de obras de arte sobre papel", celebrado en el mes de noviembre.

Los técnicos del Departamento de Restauración Sr. Marzal y Srta. Ineba visitaron en el mismo mes los talleres de restauración del M.O.M.A. (Museum of Modern Art) y del Metropolitan Museum de Nueva York, asistiendo también ambos en Montreux a un Seminario sobre Materiales sintéticos aplicados a la restauración. Del mismo modo, el Sr. Marzal, en septiembre, había acudido a París al congreso de la A.R.A.A.F.V. sobre materiales sintéticos aplicados a la restauración artística.

Todos los miembros del Departamento de Restauración —titulares y becarios— acudieron en septiembre, a Bilbao, al Congreso de Conservación de Bienes Culturales.

Por su parte, el Director que suscribe ha participado como ponente en diversos cursos y seminarios organizados por el Ministerio de Cultura sobre museología, dando también algunas conferencias sobre el nuevo proyecto de reforma del Museo.

REFORMA DEL EDIFICIO

Ya apuntábamos al principio de esta crónica que 1988 ha sido el año en que, tras los estudios, ciertamente meticolosos, y dados a conocer públicamente en diversos foros, de toda la reforma, necesaria, de este histórico edificio, se han comenzado las obras de la primera fase. Así, en marzo se adjudican a la empresa COMSA (Constructora de Obras Municipales) de Madrid, los trabajos por un importe de 119.615.645 Ptas. dividido en dos anualidades (1988-1989), que aporta el Ministerio de Cultura dentro de un compromiso de colaboración firmado entre sus representantes y los de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.

Esa cantidad cubre la reforma del ala este del edificio antiguo (el lado recayente a los Viveros) y en ella se contemplan todos los aspectos estructurales y formales para dejar útiles, amén de la zona correspondiente al claustro en las tres plantas, un salón de actos y sala de juntas en la planta baja, y dos amplias estancias de exposición de fondos de las superiores, que servirán, a su conclusión en 1989 para recibir obra de la que necesariamente hay que ir reduciendo por otras zonas del museo debido a la progresiva reforma.

También de este año se recibieron los trabajos adjudicados de 1987 sobre el Estudio geotécnico y análisis de estructura de la antigua iglesia octogonal que son imprescindibles para la ejecución de la fase siguiente de la reforma.

Por todo ello hay que valorar la importancia de la puesta en marcha, de manera definitiva, del plan general de mejora que tan decisivamente va a afectar a la vida del Museo y de la Real Academia asentados en el edificio.

Hasta su conclusión hay también que señalar que ambas instituciones van a ver condicionados sus modos de vida ordinaria, por las obras, esperando que, aunque se reduzca la zona de exposición pública, no se interrumpa en ningún momento su actividad habitual.

DEPARTAMENTO DE EDUCACION Y ACCION CULTURAL (D.E.A.C.)

1988 ha sido un año rico en actividades en el Departamento, de Educación, pese al inicio de las obras de

reforma y ampliación del edificio. El público no ha dejado de visitar el Museo, adaptándose a los cambios ocasionados, al ir manteniendo las piezas claves, de los diferentes periodos en exposición permanente.

La responsable del mismo, Ana María Sáenz Aliaga, sigue estando en Comisión de Servicios, auxiliada con colaboraciones temporales, como las de Susana Vilaplana (hasta junio), y Joaquín Chiva Aracil y Esmeralda Fernández (noviembre).

La labor, debido al comienzo de la Reforma, ha tenido que ser mayor al tener que elaborarse un material sustitutivo, para dar a entender el Museo, tratando de suplir las posibles deficiencias de la forma de exposición. Por ello se han realizado, una serie de guías:

- “Pintores del mar” con motivo de la exposición inaugural de la nueva sala del Puerto Autónomo de Valencia. Se inició con ello una colaboración con Conselleria dentro de su Pla d’Actuacions.
- “El escultor Enrique Giner Canet”, para la Exposición-Homenaje en vida del artista, de sup u e b l o natal, Nules.
- “Pere Nicolau: Retablo de la Virgen de los 7 Gozos”. Con un conjunto de tres paneles, para la Exposición de la “Virgen María Asunta”, a celebrar en Elx.
- “Sorolla y los niños”, en valenciano. Colaboración María Angeles Fogues y Ana María Sáenz.
- “La Navidad en el Museo de BB.AA. San Pío V”, con los cuadros que reproducen dicho tema. Distribuido durante el periodo entre los visitantes.
- “La pintura gótica, en el Museo de BB.AA. S. Pío V”, guía que ha sido parcialmente publicada por el C.E.P. de Torrente dentro de su serie “Didáctica” con el número 7.
- “Breve guía didáctica y 30 paneles explicativos” sobre el Retablo de la Virgen de la Esperanza de la Capilla de los Reyes de Capitanía General. Colaboración Angel López Villacañas, Lourdes Martí y Ana Sáenz.
- Se ha ampliado la información, sobre el retablo de Portacoeli de Ribalta, por Francisco Calatayud, profesor de la Facultad de BB.AA. de Valencia, que realizó una serie de copias del original para colocarlas en la Cartuja.

Se ha conseguido asesorando individual y colectivamente a profesores como preparación a las visitas en grupo. Prosiguiendo la atención y organización de estas con:

- Escolares. Colegios públicos y privados.
- Escuela permanente de Adultos.
- Centros de Enseñanza del Profesorado.
- Grupos de la Universidad:

- Escuela de Magisterio:
- Instituto Municipal. Ayuntamiento.
- Amas de Casa.
- Soldados.
- Jubilados...

Nos han visitado, entre otros, representantes de la ciudad hermana de Mainz, invitados por el Ayuntamiento; Arqueólogos de la Universidad de Salamanca, acompañados por el ex-rector Sr. Jordá...

El Departamento ha colaborado con los Centros de Enseñanza del Profesorado, dando Cursos y coordinando Seminarios, en:

- Valencia, con cursos periódicos: "La creatividad y el juego también tienen cabida en el Museo" y "Aprender a ver".
- Burjasot, con el Curso: "El barroco en el Museo de BB.AA. S. Pío V".
- Torrente.
- Castellón.
- Los Isidros (Requena).

Durante este año ha impartido una serie de conferencias de difusión de los fondos del Museo, y su posible aprovechamiento didáctico, Ana María Sáenz, como responsable del D.E.A.C.:

- En el III Curso de "Descobrim la ciutat": "Aproximació a l'estudi de València i a la seua aplicació didàctica a l'E.G.B. i EE.MM."
- Dentro de la Semana Conmemorativa del día Internacional de los Museos (18 mayo), en el Museo Arqueológico de Teruel "El papel del Museo en la Enseñanza actual"
- Se formó parte del Comité Organizador de las Jornadas de D.E.A.C. de Museos celebradas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, presentando una ponencia: Ferran Zurriaga y Ana Sáenz. Confiamos poder en un futuro próximo ser la sede de dichas Jornadas.
- El D.E.A.C. en colaboración con el Servicio de Formación Permanente del Profesorado de la universidad, organizó las "I Jornadas de Aprovechamiento Educativo de los Museos de la Comunidad Valenciana", partiendo de los diferentes seminarios creados para el estudio de los diferentes temas:
 - La vida y el trabajo.
 - La ciencia.
 - La creatividad y el juego.
 - La geografía.
 - El método de descubrimiento.

Se pretendió dar una panorámica de las actividades de difusión dentro de los Museos, por medio de tres ponencias, una que contemplara el pasado (Andrea García, D.E.A.C. Museo Arte Cataluña); el presente (Pedro Lavado,

D.E.A.C. Museo Arqueológico Nacional. Madrid) y el futuro (Victoria Antoñanzas, D.E.A.C. Museo BB.AA. Bilbao). Se hicieron tres visitas, para ver la situación de los Museos de la Comunidad: Villafamés (Castellón), Denia (Alicante) y Jardín Botánico (Valencia).

- En el Curso del I.N.E.M., en su aula-taller del Museo del Prado, charla coloquio sobre "Didáctica de la restauración de un retablo del siglo XVII: El de la Capilla de los Reyes (Capitanía General)", realizando una posterior visita al Museo.
- Formando parte del Programa de Innovación y Reformas Experimentales de la Reforma de la Enseñanza Media: "El papel del Museo en la Reforma de la Enseñanza", para 27 centros experimentales.
- Dentro del Curso de "Habilitación de acceso a la escala de Ayudantes de Archivos y bibliotecas". ¿Qué es y qué papel debe cumplir un D.E.A.C. en un Museo?"

La asistencia a cursos de formación y perfeccionamiento, se ha continuado, pese a la dificultad que entraña por la falta de presupuestos y de personal fijo. Confiamos que con el tiempo se solucione y consideramos que ante el Nuevo Museo, y su Departamento de Educación y Acción Cultural, es de gran interés estar totalmente al día, y lo suficientemente informado para desarrollar un trabajo de calidad que repercuta en el público y en el buen funcionamiento del Museo y su Difusión. Así se han asistido:

- I Symposium sobre L'Ensenyament de les Ciències Socials en Vich (Barcelona).
- II Curso-Seminario: "Alternativas de Educación en los Museos", Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
- I Encontro das Comissoes Nacionais Portuguesa e Espanhola do I.C.O.M. (Evora. Portugal).
- VI Jornadas Nacionales D.E.A.C. Museos. Museo Nacional Escultura Valladolid.
- I Jornadas sobre Organización, Gestión y Montaje de Exposiciones Culturales. Valencia.
- Jornadas Internacionales de los D.E.A.C. de Museos, celebradas en Grecia (Nauplia-Atenas).
- Curso de Verano, organizado por I.C.O.M. España, en Madrid, sobre "La investigación en los Museos de BB.AA."
- Congreso de "Historia de la Ciudad de Valencia". Valencia.
- Simposio Internacional sobre Pedro de Mena y su época.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART
Director del Museo



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 1988

ACADEMICOS DE HONOR

S. S. Juan Pablo II.

Excmo. Sr. D. José Corts Grau. Alameda, 11, 3.^a Tel. 369 37 18. 46010 Valencia.

Excmo. Sr. D. Enrique García Carrilero. C/. Núñez de Balboa, 13, 2.^o Tel. 226 13 88.
28001 Madrid. Estudio: Artistas, 2, 28020-Madrid. Tel. 253 46 12.

Excmo. Sr. D. Joaquín Rodrigo Vidre. C/. General Yagüe, 11, 4.^a, letra I. Tel. 455 55 69.
28020 Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Taulat Rodríguez-Lueso. Pl. del Ayuntamiento, 29. Tel. 351 00 11.
46002 Valencia.

Excmo. Sr. D. Vicente Mortes Alfonso. C/. Gral. Asensio Cabanillas, 15. Tel. 234 09 20.
28003 Madrid.

Excmo. Sr. D. Enrique Giner Canet. C/. del Historiador Diago, 7. Tel. 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. C/. Cronista Carreres, 10, 4.^o Tel. 351 28 32.
46003-Valencia. Y 28001 Madrid. Villanueva, 36. Tel. 276 61 44.

Excmo. Sr. D. Ernesto Furió Navarro. C/. Cirilo Amorós, 80, 4.^o Tel. 352 03 40.
46004 Valencia.

Excmo. Sr. D. Manuel Hernández Mompó. Casa de las columnas. Partida Alfabares, 99.
Elche (Alicante). (Y Madrid, Valenzuela, 8. Tel. 352 23 66)

Excmo. Sr. D. Salvador Octavio Vicent Cortina. C/. Llano de la Zaidía, 3. Tel. 347 43 27.
46009-Valencia. Y 28008 Madrid. Avenida Valladolid, 81. Tel. 242 37 52.

ACADEMICOS DE NUMERO

Fecha de posesión

- 2- 6- 1941 Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco. C/. del Reloj Viejo, 9.
Tel. 331 38 02. 46001 Valencia.
- 19- 11- 1964 Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos. C/. del Mar, 47. Tel. 352 38 80. 46003 Valencia.
- 23- 4- 1969 Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández. C/. Gorgos, n.º 18, 9.ª Tel. 369 58 29.
46004 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. C/. del Doctor Gil y Morte, 2.
Tel. 341 24 14. 46007 Valencia. Y 28015 Madrid. Fernando el Católico, 77, 4.º
Tel. 549 25 89.
- 19- 12- 1969 Ilmo. Sr. D. José Báguena Soler. C/. de Taula de Canvis, número 8.
Tel. 331 25 95. 46001 Valencia.
- 6- 3- 1970 Ilmo. Sr. D. Mauro Lleó Serret. C/. 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. Avda. Menéndez Pidal, 9. Tel. 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. Pl. del Conde del Real, 1, 5. Tel. 331 92 25.
46003 Valencia.
- 20- 12- 1977 Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues. Paseo de la Pechina, 5. Tel. 331 38
16. 46008 Valencia.
- 14- 12- 1979 Ilmo. Sr. D. José Esteve Edo. C/. 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. C/. Poeta Querol, n.ª 8, 17.ª Tel. 351 58 22.
46002 Valencia. Estudio: Conde Salvatierra de Alava, 21. Tel. 351 23 67.
46004 Valencia.
- 17- 5- 1982 Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos. C/. Juan de Mena, 21, 12.ª
Tel. 331 45 41. Estudio: Doctor Monserrat, 20. Tel. 331 33 84. 46008 Valencia.
- 2- 12- 1982 Ilmo. Sr. D. Francisco Sebastián Rodríguez. C/. 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.
46009- Valencia. Tel. 347 24 55.
- 23- 4- 1985 Ilmo. Sr. D. Enrique Mestre Estellés. Paseo Aragón, 56. Tel. 185 62 08
Alboraya (Valencia). Estudio: Polígono Industrial n.º 3, C/. n.º 3, esquina C/
n.º 11. Tel. 185 68 50.
- 21- 5- 1985 Ilmo. Sr. D. José Gonzalvo Vives. Rubielos de Mora (Teruel).
Tel. (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. 4.^o, 8.^a
46008 Valencia. Tel. 370 92 03.
- 13- 5- 1986 Ilmo. Sr. D. José M.^a Yturralde López. C/. Císcar 46. 46005 Valencia.
Tel. 333 88 19.
- 3- 6- 1986 Ilmo. Sr. D. Alvaro Gómez-Ferrer Bayo. C/. Cronista Carreres, 10, 31.^a
Tel. 352 05 63. 46004 Valencia. Estudio: Plaza Porta de la Mar, 3, 5.^a
Tel. 352 39 32.
- 21- 6- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez. C/. Gobernador Viejo, 16. Tel. 331 67 68.
46003 Valencia.
- 20- 12- 1988 Ilmo. Sr. D. Salvador Soria Zapater. Partida Benimarraig, s/n.
03720 Benisa (Alicante).
- Electo Ilmo. Sr. D. Nassio Bayarri Lluch. C/. Bany dels Pavesos. 46001 Valencia

JUNTA DE GOBIERNO

- Presidente:* Excmo. Sr. D. Felipe María Garín Ortiz de Taranco.
- Consiliario 1.º:* Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos.
- Consiliario 2.º:* Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández.
- Consiliario 3.º:* Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco.
- Tesorero:* Ilmo. Sr. D. Manuel Silvestre Montesinos.
- Bibliotecario:* Ilmo. Sr. D. Felipe Vicente Garín Llombart.
- Secretario general:* Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues.
- Domicilio:* Palacio de San Pío V.
San Pío V, 9. 46010-Valencia.
Tel. 369 03 38.
(Tels. del Museo: 360 57 93 y 369 30 88).
- Adjunto a la
Presidencia:* D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá. Tel. 325 42 74

CONSEJO DE REDACCION DE ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO

- Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Director.
- Ilmo. Sr. Consiliario primero, *D. Luis Gay Ramos.*
- Ilmo. Sr. Consiliario segundo, *D. Salvador Aldana Fernández.*
- Ilmo. Sr. Consiliario tercero, *D. José Mora Ortiz de Taranco.*
- Ilmo. Sr. Secretario general, *D. Miguel Angel Catalá Gorgues.*
- Ilmo. Sr. Bibliotecario, *D. Felipe Vte. Garín Llombart.*
- Ilmo. Sr. *D. José Ombuena Antiñolo*, Académico de Número.
- Ilmo. Sr. *D. José Báguena Soler*, Académico de Número.
- Ilmo. Sr. *D. José Esteve Edo*, Académico de Número.
- Ilmo. Sr. *D. Luis Arcas Brauner*, Académico de Número.
- Secretaria de la revista: *D.ª M.ª Concepción Martínez Carratalá.*

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, 5. ^a , 2. ^a Tel. 424 07 59 08015 Barcelona
1- 12- 1955	Excmo. Sr. D. Federico Marés Deulovol. Condes de Barcelona, 10. Tels. 310 58 00 y 310 16 92 08002 Barcelona
12- 4- 1957	Ilmo. Sr. D. Francisco Pons-Sorolla Arnau. Avda. de la Habana, 71. Tel. 259 02 69 8016 Madrid
28- 5- 1957	Ilmo. Sr. D. Amadeo Ruiz Olmos. Sánchez de Feria, 13 14003 Córdoba
6- 12- 1960	Ilmo. Sr. D. José M. ^a Doñate Sebastía. Gral. 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 Of. Córdoba). Paseo de Eduardo Dato, 17, 1. ^o , dcha. Tel. 410 08 76. 28010 Madrid
6- 5- 1969	Ilmo. Sr. D. Adrián Espí Valdés. La Alameda, 82, 7. ^o Tel. 33 76 10. (Y 03002 Alicante. Virgen del Socorro, 117, 13. ^o Tel. 26 53 27) Alcoy (Alicante)
3- 3- 1970	Ilmo. Sr. D. Santiago Bru Vidal. José Antonio, 76. (Y 46005 Valencia. Maestro Gozalbo, 10. Tel. 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. Tel. 11 01 00. (Y Benicásim, Apartamentos Tritón, Avda. Ferrandis Salvador, s/n. Tel. 30 21 40) Segorbe (Castellón)
9- 1- 1973	Excmo. Sr. D. José Muñoz Molleda. Altamirano, 36 28008 Madrid
5- 6- 1973	Ilmo. Sr. D. Juan Ainaud de Lasarte. C/. Bosch Gimpera, 20 Teléf. 203 89 70 08006-Barcelona
12- 12- 1973	Ilmo. Sr. D. Enrique Llobregat Conesa. Felipe Herrero, 4. Tel. 21 72 24 03013-Alicante
12- 12- 1973	Ilmo. Sr. D. Gerardo Pérez Busquer Elda (Alicante)
9- 7- 1974	Ilmo. Sr. D. Antonio Beltrán Martínez. Residencia de Profesores C/. Universitaria, s/n Zaragoza
4- 11- 1975	Ilma. Sra. D. ^a Lidia Sarthou Vila. Avenida de Selgas, 28, 5. ^o , 10. ^a Tel. 288 12 09 Xàtiva (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
4- 11- 1975	Ilmo. Sr. D. Jaime Barberán Juan. Dtor. Albiñana, 16. Tel. 222 53 10	Enguera (Valencia)
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio Ballester Ruiz. Cronista Oficial. C/. Cronista Ballester, 16	Callosa de Segura. (Alicante)
4- 11- 1977	Ilma. Sra. D. ^a Asunción Alejos Morán. (Y 46007-Valencia. C/. Alcira, 25, 15. ^a Tel. 326 03 87)	Moncada (Valencia)
4- 11- 1977	Ilmo. Sr. D. Antonio José Gascó Sidro. Cataluña, 6, 4. ^o , 2. ^a Tel. 21 53 41	12004 Castellón
6- 2- 1978	Ilmo. Sr. D. Manuel Muñoz Ibáñez. (Y Valencia, Rubén Darío, 9, 7. ^o) 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. ^a Tel. 373 73 92)	Burjasot (Valencia)
19- 12- 1978	Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade. Paseo de San Francisco de Sales, 7, 7. ^o , C/. Tel. 243 85 50	28003 Madrid
9- 1- 1979	Excmo. Sr. D. Joaquín Pérez Villanueva. C/. Pintor Juan Gris, 5	28020 Madrid
9- 1- 1979	Ilmo. Sr. D. José Albi Fita. (Y 46010 Valencia. Menéndez Pelayo, 5, 1. ^o , 2. ^a Tel. 360 25 13)	Jávea (Alicante)
8- 5- 1979	Excmo. Sr. D. Enrique Segura Iglesias. Avda. Miraflores, 35	28035 Madrid
8- 5- 1979	Ilmo. Sr. D. Miguel Asíns Arbó. Galileo, 102, 2. ^a Tel. 324 20 73	28003 Madrid
9- 6- 1979	Ilmo. Sr. D. Bernardo M. Montagud Piera. Avda. Santos Patronos, 43, 4. ^o , 7. ^a 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. Tel. 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. ^o 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. ^o Tels. 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. ^a Tel. 153 04 64	Manises (Valencia)
9- 6- 1981	Ilmo. Sr. D. Alvaro Magro Magro. Director Museo Municipal Monográfico Mariano Benlliure. S. Cayetano, 1. Apartado 18. Tels. 540 33 94, 540 19 50 y 540 15 26	Crevillente (Alicante)
8- 6- 1982	Ilmo. Sr. D. Francisco Bolinches Mahiques. Enseñanza, 5. Tel. 227 48 46	Xàtiva (Valencia)

Fecha nombramiento		Residencia
6- 7- 1982	Ilma. Sra. D. ^a María del Rosario García Gómez. Camino del Mar. Edificio Faro del Picayo. Escalera B, 10. ^a (Y 46004 Valencia, Martínez Ferrando, 6. Tel. 352 56 73) ...	Puzol (Valencia)
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. ^o ...	28001 Madrid
7- 6- 1983	Ilmo. Sr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Avda. Constitución, 4, 7. ^o , izquierda. Tel. 20 29 21	03002 Alicante
13- 12- 1983	Ilma. Sra. D. ^a Adela Espinós Díaz. Calcografía, 1, 7. ^a , dcha. Tel. 273 28 43 (Y 46020 Valencia. C/. Guardia Civil, 20, esc. 1, 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 Barrachina, 4. Tel. 332 29 79. Valencia)	Oliva (Valencia)
6- 3- 1984	Ilma. Sra. D. ^a Cristina Aldana Nácher. Los Arces. (Y 46007 Valencia. Avda. Giorgeta, 43, 5. ^o , Tel. 341 48 54)... .. .	Siete Aguas (Valencia)
16- 10- 1984	Ilmo. Sr. D. Luis Antonio García Navarro. Doctor Nácher, 60, 8. ^a (Y 28023-Madrid. Paseo de la Rinconada, 5. Tel. 207 19 97)	Chiva (Valencia)
4- 12- 1984	Ilmo. Sr. D. Adolfo Ferrer Amblar. (Y 46008 Valencia. Guillén de Castro, 141 y Rey D. Jaime, 9. 46001 Valencia. Tels. 331 85 82 y 331 40 43. Ramón y Cajal, 25. Tel. 363 87 49)	Godella (Valencia)
7- 5- 1985	Ilma. Sra. D. ^a María Dolores Mateu Ibars. C/. Calabria, 75, 5. ^o , dcha. Tel. 224 07 59	08015 Barcelona
10- 12- 1985	Ilmo. Sr. D. Javier Sánchez Portas. San Gregorio, 17, 1. ^o (Y Valencia, Pl. Nápoles y Sicilia, 4, 19. ^a Tel. 332 29 24)	03300 Orihuela (Alicante)
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Jesús Hernández Perera. Dr. Gómez Ulla, 22, 7. ^o Tel. 245 73 50. (Y 38005-Santa Cruz de Tenerife. García de la Vega, 40, 5. ^o , dcha. Tel. 22 74 64)	28028 Madrid
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Alfonso Ramil Garín. Máximo Aguirre, 9, 1. ^o , A. Tel. 424 86 12 (Y Lejona (Vizcaya). Avda. Sta. Ana, 10. Tel. 463 92 73)	48010 Bilbao
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Leonardo Borrás Artal. C/. Nou del Convent, 1. Tel. 242 20 52	Algemesí (Valencia)
6- 5- 1986	Ilmo. Sr. D. Luis Martí Ferrando. Colón, 7, 1. ^o , 1. ^a	46010 Liria (Valencia)
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Joaquín Angel Soriano. Princesa, 1, 28. ^a	28008 Madrid
9- 12- 1986	Ilmo. Sr. D. Vicente Aguilera Cerni. (Y Valencia. G. Vía Fernando el Católico, 31. Tel. 325 13 91)	Villafamés (Museo) (Castellón)
9- 12- 1986	Ilma. Sra. D. ^a Teresa Sauret Guerrero. Avenida Carlos Haya, 35, ático, 2. Tel. 39 19 17	29010 Málaga
	Ilmo. Sr. D. Joaquín Company Climent	Lérida
	Ilmo. Sr. D. Bautista Martínez Beneyto	Villarrobledo (Albacete)
	Excmo. Sr. D. Pedro Lain Entralgo	Madrid
	Excmo. Sr. D. Luis Rosales	Madrid y Granada

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 Embajada del Perú. Príncipe de Vergara, 36, 5.º, dcha. 28001 Madrid	Lima (Perú) y
9- 1- 1973	Ilmo. Sr. D. Mohamed Sabry. Desouk Street, 30. Giza Agouza	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. Tel. 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 53. (Y Valencia. C/ Lirio, 3, 6.º Tel. 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. Tel. (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 (EE. UU.)
10- 10- 1985	Ilma. Sra. D.ª María Dolores Segrelles del Pilar. Rua do Viveiro lote 11, 8.ª, G. Edificio Monte Estoril. Tel. 268 79 39. (Y 46004 Valencia. Jorge Juan, 20. Tel. 352 77 66)	2765 Escorial (Portugal)
12- 12- 1985	Ilmo. Sr. D. José Antonio Falcao, Conde do Bracial Vizconde de Santiago, grande de Portugal. 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	90210-California (EE. UU.)
12- 2- 1988	Ilma. Sra. Andrée de Bosque. 24. Av. Gabriel	75008 París (Francia)
12- 2- 1988	Ilma. Sra. Adele Condorelli. Vía Casperia, 10. Tel. 839 50 72. Instituto de la Enciclopedia Italiana	00199 Roma (Italia)
20- 12- 1988	Ilmo. Sr. Yoereu Batomeu Blay Sappono 064 Sapporoshi (huo Ku Minami 8 Nishi, 1 Chome) "Palace mansion", 603	Japón

INDICE DE MATERIAS

	<u>Páginas</u>
Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana, por <i>Cristina Aldana Nácher</i>	3
La Iglesia Vieja de Jijona. Siglos XIII al XVI, por <i>José Hilarión Verdú Candela</i>	9
Las nuevas técnicas pictóricas que conoció el primer renacimiento, se propagaron a Europa desde Valencia, por <i>Ignacio Lorente Tallada</i>	20
En torno al retablo de Fray Bonifacio Ferrer, por <i>Ximo García Borrás</i>	27
Reexaminando un documento de Gerardo Starnina, por <i>Joan Aliaga Morell</i>	32
Remembranza sobre el grupo escultórico cuatrocentista del titular de la Iglesia Parroquial de San Martín en Valencia, por <i>Fernando Pingarrón</i>	34
El retablo de Rubielos: Vinculaciones con el teatro y la literatura medievales, por <i>Carmen Rodrigo Zarzosa</i>	43
La Tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística, por <i>Judith Berg Sobré</i>	54
Tres pinturas del maestro de Santa Ana Hofje: Una en el Monasterio de Santa Clara de Gandía y dos en colección particular, por <i>Aida Padrón Mérida</i>	60
Nuevos documentos y puntualizaciones sobre los Osona, por <i>Ximo Company y Luisa Tolosa</i>	64
Retablo gótico del Antiguo Monasterio de la Puridad, por <i>M.ª Cruz Farfán Navarro</i>	69
Alonso Sanchez Coello (1531-1588), por <i>Emilio Llueca</i>	75
Las adnotaciones de Jerónimo Nadal en el Taller de los Ribalta, por <i>Inocencio V. Pérez Guillén</i>	76
Bartolomé Matarana y el Retablo de la Trinidad (Colegiata de Belmonte), por <i>Pedro Miguel Ibañez Martínez</i>	81
Un nuevo cuadro de Pedro Orrente en el Museo de Valencia, por <i>Felipe-Vicente Garín Llombart</i>	84
Un monumento incardinado en la tradición iconística valenciana: La Iglesia del Milagro y Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes, por <i>Asunción Alejos Morán</i>	86
Las Capillas Neoclásicas de la Catedral de Valencia, por <i>J. A. Oñate</i>	94
El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca, por <i>José Luis Barrio Moya</i>	106
Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio, por <i>Ana M.ª Buchón Cuevas</i>	116
Los temas valencianos del pintor de cámara de Carlos IV "Antonio Carnicero Mancio", por <i>M.ª Antonia Martínez Ibañez</i>	124
El gusto por la pintura religiosa a través de las colecciones particulares valencianas del Siglo XIX. La Colección Ferrandiz, por <i>Rafael Gil Salinas</i>	127
El revulsivo de la "Bisagra" africana en Genaro Lahuerta, por <i>Román de la Calle</i>	132
Crónica académica, por <i>Enrique Taulet Rodríguez-Lueso</i>	139
<i>Necrológica</i> . Don Emilio M.ª Aparicio, por <i>Vicente Ferrer Olmos</i>	143
<i>Necrológica</i> . Don Vicente Genoves Amoros. Académico correspondiente, por <i>Vicente Gascón Pelegrí</i>	144

<i>Necrológica</i> . Verchilli. Un gran acuarelista valenciano, por <i>E.L. Chavarri Andújar</i>	145
José Américo, pintor, por <i>L. R.</i>	145
<i>Necrológica</i> . D. Manuel Real Alarcón. Académico correspondiente, por <i>G.</i>	146
El Museo J. Paul Getty, por <i>Marion Frances Seabury</i>	147
Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el acto de recepción pública como académico de número del Ilmo. Sr. D. Salvador Seguí Pérez, el 21 de junio de 1988, día europeo de la música	149
Contestación al discurso de D. Salvador Seguí, por <i>D. Felipe M.ª Garín Ortiz de Taranco</i>	156
Exposición antológica del escultor Enrique Giner en Nules	158
Bibliografía	159
Relación de publicaciones recibidas en 1988, por <i>M.I.E</i>	165
El Museo en 1988, por <i>Felipe Vicente Garín Llombart</i>	167
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Relación de Académicos	173
Índice de materias	181
Índice de ilustraciones	183

INDICE DE ILUSTRACIONES

	<i>Páginas</i>
Sobre el concepto Romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana:	
<i>Figura 1</i>	3
<i>Figura 2</i>	6
La Iglesia Vieja de Jijona. Siglos XIII AL XVI:	
<i>Fotografía</i>	9
<i>Fotografía</i>	10
<i>Fotografía derrumbamiento</i>	12
<i>Fotografía</i>	13
<i>Fotografía</i>	15
<i>Fotografía del día en que se derrumbó</i>	16
<i>Fotografía</i>	17
Las nuevas técnicas pictóricas que conoció el primer renacimiento, se propagaron a Europa desde Valencia:	
<i>Mapa distribución geográfica de los procesos de la inquisición</i>	25
Reexaminando un documento de Gerardo Starnina:	
<i>Fotografía</i>	32
Remembranza sobre el grupo escultórico cuatrocentista del titular de la iglesia parroquial de San Martín en Valencia:	
<i>Fotografía fachada de la Iglesia San Martín y el Pobre</i>	35
<i>Fotografía "San Martín y el Mendigo"</i>	37
<i>Fotografía "San Martín y el Mendigo"</i>	38
Detalles ornamentales	38
El Retablo de Rubielos: Vinculaciones con el teatro y la literatura medievales	
<i>Fotografía</i>	43
<i>Fotografía Anunciación de la Muerte de la Virgen</i>	50
La Tabla de la Virgen de la Leche, de Bartolomé Bermejo, en el Museo de Bellas Artes de Valencia y algunas reflexiones sobre su educación artística:	
<i>Fotografía "Virgen de la leche"</i>	54
<i>Fotografía "Santa Engracia"</i>	55
<i>Fotografía "Santo Domingo de Silos"</i>	56
<i>Fotografía "Virgen con Niño"</i>	56
Tres pinturas del maestro de Santa Ana Hofje: Una en el Monasterio de Santa Clara de Gandía y dos en colección particular:	
<i>Fotografía "Sagrada Familia"</i>	60
<i>Fotografía "Sagrada Familia". Amsterdam</i>	61
<i>Fotografía "Virgen con Niño y donante"</i>	62
<i>Fotografía "Virgen de la leche"</i>	62
Nuevos documentos y puntualizaciones sobre los Osona:	
<i>fotocopia del original en el Archivo de Protocolos</i>	66
Retablo gótico del Antiguo Monasterio de la Puridad:	
<i>Fotografía</i>	69
Transcripción	
<i>Lámina</i>	71

<i>Lámina</i>	72
<i>Lámina</i>	72
<i>Lámina</i>	73
<i>Lámina</i>	74
<i>Lámina</i>	74
Alonso Sánchez Coello (1531-1588)	
<i>Fotografía Don Fernando de Aragón</i>	75
Las adnotaciones de Jerónimo Nadal en el Taller de los Ribalta	
<i>Figura 1</i>	78
<i>Figura 2</i>	78
<i>Figura 3</i>	79
<i>Figura 3 a</i>	79
<i>Figura 4</i>	80
<i>Figura 4 a</i>	80
Bartolomé Matarana y el Retablo de la Trinidad (Colegiata de Belmonte)	
<i>Fotografía</i>	82
<i>Fotografía</i>	82
Un Monumento incardinado en la tradición iconística valenciana: La iglesia del milagro y Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes	
<i>Panel Capilla de la Comunión</i>	90
<i>Iglesia del Milagro. Panel de azulejos con "Civitas Dei"</i>	90
<i>Panel representando el "Arbol de la Cofradía"</i>	91
<i>Panel cerámico de la acción misionera del santo en América</i>	92
Las capillas neoclásicas de la Catedral de Valencia	
<i>Fotografía del sepulcrito del Obispo Jazperto de Botonach</i>	94
<i>Fotografía la virgen de guadalupe</i>	95
<i>Fotografía San Vicente Mártir</i>	97
<i>Fotografía "La Despedida del Duque de Gandía"</i>	99
<i>Fotografía "La muerte y horror de San Francisco"</i>	99
<i>Fotografía Capilla de Santo Tomás de Villanueva</i>	103
El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca	
<i>Fotografía Conjunto de la Capilla de San Julián</i>	114
Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio	
<i>Fotografía "San Carlos Borromeo"</i>	117
<i>Fotografía "San Lucas"</i>	120
Los temas valencianos del pintor de cámara de Carlos IV "Antonio Carnicero Mancio"	
<i>Fotografía vista de la Albufera de Valencia</i>	125
<i>Fotografía "Escena popular"</i>	125
El revulsivo de la "Bisagra" africana en Genaro Lahuerta	
<i>Fotografía "Mujeres Saharauis"</i>	136
Crónica académica	
<i>Fotografía Académico Correspondiente, D. José Morales</i>	139
<i>Fotografía El Salón de Actos durante la sesión de apertura</i>	139
<i>Fotografía Académico de número, D. Salvador Seguí</i>	140

	<u>Páginas</u>
<i>Fotografía El Presidente de la Academia</i>	140
<i>Fotografía El Coro de Juventudes de Segorbe</i>	140
<i>Fotografía Académico Correspondiente, D. Vicente Aguilera</i>	140
<i>Fotografía 50.ª Aniversario fallecimiento D. José Benlliure</i>	141
<i>Necrológica. Don Emilio M.ª Aparicio</i>	
<i>Fotografía</i>	143
<i>Necrológica. D. Manuel Real Alarcón</i>	
<i>Fotografía</i>	146
<i>El Museo J. Paul Getty</i>	
<i>Fotografía "El pie herido" de Sorolla</i>	148
<i>El Museo en 1988</i>	
<i>Fotografía</i>	167
<i>Fotografía "Estudios para el cuadro Garden Party"</i>	168
<i>Fotografía "Integración con espacio"</i>	168

Sres. Académicos de la Real de San Carlos
que forman el

Consejo de Redacción
de Archivo de Arte Valenciano

Excmo. Sr. D. Felipe M.^a Garín Ortiz de Taranco
Presidente, Director de la Revista

Ilmo. Sr. D. Luis Gay Ramos
Consiliario 1.^o

Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Hernández
Consiliario 2.^o

Ilmo. Sr. D. José Mora Ortiz de Taranco
Consiliario 3.^o

Ilmo. S. D. Felipe Vicente Garín Lombart
Bibliotecario

Ilmo. Sr. D. Miguel Angel Catalá Gorgues
Secretario General

Ilmo. Sr. D. José Ombuena Antiñolo
Académico de Número

ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO dará cuenta en la Sección de Bibliografía de todo libro relacionado con las Bellas Artes, del que sus autores o editores remitan un ejemplar.

También publicará, cuando su importancia lo requiera, las fotografías o dibujos de monumentos históricos y artísticos, poco divulgados o inéditos, existentes en la región valenciana, que se dignen enviar los aficionados y amantes de nuestra riqueza artística, como igualmente las notas de hallazgos, excavaciones, destrucción, venta, pérdida o sustracción de tesoros de arte en el antiguo Reino de Valencia, a fin de procurar, en todos los casos, la defensa de las manifestaciones culturales legadas por las pasadas generaciones.

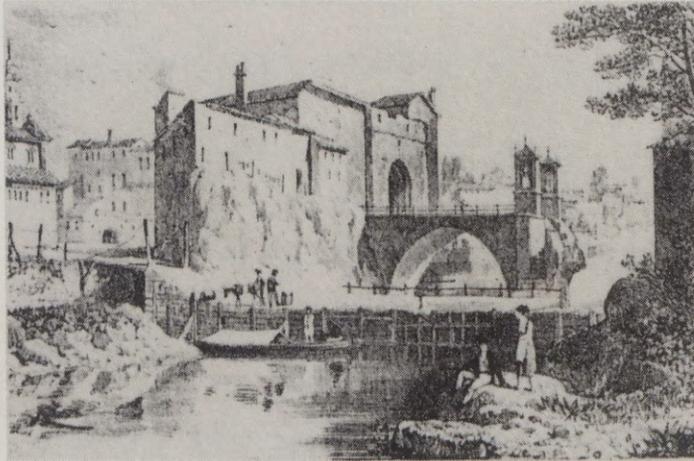


Redacción y Administración: Calle San Pío V, 9 - 46010 Valencia.

Teléfonos 369 03 38 · Museo 360 57 93 y 369 30 88



ESTA PUBLICACION SE EDITA CON EL APOYO DE LA GENERALIDAD VALENCIANA, ADEMAS DE LA AYUDA DE LA DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA, AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, COLEGIO DE ARQUITECTOS DE VALENCIA Y CAJA DE AHORROS DE VALENCIA



Grabado del puente de San Bernardo de Alzira,
reproducido en Views in Spain, de Edward Hawke Locker, 1824