

Mecenazgo artístico del primer vizconde de Chelva

Miguel Ángel Català Gorgues

Académico supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESUMEN

Tras unas breves consideraciones sobre la importancia y significación del mecenazgo en la génesis y elaboración de muchas obras de carácter artístico realmente prósper, el presente artículo aborda el interés, particularidades estilísticas y significación iconográfica de dos retablos de estilo italogótico datables en las últimas décadas del siglo XIV procedentes, uno, probablemente, del oratorio del palacio señorial de Chelva y, el otro, acaso, de una capilla del convento de franciscanos de dicha población, espacios arquitectónicos acerca de cuyas particularidades, vicisitudes históricas, características arquitectónicas, etc., se dedica especial atención, espacios ambos fundados y construidos gracias a la munificencia de En Pere Lladró de Vilanova, vizconde de Chelva desde 1390. A él se debe también la edificación del grandioso y desaparecido palacio de la calle de Caballeros, sede en Valencia de sus sucesores en el título hasta que éste paso, al morir sin descendencia masculina (y sin nietos de sus dos hijas) Don Gaspar Lladró y de Pallás, XI vizconde de Chelva y de Vilanova, casado en 1644 con Doña María de Silva, a la casa ducal de Villahermosa.

Palabras clave: Pere Lladró de Vilanova / Chelva / retablos / estilo italogótico / palacio señorial de Chelva en el remodelado alcázar almohade / desaparecido palacio señorial de Valencia ubicado en la calle de Caballeros / convento de San Francisco.

ABSTRACT

After some brief considerations on the importance and significance of patronage in the genesis and elaboration of many works of artistic character, This article deals with the interest of two retablos dating from the last decades of the fourteenth century, one, probably from the oratory of the manor palace of Chelva and, the other, perhaps, from a chapel of the convent of franciscans of that population, architectural spaces both founded and built thanks to the munificence of En Pere Lladró de Vilanova, viscount of Chelva since 1390. He also owes the building of the grandiose and disappeared palace of the street of Knights, seat in Valencia of his successors in the title until it happened, to die without male offspring (and without grandchildren of his two daughters) Don Gaspar Lladró and the Pallás, XI Viconte de Chelva y de Vilanova, married in 1644 with Doña María de Silva, to the ducal house of Villahermosa.

Keywords: Pere Lladró de Vilanova / Chelva / retablos / estilo italogótico / palacio señorial de Chelva en el remodelado alcázar almohade / convento de San Francisco / desaparecido palacio señorial de Valencia ubicado en la calle de Caballeros.

De sobra es sabido que el mecenazgo constituye un tipo de patrocinio que, por parte de un benefactor económicamente solvente y dotado de reconocido prestigio social, se otorga a artistas, músicos, literatos o científicos a fin de permitirles desarrollar su obra o un encargo concreto. En este último caso, al no limitarse a una genérica protección a la actividad del patrocinado, el mecenazgo puede determinar en gran medida el proceso creativo e incluso la ejecución de la obra y, mediante la formalización de un contrato vinculante, los materiales, características, dimensiones, temática, tratamiento de la misma, etc. Practicado el mecenazgo desde la antigüedad (el nombre procede del *cognomen* de un protector de las artes en tiempos del emperador Augusto llamado Cayo Clinio Mecenas), tan benemérita actuación viene ligada obviamente a personas de reconocida relevancia

política, social o económica, abundando entre ellos desde reyes, príncipes, papas, cardenales, obispos, etc., hasta representantes de la nobleza o del mismo patriciado urbano. La vinculación de quienes podían permitirse ejercitar el mecenazgo con artistas gracias a cuya protección y apoyo alcanzaron éstos merecida fama, al hacer realidad sus posibilidades creativas, reportó a aquéllos, en justa reciprocidad, un plus de prestigio a su elevado *status*, razón por la que el mecenazgo se convirtió en una práctica extendida por parte de los poderosos, sobre todo a partir del Renacimiento, resultando paradigmáticos a este respecto papas como Sixto IV o Julio II, emperadores como Maximiliano I o Carlos V, reyes como Alfonso el Magnánimo, Francisco I o el mismo Felipe II, infinidad de nobles, encumbrados personajes como los Medici en Florencia, los Gonzaga en Mantua, los Montefeltro en Urbino, los Este en Ferrara e incluso acaudalados comerciantes como los Fugger en Augsburgo.¹

Por circunscribirnos a Valencia y sólo a obras de carácter pictórico, el fenómeno del mecenazgo es detectable ya en los siglos XIV y XV, se extiende por los siglos XVI y XVII (tuve ocasión de subrayarlo en reciente estudio dedicado a la catedral de Valencia durante ese periodo),² y ha continuado felizmente hasta nuestros días, con la particularidad que aquí fue asu-

1 Además de los estudios relativos al respectivo mecenazgo de éstos y otros personajes, son ya muchas las monografías que profundizan en la importancia de estas beneméritas actuaciones en pro del florecimiento de las artes o de la protección de los artistas. Así resultan paradigmáticos a este respecto trabajos como los de A. G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe. Politics, Patronage and the royalty, 1400-1800*, Londres, 1977; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1980 (2ª ed.); M. Hollingsworth (ed.), *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, 1994; K. King, *Renaissance women patrons; wives and widows in Italy, c. 1300-1550*, Manchester, 1998; D. G. Wilkins y R. L. Wilkins, *The search for a patron in the Middle Ages and Renaissance*, Nueva York, 1996, o de F. W. Kent, P. Simons y J. C. Eade (eds.), *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, Oxford, 1987. Y, entre la bibliografía más afín a nuestro ámbito son de referencia los trabajos de E. R. Driscoli, "Alfonso of Aragon as a Patron of art", *Essays in memory of Kart Lehman*, Nueva York, 1964, pp. 87-99; F. Español Beltrán, "Clients i promotors en el gòtic català", *Catalunya medieval*, Barcelona, 1992, pp. 217-231; J. V. Marsilla, "La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV, XV y XVI", *La Llum de les Imatges. Lux Mundi, Xàtiva*, 2007, Valencia, 2007, pp. 374-407, y "Belleza compartida. Confraries, oficis i parròquies como a clients artístics a la València medieval", *Afers*, 70, 2011, pp. 601-634; M. Melero, F. Español et alii, *Imágenes y promotores en el Arte Medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001; M. Miquel Juan, "Los clientes del gótico internacional en el Reino de Valencia", *De Pintura Valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*, Alicante, 2006, pp. 13-44, y *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, 2008; R. Narbona, F. García-Oliver et alii, *L'Univers dels proboms (Perfils socials a la València baix-medieval)*, Valencia, 1995; y J. Yarza Luaces, "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", *VII Congreso Español de Historia del Arte, Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, 1993, pp. 15-50, etc.

mido históricamente, por razones obvias y casi mayoritariamente, por el patriciado urbano, la pequeña nobleza, determinados eclesiásticos e incluso algún mercader; sus nombres resultan asociados al de obras, algunas de ellas realmente singulares, por ellos encargadas y costeadas. Es el caso del cartujo Dom Bonifaci Ferrer (el retablo de los Siete Sacramentos, pintura atribuida a Gherardo Starnina); el tesorero real y honorable ciudadano En Berenguer Martí de Torres junto a su consorte N'Ursola d'Aguilar, señora de Alacuás (el retablo de San Martín, San Antón y Santa Úrsula realizado por Gonçal Peris); el bayle general de Valencia En Nicolau Pujades (el retablo de la Santa Cruz, obra probable de Pere Nicolau); el también ciudadano En Joan Sivera (el retablo de la Virgen de la Leche del pintor Antoni Peris), retablos los cuatro conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia y procedentes de la cartuja de Porta Coeli (los dos primeros) o del convento de Santo Domingo de Valencia (los dos últimos).³ El mecenazgo, *latu sensu*, practicado por estos personajes no se limi-

taba a costear el retablo en cuestión pues el gasto se extendía con frecuencia a la construcción del recinto arquitectónico donde dicho retablo debía ubicarse, al alhajamiento u ornamentación del mismo con tapices y paramentos, a la dotación del correspondiente mobiliario y ajuar litúrgico, etc., implícito todo ello a la fundación del propio patronato de la capilla con el inherente *ius sepeliendi* y el aleatorio sepulcro más o menos monumental, constitución del correspondiente beneficio eclesiástico a partir de la renta que dejaba el fundador en bienes inmuebles, dinero, censales, etc.⁴

Naturales del Reino de Valencia y mecenas a lo grande, *stricto sensu*, resultaron ser Alfons y Roderic de Borja, en su condición de poderosos cardenales, primero, y luego reinando como sumos pontífices con los nombres de Calixto III y Alejandro VI. El primero favoreció a pintores como Joan -¿o Pere?, ¿Joan Pere?- Reixach (dos pintores distintos o uno sólo con el nombre compuesto que también así aparece documentado), autor del retablo conservado en la iglesia

2 “El espíritu de la Contrarreforma y el arte barroco en la Catedral de Valencia”, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 2018, pp. 181-222, obra editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

3 BARÓN DE SAN PETRILLO, “Filiación histórica de los Primitivos valencianos”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº VII, 1932, pp.1-19, donde también identifica el escudo de Na Violant de Santapaau, viuda de En Pere de Perea, trinchante mayor de Fernando el Católico (retablo de la Aparición de Cristo Resucitado a la Virgen y de la Adoración de los Reyes, obra del anónimo Maestro de Perea). En capítulos sucesivos publicados en la misma revista identificó los blasones de otros retablos como el de los Juan de Gabarda (retablo de San Miguel procedente de Villar del Arzobispo, actualmente en una capilla de la catedral de Valencia); el de Francisco Juan, señor de Vinalesa (retablo de la Estigmatización de San Francisco, destruido durante el incendio del Museo Diocesano); el de los Piñana (retablo de San Jaime, procedente de Puçol, que perteneció asimismo al citado Museo); el de Antonio Cabanyes (retablo de San Dionisio y Santa Margarita procedente de San Juan del Hospital y hoy en una de las capillas de la girola de la catedral de Valencia, actualmente atribuido a Vicente Masip) -nº IX, 1933, pp. 85-98-; el de los Artés (retablo del Juicio Final procedente de la cartuja de Porta Coeli, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia) -nº X, 1934, pp. 109-122-; el de Guerau Castellvert de Ripoll, alias Sanç, señor de Genovés (retablo carente de la tabla central de la iglesia de San Pedro de Xàtiva atribuido al Maestro de Xàtiva), el de Bartolomé Martí (retablo del Ecce Homo del convento de San Francisco de Xàtiva) y el de otros Juan, setabenses (retablo de Santa Úrsula de la iglesia de San Félix de Xàtiva); el de los consortes En Pere Sableda y Na Saurina Besaldú y de los Caplliure (retablos de San Esteban y San Vicente y San Antonio, respectivamente, en la iglesia de la Sangre de Llíria hasta 1936) y el del ciudadano de Valencia Vicente Gil (retablo de la Ascensión, San Gil y San Vicente Mártir procedente de la iglesia de San Juan del Hospital, en la Hispanic Society y en el Metropolitan Museum of Nueva York) -nº XII, 1936, pp.239-251-; el de los Espí, (retablo del Museo Diocesano de Valencia procedente de Agullent parcialmente destruido en 1936) y el de los Mercader (retablo de San Pedro en la parroquial de San Esteban de Valencia), *Archivo Español de Arte*, nº 44, 1941, pp. 202-207. Vid. también SARALEGUI, L. de, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, Valencia, 1954, pp. 27-52, 77-106, 113-138 y 143-171. Y, para una visión más novedosa o actualizada de los cuatro retablos citados que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, así como de sus respectivas autorías, vid. HÉRIARD DUBREUIL, M., *Valencia y el Gótico Internacional*, Valencia, 1987, 2 vol.; ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, Valencia, 1996, y GÓMEZ FRECHIA, J., *El gótico internacional en Valencia*. (Con la memoria de la restauración del retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad, obra de Gonçal Peris, por los restauradores J. Almirante y P. Ineba), Valencia, 2004.

4 LLIBRER ESCRIC, J. A., *El finestrал gòtic. L'esglesia i el poble de Llíria als segles medievals*, Valencia, 2003, pp. 353-360.

colegial de Xàtiva donde figura el retrato del futuro papa como cardenal- o Sani di Pietro -tabla conservada en la Pinacoteca Nacional de Siena, donde Alfons aparece tocado ya con la tiara-, el segundo a Francesco Pagano y a Paolo de San Leocadio, a quienes recomendó para que pintaran al fresco la capilla mayor de la catedral de Valencia siendo todavía cardenal, o a Bernardino di Benedetto di Biagio, “il Pinturichio”, autor de las pinturas de los apartamentos Borja del Vaticano, entre muchas otras obras.⁵

Entre aquellos comitentes primeramente citados y ambos Borjas media obviamente un abismo atendiendo a la calidad y cantidad de las respectivas aportaciones en pro de la realización de obras artísticas concretas, pudiendo citarse en este orden de actuaciones, en un pla-

no intermedio, a los escasísimos representantes de la alta nobleza del Reino de Valencia existentes en el periodo cronológico acotado, últimas décadas del siglo XIV y primeros años de la centuria siguiente. En realidad, apenas se puede contabilizar entre ellos al duque de Gandía y conde de Denia N'Alfons d'Aragó y Foix,⁶ y al personaje objeto de nuestro interés, es decir, En Pere Lladró de Vilanova, vizconde de Chelva y de Vilanova, el primero descendiente del propio rey En Jaume, el segundo propincuo al mismo como nieto de Doña María Ladrón de Vidaure, señora de Manzanera y descendiente de la Casa Real.⁷ Los otros dos únicos, genuinos, duques con señorío sobre poblaciones valencianas, los de Segorbe y de Villhermosa exceden ya el prefijado periodo cronológico.⁸

- 5 COMPANY, X., “El mecenatge artístic i cultural dels Borja”, *Els temps dels Borja*, Valencia, 1996, pp.129-139. A Pinturichio le encargaría también En Francesc de Borja Navarro d'Alpicat, arzobispo de Cosenza y tesorero de Alejandro VI, tío suyo, la tabla de la Virgen con el Niño y el retrato del propio comitente (1497) que, procedente de la capilla *de les Febres o dels Borja* fundada por él en la seo de Xàtiva, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.
- 6 Conocido también como Alfonso IV de Ribagorza y Alfons I de Gandía o el *Duc Alfons el Vell*, era hijo primogénito del infante Pedro, conde de Ribagorza (que profesó como religioso franciscano al enviudar) y de Juana de Foix, siendo por tanto nieto de Jaume II y primo de Pere IV. Ostentó los títulos de conde de Denia, marqués de Villena, conde de Ribagorza, duque de Gandía (desde 1399), primer condestable de Castilla, señor de Callosa y de las montañas de Sarriá, de las baronías de Palma y Ador, etc. De su matrimonio con Na Violant d'Arenós tuvo tres hijos: Alfons, que heredó el ducado de Gandía y los condados de Ribagorza y Denia; Pere, que había ostentado el marquesado de Villena y que murió antes que su padre, y Violant, casada con Pere de Prades. Aficionado a la música, el también llamado duque real de Gandía fue autor de una *Lletra de castigs i bons nodriments*, poema de inspiración trovadoresca. Falleció en 1412, poco antes de producirse el veredicto del compromiso de Caspe donde había presentado su candidatura como eventual sucesor del rey Martí l'Humà. Habiendo revertido el ducado de Gandía a la Corona, el cardenal Rodrigo de Borja lo compró en 1485 para su hijo Pedro Luis de Borja y Catanei con todos sus señoríos territoriales si bien al morir sin sucesión un descendiente suyo, Don Luis Ignacio de Borja, Aragón y Centelles, XI duque de Gandía, en 1740, y heredar el título el XIV conde de Benavente, Don Francisco Alfonso Pimentel Vigil de Quiñones, como hijo de Doña Ignacia de Borja, hermana del antedicho duque, el matrimonio en segundas nupcias de éste con Doña Faustina Téllez-Girón y Pérez de Guzmán, hija del VII duque de Osuna, determinó que el histórico título valenciano pasara a la opulenta casa ducal castellana.
- 7 El ficticio mosén Jaime Febrer, seudónimo acaso del escritor Onofre Esquerdo, en sus apócrifas *Trobes*, colección de 554 breves poemas relativos a los caballeros que acompañaron a Jaume I en la conquista de Valencia y su Reino (escritas en el siglo XVII y por primera vez publicadas en 1796), señala que el antepasado del citado En Pere Lladró, nominado como *Don Ladrón*, “fue valerosísimo soldado, á quien el Rey D. Jaime reconoció por valiente y valeroso, habiendo salido con victoria de cuantas empresas premeditó, por seguir su consejo”. La correspondiente *troba* -la nº 277- dice en concreto: *DON LADRON.- Compte en Ribagorza era Arnaldo Mir, l' Ab Blanca la Bella, fill del de Urgell: l' De estos diu la historia que varen tenir l' Per net á Ramon, que sens presumir, l' Fonch lo que casá, per valent é bell, l' Ab Leonor Lladró, neta per sa mare l' De Fortuny Garcés, á qui el Rey Namfús l' Li doná ses armes; é es bé que se aclare l' Fill ser Don Ladrón; é que vostron pare l' Confesál parent, é en armes famós l' Puix que sos consells ixqué victoriós*. Obsérvese que el patronímico *Lladró* nada tiene que ver con el peyorativo *lladre*, marcando un doble sentido a una acepción que el castellano no contempla, incluso al adoptar la L mayúscula propia del apellido *Ladrón*. En latín *latro* se refiere también a “servidor retribuido” o a “mílite profesional asalariado” (de donde deriva el apellido *Lladró*).
- 8 Efectivamente, el ducado de Segorbe fue asignado por primera vez, en 1475, a Don Enrique de Aragón, conocido como “infante Fortuna” intitulado ya conde de Ampurias, hijo del infante de Aragón y Sicilia Don Enrique, marqués de Villena y nieto de Fernando I o de Antequera, que ejerció los cargos de lugarteniente y capitán general del Reino de Valencia por concesión de su primo el rey Fernando el Católico y cuando ya poseía, por sentencia del rey Juan II firmada en 1459, la posesión de los estados de Segorbe como descendiente de Doña María de Luna, señora de Segorbe y de Paterna, esposa del rey En Martí, por vía de Don Fadrique de Sicilia,

Tanto En Pere Lladró de Vilanova, primer vizconde de Chelva, como el susodicho N'Anfós d'Aragó y Pròxita, primer duque de Gandía desde 1399 según se ha indicado, casi vinieron a coincidir también en su condición de efectivos mecenas, *lato sensu*, pues si el vizconde de Chelva obtuvo del papa Clemente VII la bula fechada el 13 de marzo de 1390 autorizando la fundación del convento de San Francisco, el primero de la Observancia franciscana en el Reino de Valencia, situado a escasos dos kilómetros de la villa, el muy pronto primer duque de Gandía fundó y dotó generosamente el monasterio de San Jerónimo, situado en el término de Alfahuir, muy cerca de Gandía, de monjes jerónimos, en 1390, concretamente el 24 de octubre, donándoles el lugar de Cotalba con todos sus términos y frutos;⁹ tanto el uno como el otro

dispusieron que ambas fundaciones cenobíticas acogieran los propios panteones familiares, otra forma de inmortalizar la fama y prestigio de los respectivos linajes. A la personalidad de aquel En Pere Lladró de Vilanova, primer vizconde de Chelva, a su labor de mecenazgo como tal fundador y en virtud de otras actuaciones de esa naturaleza como, en concreto, la ampliación del antiguo alcázar almohade y su conversión en palacio señorial,¹⁰ van dedicadas las siguientes líneas.

Hijo de En Ramón Lladró de Vilanova,¹¹ señor que fue del caserío así denominado, próximo a la villa de Chelva, destruido durante las guerras que enfrentaron a los reyes de Castilla y Aragón o con motivo de otros sucesos adversos,¹² reconstruido y nuevamente repoblado a raíz de la expulsión de los moriscos pero des-

hijo del malogrado Don Martín el Joven aunque ilegítimo; la casa ducal de Segorbe entroncó con la de Medinaceli al casar en 1653 Doña Antonia de Aragón y Sandoval, III duquesa de Segorbe, con Don Juan Francisco La Cerda y Enríquez de Ribera, VIII duque de Medinaceli; los duques de Segorbe ostentaban el privilegio de presidir el *Braç Militar* durante la celebración de las Cortes valencianas. El ducado de Villahermosa lo obtuvo por su parte en 1476 Don Alonso de Aragón, hijo natural del rey Juan II, quien recibió con el ducado el señorío de la propia población de Villahermosa del Río y las baronías de Zucayna, Artana, Puebla de Arenós, Espadilla, Vallat, Ludiente, Castillo de Villamalefa y Chiva, además del señorío de Igualada y el nombramiento de maestre de la Orden de Calatrava, lo que le obligaría a residir fuera de Valencia e incluso a no hallarse aquí naturalizado, condición precisa para asistir a las Cortes valencianas. A la casa ducal de Villahermosa, en la persona del XI duque Don Pablo Aragón-Azlor, vino a parar precisamente el vizcondado de Chelva y Vilanova al morir sin descendencia masculina (y sin nietos de sus dos hijas) Don Gaspar Lladró y de Pallás, XI vizconde de Chelva y de Vilanova, casado con Doña María de Silva, duquesa de Villahermosa con posterioridad, padres de Doña Mariana Lladró y Silva, condesa de Anna, marquesa de Sot y de Navarrés, nacida en 1650, y de Doña Lucrecia Lladró y Silva, nacida cuatro años después, la primera, y heredera, casada en primeras nupcias, con Don Juan de Palafox, hijo primogénito del marqués de Ariza, a los cuales les concedió Felipe IV, sobre el título de vizcondes de Chelva y el de condes de Sinarcas, el de marqueses de Sot de Soneja. Y, en segundas nupcias, con Don Antonio Colonna, conde de Anna y primogénito de los condes de Elda.

- 9 Para una exhaustiva bibliografía acerca de este importantísimo cenobio, precedida de un amplio resumen sobre su fundación, historia, vicisitudes, usos actuales, etc., puede consultarse el primer volumen de mi monografía *Conventos y monasterios de la Comunidad Valenciana. Guía artística*, Valencia, 2019, editada por Sargantana Ediciones.
- 10 Constituye el tal edificio uno de los principales elementos arquitectónicos y urbanísticos que determinaron la declaración de la villa de Chelva y sus huertas como B.I.C. con la categoría de conjunto histórico (decreto 168/2012, de 2 de noviembre, del Consell, refrendado en el n° 6895 del *D.O.G.V.*, de 5 de noviembre de 2012, y en el n° 281 del *B.O.E.*, de 22 de noviembre de 2012).
- 11 Doña Buenaventura de Arborea, viuda de Don Pedro de Jérica, viendo que sus estados volvían a incorporarse a la Corona al carecer de sucesión masculina, vendió en 1380 el señorío de Chelva, tantos años unido al de Jérica, a Don Ramón, señor de Vilanova, lugar próximo a la villa de Chelva, hoy destruido; casado éste en primeras nupcias con la señora de Alcuía Doña Elvira de Monteagudo, y en segundas con Doña María Lladró de Vidaure, señora de Manzanera, dicho señorío lo obtuvo sólo en cuanto a lo civil, que era de lo que podía disponer la viuda de Don Pedro de Jérica. Después Don Ramón de Vilanova, segundogénito de Don Vidal de Vilanova, comendador mayor de Montalbán, que prestó buenos servicios a los reyes (Pere IV le hizo donación en 1360 de la villa y castillo de Castralla), alcanzó los demás derechos del señorío y ambas jurisdicciones, civil y militar, del dominio de Chelva.
- 12 Como el de las refriegas que tuvieron lugar pocos años después, concretamente en 1394, en las que un escuadrón armado presidido por la *senyera* de la ciudad de Valencia confeccionada a propósito -una bandera de cendal per a la host valenciana, precisa el documento aportado por F. Sevillano Colom en su estudio *El "Centenar de la Ploma" de la ciutat de Valencia* (Barcelona, 1966, p. 48 y *passim*), hubo de hacer frente a las mesnadas armadas por el vizconde de Chelva y su esposa Na Violant de Boil, quienes habían embargado unos bienes de algunos vecinos de la capital del Regne, contra los fueros y privilegios de ésta; consta que en 1397 Pere Solanes, procurador y alcaide del castillo y villa de Chelva por la ciudad de Valencia, se quejaba de las constantes amenazas que recibía del vizconde. El P. Mares, en su *Fénix Troyana, Epítome de varias, y selectas historias assi Divinas como Humanas [...]*, 1681, libro quinto, capítulo VII, p. 188,

aparecido en la actualidad, y de su segunda esposa Na María Lladró de Vidaure, señora de Manzanera y descendiente de la casa real, el tal En Pere Lladró de Vilanova heredó en 1385 los señoríos de Castralla, Manzanera y Chelva, además de los castillos de Domeño, Loriguilla, Calles, Benafer, Çagra, Sinarcas y la Torre de Castro.¹³ Tras haber alcanzado el título de vizconde de Chelva y Vilanova, por merced del rey Joan I, el 31 de marzo de 1390, en reconocimiento sin duda por sus proezas desarrolladas en Cataluña luchando contra los franceses y en la guerra sostenida en Sicilia,¹⁴ casó con Doña Violante Boil. Habiendo vinculado el citado

En Pere Lladró en su último testamento aquellos tres estados, los heredó su hijo En Ramon Lladró de Vilanova y Boil al casar en 1412 con Doña Elvira Pallás, hija de Don Jaime Roger de Pallás, de la casa de los condes de Pallás y señor de la villa de Cortes de Pallás, tomando los hijos habidos de este matrimonio, así como sus descendientes, los apellidos de Lladró y de Pallás.¹⁵ Es por ello por lo que los vizcondes de Chelva y Vilanova unirían sus armas -en campo de oro cuatro palos de gules, las mismas de la realeza aragonesa- a las de los Pallás -en campo de sinople águila bicéfala explayada en sable, cargado de escudetes de sinople con tres cotizas o pajue-

refiere sin embargo que por 1399 el gobernador y jurados de Valencia, al declararse contrarios a que Chelva siguiera sujeta al fuero de Aragón, “procedieron contra el vizconde y contra sus vasallos desafortadamente, haciéndoles procesos, encarcelando a muchos y haciéndoles mil vejaciones, con que fueron muy perseguidos, enviándoles a dos por tres sus batallones y rota, para doblar sus orgullos, a costa de sus campos y haciendas”. Ello dio lugar también a sucesivos pleitos entre el Justicia de Aragón y las autoridades valencianas, llegando a ser preso el embajador de éstas en ocasión de la coronación en Zaragoza del rey Don Martín, escandaloso hecho que, al decir de J. Zurita, las Cortes dio por bien ejecutado, razón por la que los de Chelva siguieron disfrutando durante algún tiempo algunos de los privilegios que les otorgaba la legislación foral aragonesa.

- ¹³ El título de vizconde de Chelva, único de tal clase en el Reino de Valencia durante la época foral, gozó de la mayor preeminencia entre la nobleza local y sus titulares (barones también de Castalla, Onil, Tibi y de otras baronías del Reino de Valencia y, en el de Cerdeña, señores de Terranova) siempre lo antepusieron a los de conde y marqués obtenidos con posterioridad. Así, el título de conde de Sinarcas, unido siempre al anterior, fue concedido por Felipe II, el 12 de mayo de 1597, a Don Jaume Ceferino Lladró de Pallás Vilanova y Pons, VIII vizconde de Chelva, el cual fue uno de los diecisiete caballeros retratados “al viu” por el pintor saboyano Francisco Poço de entre los cuarenta miembros con derecho a formar parte del estamento nobiliario o *Braç Militar* representados en la correspondiente pintura mural de la *sala nova* del palacio de la Diputación del Reino o de la Generalitat. A su muerte, ocurrida en el monasterio del Escorial el 6 de diciembre de 1617, heredó el título de IX vizconde Don Juan Lladró de Pallás Vilanova y Ferrer, quien, habiendo apoyado sin duda la construcción del monumental templo arciprestal de Chelva, comenzada en 1626, falleció a su vez el 1 de mayo de 1637, legando sus estados a su viuda Doña Mariana de Velasco e Ibarra hasta la mayoría de edad del niño Gaspar Lladró de Pallás Vilanova Ferrer y Velasco, XI vizconde de Chelva, barón de Sot de Ferrer y Quart, quien en 1644 casaría con la que más tarde sería duquesa de Villahermosa, Doña María Isabel de Silva y Corella, hija del II marqués de Orani, lo que propiciaría el traspaso del vizcondado a la casa ducal al fallecer sin sucesión de varón su hijo Don Jaime Lladró de Pallás en quien se extinguiría la línea agnada (en las justas celebradas en Valencia con motivo de las fiestas por el casamiento de Carlos II este Don Jaime llevó por mote “Muchos son para abrasarme y pocos para postrarme”). El título de marqués de Sot de Soneja lo obtuvo en 1666 la XII vizcondesa de Chelva Doña Mariana Bárbara Lladró de Pallás y Silva, casada en primeras nupcias con Don Juan de Palafox y Cardona, hijo primogénito del marqués de Ariza, a los cuales Felipe IV les concedió el título de marqués de Sot de Soneja, y en segundas con Don Antonio Francisco Pujades de Borja Colonna y Castillo, III conde de Anna y primogénito de los condes de Elda, de quien tampoco hubo sucesión, como tampoco la hubo por parte de su hermana Doña Lucrecia Ladrón de Pallás y Silva, V condesa de Sinarcas y II marquesa de Sot. Al fallecer también sin sucesión en 1729, heredó el título como XIII vizconde de Chelva, tras un largo pleito, Juan Pablo de Aragón Azlor y Gurrea, XI duque de Villahermosa, IX conde Sinarcas, VIII conde del Real, VIII conde de Luna, IV marqués de Cábrega, IV conde Guara, VI duque de la Palata y VI príncipe de Massa, títulos los dos últimos del reino de Nápoles si bien, agobiado por los continuos incidentes y cuestiones que surgían con sus vasallos del vizcondado de Chelva, en 1765 llevó a efecto definitivamente la cesión de los derechos dominicales que le correspondían. Casado tres años después con Doña María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga y fallecido en 1790, a ella, ya viuda, se debe la construcción del madrileño palacio de Villahermosa, sede del Museo Thyssen-Bornemisza.
- ¹⁴ El P. V. Mares, en *La Fénix Trayana*. Valencia 1681, libro quinto. capítulo X, pp. 187-188, indica que este Pere Lladró de Vilanova (omite el apellido Lladró por omisión quizá) abanderó las huestes de Chelva que lucharon a favor del infante Don Pedro de Jérica, designado gobernador del Reino de Valencia en nombre de la infanta Doña Constanza, primogénita del rey Pere IV y heredera de sus estados en falta de hijo legítimo, huestes aquellas enfrentadas con las tropas de la Unió (formadas por la ciudad de Valencia y las demás villas reales), resultando derrotados los partidarios del infante Don Pedro el 4 de diciembre de 1347 entre Xàtiva y Carcaixent, pero salvándose la bandera de En Pere Lladró de Vilanova con los chelvanos a sus órdenes.

las de oro puestos en banda-, constituyéndose así un escudo partido en dos.¹⁶ Al tratarse el vizcondado de Chelva de la merced nobiliaria de mayor rango vinculada al Reino de Valencia cuyo primer titular era ajeno a la familia real por vía directa, que no a través de su esposa, emparentada con la misma (anteriormente el título de conde de Denia fue concedido por Pere IV en 1356 a su primo hermano Alfons d’Aragó i Foix, hijo del infante Pere d’Aragó i Anjou, conde Ribagorza y de Prades, y el de conde Xèrica, extinguida el linaje de los primeros señores de Xèrica y de Chelva, descendientes de Jaume I y de Teresa Gil de Vidaure, en la persona de Don Juan Alonso de Jérica, biznieto del primer titular del condado, el propio Pere *el Ceremoniós* lo concedió a su hijo el infante En Martí, duque de Montblanch, el futuro Martí I, por merced dada en Barcelona el 6 de junio de 1372), nada tiene de extraño que los vizcondes de Chelva recibieran el tratamiento, por concesión de Juan II, de *spectabile et egregio viro*, reservado a los miembros de la dinastía reinante, y no el de *spectabile et magnifico viro*, común al resto de la nobleza.

Volviendo al primer vizconde de Chelva hay que subraya de inmediato su condición de fundador del convento de Chelva e impulsor

de su primera edificación. (Fig. 1). Al respecto el doctor P. Vicente Mares, rector de la iglesia arciprestal de Chelva, en su célebre y a veces fantástica obra *La Fénix Troyana* (Valencia, 1681, 1ª ed.; Teruel, 1931, 2ª ed., de la que existe versión en facsímil y otra reciente, Valencia, 2017), refiere lo siguiente:

“El convento de San Francisco de Chelva fue fundado y tuvo principio por los años 1388, viviendo aún el glorioso padre San Bernardino el cual siendo Comisario general de la religión en Italia, visitando su Orden llegó a la ciudad de Águila, que está en el reino de Nápoles, donde se halló en la ocasión D. Pedro Ladrón de Vilanova, vizconde de Chelva, juntamente con su hermano D. Hugo de Pallás, en servicio de S. M. en la guerra y revoluciones de Sicilia según refiere Escolano *Tom. 2, lib. 8, cap. 22*. Este caballero devoto trató y comunicó al Santo y viendo su maravillosa vida rogóle y pidió religiosos de la Observancia, discípulos suyos para fundar un convento en esta villa, y San Bernardino le dio cinco religiosos perfectísimos, los cuales trajo D. Pedro en su compañía desde Italia”.¹⁷

¹⁵ Igual que los duques de Segorbe y los de Gandía levantaron en la capital del Regne una segunda residencia (los primeros en el muy transformado edificio del actual hotel Inglés, anteriormente fonda Villa de Madrid, los segundos donde la actual sede de las Cortes Valencianas), estos primeros vizcondes de Chelva tuvieron casa solariega en la calle de Caballeros, concretamente en el tramo comprendido entre una de las cuatro esquinas de la iglesia de San Bartolomé y la esquina con la calle *dels Lladrons* (en valenciano pronunciase *Lladrons*, pues la L en principio de dicción suena como Ll), calle que, según la sitúa M. A. de Orellana en su *Valencia antigua y moderna* (Valencia, II, pp. 101-102, edic. ed. 1924), “tiene un cabo en la calle de Caballeros, vulgo *dels Caballers* al lado del horno renombrado el *for giquet* (según se pronuncia el *Forn chiquet*) y el otro cabo lo tiene en la calle llamada ahora del Portal de Valldigna”, correspondiendo por tanto a la actual calle de la *Mare Vella*. Este edificio, según puede apreciarse en el plano del P. Tosca, era de gran amplitud y en él sobresalía una torre almenada (visible también en la vista de Valencia dibujada por Van der Wingaerde en 1563 o en una de las dos litografías firmadas por A. Guesdon en 1858), torre que se alzaba en un ángulo del edificio recayente a la calle de San Bartolomé o del conde de Carlet (actual de los Borja), lindante con la hoy denominada calle del obispo Don Jerónimo y que por amenazar ruina se rebajó en 1791). Dotado el edificio de un huerto trasero, compartía vecindad con las casas de los condes de Oliva, marqueses de Albaida, condes de Buñol, marqueses de Malferit, barones de Chest y otras de las familias de primer rango, llegando a afirmar el P. Mares, refiriéndose al V vizconde Don Francisco Lladró de Pallás y a su esposa Doña Inés Manrique, que “se trataron siempre con la mayor ostentación que pudo ningún príncipe grande, repartiendo todos los oficios de su casa, entre sus parientes pobres que a todos les acarreo Chelva, con sus familias, por lo que se intituló la calle donde vivían, la calle de Caballeros”. Aquel caserón, temporalmente denominado también de los duques de Villahermosa a resultas de que el título vizcondal pasara en 1729, según ya se ha indicado, a este otro encumbrado linaje, fue vendido en 1848 a Don Juan Bautista Romero Almenar, futuro marqués de San Juan, para construir en su solar diversos edificios de viviendas, debiendo señalarse que la primigenia casa solariega de los Villahermosa, situada en la plaza del Arzobispo, *olim* “de les Olles”, fue arrendada, entre 1810 y 1842, para sede de la capitania general de Valencia. Edificio este otro que adquirió por su parte a los administradores de Don José Antonio Aragón-Azlor Pignatelli de Aragón, XIII duque de Villahermosa, XV vizconde de Chelva y XI conde de Sinarcas (y fuera inmediato objeto de ampliación y modernización) Don José Campo Pérez en 1843 (el título de marqués de Campo por el que actualmente es denominado el palacio



Fig. 1.- Convento de San Francisco. Al fondo, Chelva y alrededores. Fotografía Amparo Roger.

es muy posterior, pues data de 1875) y, sucesivamente, por Don Santiago García y por los condes de Berbedel; en 1973 lo adquirió el Ayuntamiento de Valencia, siendo sede del Museo de la Ciudad desde 1989.

- 16 Tal como aparece, entre ángeles tenantes, en las pechinas de la cúpula del monumental templo barroco de Chelva cuyo contrato de terminación de las obras, fechado en 1676, publicara F. Pingarrón en el nº LXX de esta misma revista. Dicho blasón figuraba también en el retablo de la antigua iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Cortes de Pallás y, compartiendo cuarteles con el de los barones de Andilla, en el escudo que figura sobre la portada principal del templo parroquial de esta otra población, exponente aquí del matrimonio de Doña Catalina Lladró de Vilanova, hija de Don Jaime Lladró y Pallás, IV vizconde de Chelva, con Don Manuel Díez de Calatayud, señor de Andilla. El doble blasón de los Lladró de Vilanova y los Pallás entre las figuras de dos *porrots* o salvajes semidesnudos blandiendo mazas, aparece asimismo en la monumental portada renacentista, trasladada a los jardines del Real, de la que era conocida como “casa de les Maces”, en la calle de Avellanas, o palacio de los duques de Mandas, título del reino de Cerdeña (en italiano *ducato di Mandas e Villanova*) concedido en 1614 por Felipe III a favor de Pedro Maza de Linaza y Carroz, *olim* Lladró de Vilanova, I marqués de Terranova y señor de las baronías de Castalla y Ayora (el cual era descendiente por línea de varón de Don Pedro Lladró de Vilanova Maza de Linaza y del padre de éste Don Baltasar Lladró y de Pallás, hijo tercero del segundo vizconde de Chelva), quien acrecentó muchos de sus dominios al recibir en donación parte del estado de los Maza por voluntad de su lejana pariente Doña Brianda Maza y Carroz, hermana del último titular de este linaje por línea masculina, y al haber adquirido las baronías de Parcent y Torre de Espioca, pero cuyo apellido Maza el citado Don Pedro Maza de Linaza y Carroz, *olim* Lladró de Vilanova, hubo de adoptar al designarle dicha Doña Brianda heredero universal de sus cuantiosos bienes, lo que conllevó también asumir la baronía de Llutxent y el patronato del convento dominicano de Corpus Christi situado a las afueras de esta población. El referido palacio, que pasó luego a la casa de Dos Aguas y después a los Núñez, poseía ricos artesanados y un espléndido tapiz representando la toma de Antequera.
- 17 Libro quinto, capítulo XXVII, p. 244. ¿Confundió involuntariamente el P. Mares el nombre del superior o quiso añadir un plus de prestigio a la fundación del convento de Chelva? Lo bien cierto es que no tiene fundamento la referencia a San Bernardino de Siena ya que en esa fecha el santo reformador y fogoso predicador aún no había cumplido los diez años.
- 18 El restablecimiento de la decaída Observancia franciscana fue ratificado por bula de Clemente VII promulgada aquel mismo año de 1388, mediando Don Pedro de Luna, legado apostólico del papa, que a la sazón se hallaba en Calahorra en octubre de ese año, y el devoto señor de los lugares de Chelva y Manzanera En Pere Lladró de Vilanova, nombrado vizconde dos años después, a cuyas expensas e iniciativa se fundó también el convento de la población turolense A estos dos primeros conventos y al de Sancti Spiritu, fundado en 1403 por la reina Doña María de Luna, y al de San Blas de Segorbe, fundado en 1415, constitutivos de la primera Custodia Observante de España sancionada por el papa Martín V en 1424, se agregarían al año siguiente los conventos de Tarazona, Cariñena y Alpartín, y más tarde los de Santa María de Jesús de Barcelona, el de Tortosa, el de Nuestra Señora de Gracia de Alicante así como

Situado el convento de Chelva al oeste de la población, a unos dos kilómetros de distancia, al pie de una amurallada colina poblada de pinos y rodeada de fuentes, éste fue por cierto el primer convento de la Observancia o rama reformada que hubo en tierras valencianas según se ha indicado,¹⁸ si bien, como puntualiza el propio P. Mares, “tomando la antigüedad del tiempo de los claustrales le dieron el quinto puesto, precediéndole el de San Francisco de Valencia, el de Morella, el de Murviedro y el de Játiva”.¹⁹ Pero pronto de aquellos cinco frailes, tres se quedaron en el convento de Chelva, mientras los otros dos se dirigieron a Manzanera, población integrada asimismo en el señorío del vizcondado, donde fundaron el segundo convento de la Observancia -dedicado a la Virgen de los Ángeles pero conocido también como de Nuestra Señora de la Vega- de la recién constituida Custodia de Valencia.

Ya quince años antes de la fundación del convento, concretamente en 1373, tres religio-

sos inclinados a una mayor vida de perfección procedentes del convento franciscano de Zaragoza, los Venerables Fray Raimundo Sanz, Fray Sancho de Fababaux y Fray Antonio Monrós, se habían establecido en unas cuevas o lauras excavadas en la roca,²⁰ próximas a donde se construiría el convento, algunas de ellas todavía hoy bien conservadas por seguir sirviendo de retiro temporal, durante esos años y épocas sucesivas, a muchos religiosos deseosos de practicar temporalmente una experiencia eremítica; al periodo inicial van asociados también los nombres de San Juan de Cetina, presbítero, y del Beato Fray Pedro de Dueñas, lego, los cuales recibieron la palma del martirio en Granada.²¹

Como patrono y fundador del convento de Chelva, En Pere Lladró de Vilanova, asumió los gastos de su construcción acerca de cuyo aspecto, ampliaciones arquitectónicas y vicisitudes históricas han dejado notables referencias el P. Mares en su obra ya citada *La Fénix Troyana* o los célebres cronistas franciscanos de la Orden Fray J. A. Hebrera -*Crónica real grafica del reyno y santa provincia de Aragón de la regular observancia*

los de San Francisco de Valencia, Morella, Sagunt y Xàtiva, fundaciones todas ellas, menos las cuatro últimas, mucho más antiguas, del siglo XV. De esta Custodia Observante que tuvo como cabeza el convento de Chelva nacería en 1517 la Provincia Observante de Aragón, cuya Custodia Observante de Valencia contaba ya en 1539 con trece conventos al incorporarse a los que ya tenía los de Oliva, Onda, Puçol (fundaciones las tres del siglo XV), Castelló y Alzira (fundados en la centuria siguiente). En 1559, adquirida su independencia y desgajadas de aquella Provincia las Custodias de Aragón, Baleares y Cataluña, tomaría el nombre de Provincia Observante de San Francisco de Valencia, añadiendo a los trece conventos citados otros veintiuno, entre ellos los de Castellfabib, Cocentaina, Alcoi, Moixent, Ontinyent, Agres, Benissa, Alfara del Patriarca, Xixona, etc. No es extraño por ello que durante la segunda mitad del siglo XVIII esta Provincia Observante de San Francisco de Valencia alcanzara el desorbitado número de 1.300 religiosos, de entre ellos 820 de coro y 480 entre legos y donados. A la familia franciscana, además de estos conventos de observantes, han de sumarse los de otras ramas independientes como eran las de alcantarinos o descalzos -en Monforte del Cid, Elche, Gandía, San Juan de la Ribera en Valencia, Lliria, Sollana, Ayora, Castalla, Almenara, Benigànim, Xàtiva, Vila-real, Torrent, L'Alcudia, Sant Mateu, Pego, Carcaixent, Ontinyent, Onil, Benicarló, Villena, Orihuela y Callosa-; capuchinos -el de la Preciosísima Sangre de Cristo de Valencia, Massamagrell, Albaida, Ontinyent, Alicante, Ollería, Segorbe, Alzira, Xàtiva, Castellón, Sant Mateu, Orihuela, Jérica, Alberic, Biar, Callosa y Monovar-, y franciscanos recoletos -el de la Corona en Valencia, Alcoi, Bocairent, Denia y Vall de Jesús, inmediato a Puçol, y un hospicio, el de Jesús Pobre, situado entre Denia y Xàvea. La mayoría de estos conventos fueron lamentablemente destruidos a raíz de la desamortización de 1836, infringiéndose con ello irreparables pérdidas al patrimonio monumental e histórico-artístico y, en el mejor de los casos, aunque muy degradados o desvirtuados arquitectónicamente, subsisten deshabitados o transformados para otros usos; sólo una ínfima parte de estos conventos siguen ocupados por religiosos que, con su permanencia, aseguran de momento no sólo su deseable conservación y mantenimiento sino también una coherente adecuación a sus fines primigenios.

¹⁹ Op. citada *supra*, 1681, libro quinto, cap. XXVII, p. 244.

²⁰ AGULLÓ PASCUAL, O.F.M., B., *Seráfica Provincia de San José de Valencia*, Valencia, 1966, pp. 105-108.

²¹ Del convento de Chelva partieron hacia Granada en enero de 1397 con el objeto de convertir a los moros, bautizarlos y predicar el Evangelio. Pero al poco tiempo, tanto Fray Juan de Cetina como Fray Pedro de Dueñas, fueron encarcelados por el cadí y conducidos presos al emir Abu Abdalah Muhammed VII, quien dícese que después de torturarlos los decapitó personalmente el 19 de mayo de ese mismo año

de nuestro padre San Francisco, Zaragoza, 1705- y Fray V. Martínez Colomer -*Historia de la Provincia de Valencia de la Regular Observancia de San Francisco*, Valencia, 1801, I-, por lo que excusamos entrar en detalles. Recientemente, el arquitecto e investigador Jerónimo Torralba Rull en su documentada monografía *Erario de santuarios. La arquitectura religiosa de Chelva*, publicada por la Real Academia de Cultura Valenciana en 2004, dedica todo un minucioso capítulo a este convento, no dejando de observar que en él dispuso ser enterrado el fundador así como los sucesivos vizcondes de Chelva, quienes, como patronos de dicho convento, tuvieron su panteón en el presbiterio de la iglesia conventual.²² O que el nuevo templo fue comenzado a construir en 1551 a expensas de los vizcondes Don Francisco Lladró y su esposa Doña Inés Manrique,²³ edificio, como el resto del convento, prácticamente arruinado a raíz de la expulsión de los frailes en 1835 y vuelto a reconstruir a partir de 1910, según proyecto del maestro de obras y lego franciscano Fray Maseo Company, inaugurándose la

iglesia, de estilo neogótico, el 26 de octubre de 1913.²⁴

El fundador del convento, el tal En Pere Lladró de Vilanova, se trajo de Italia o mandó realizar allí -probablemente para el oratorio privado del antiguo alcázar almohade reconvertido por él en lo que será imponente palacio señorial-,²⁵ el retablo de la *Virgen con el Niño y los Siete Gozos* objeto inmediato de nuestra atención y que viene a revalidar una de las actuaciones de este primer vizconde de Chelva como auténtico mecenas, necesitado por otra parte de mostrar ostensiblemente el elevado rango que acababa de recibir por merced de su señor, el rey Joan I. (Fig. 2). Conservada actualmente la tabla central en colección particular murciana (son sus medidas 1,95 por 0,55 m.), tras haber pertenecido a Doña Natividad Domínguez, esposa de Don Gil Roger Vázquez,²⁶ la adquirió A. Sánchez de cuya célebre colección pasó a otro coleccionista, de apellido Bayne o Bine, en 1935;²⁷ en una fotografía de la tabla principal

22 El antiguo claustro, anterior al construido en 1505 a expensas del obispo de Segorbe Fray Gelabert Martí, debía ser afín, aunque de menores proporciones, al del convento de San Francisco de Morella, con arcos trilobulados sobre delgadas columnillas y cubrición lignaria, acorde con la austeridad preconizada por la Orden.

23 Anotamos por nuestra parte al respecto que los citados Don Francisco Lladró y Doña Inés Manrique, piadosísimos ambos y muy caritativos (comitentes quizá de la hermosa e italianizante *Madonna* con el Niño en alabastro que publiqué en el diario *Levante* el 23 de marzo de 1972 y debía figurar sobre una de las puertas de ingreso del palacio señorial de Chelva), eran padres de Fray Pedro Lladró y Manrique, ministro provincial a la sazón de los franciscanos recoletos, quien encomendó al P. Fray Jerónimo Vidal, guardián del convento de San Bernardino de Bocarent, tomara posesión de la ermita de Agres donde, a requerimiento de Don Gaspar Calatayud, barón de Agres, el 16 de enero de 1578 era fundado formalmente el convento donde seguiría recibiendo culto la venerada imagen de la *Mare de Déu d'Agres*. Del aleroso crimen de que fue víctima el hermano de Fray Pedro, Don Francisco Ladrón y Pallás, VII vizconde de Chelva, sea por una relación carnal que tuvo con una morisca vasalla suya vecina de Benajuay, sea más bien por una organizada vindicativa conjura, ha publicado un documentado trabajo S. Barberá Sayas, en la revista *La Fénix Troya*, números 114, 115, agosto y diciembre de 2017, y 116, mayo de 2018, titulado "El asesinato, en 1584, del Vizconde de Chelva", resultando al respecto igualmente de interés el artículo de José Vicente Mares, publicado en la misma revista, número 58, diciembre de 2000, con el título "El puñal de Chelva", en referencia a que el arma homicida fue uno de los así llamados -y proscritos- letales estiletos de tres filos. Ocho de los diez moriscos chelvanos implicados en el crimen serían aprehendidos, ejecutados o muertos a arcabuzazos, otros dos salvarían sus vidas incorporándose a uno de los numerosos grupos de bandoleros que asolaban la comarca. Por cierto que la ermita de Nuestra Señora de los Desamparados, comenzada a edificar en 1658, ocupa el solar de una de las casas de los moriscos ejecutados.

24 AGULLÓ PASCUAL, O.F.M., B. y PRADO BAJO, O.F.M., E. de, *Fray Maseo Company Alfonso "Arquitecto"*, Valencia, 2014 (2ª ed.), p. 64.

25 El sector oeste del antiguo alcázar y la torre almohade está siendo restaurado en la actualidad gracias a la decidida voluntad y soporte económico de la Fundación "Mª Antonia Clavel", benemérita dama chelvana hija del notario Don Salvador Clavel y heredera de aquella parte reconvertida en palacio vizcondal adquirida por él en 1861. Presupuestadas las obras en alrededor de 1,8 millones de euros, un convenio con el Ayuntamiento de Chelva ha de determinar los usos del palacio, resultando muy prometedoras las catas realizadas y la puesta en valor de lo ya excavado bajo la dirección de Juan José Ruiz, director del Museo Arqueológico de Chelva, todo con el decidido apoyo de Gustavo Fombuena, presidente de dicha Fundación. Para más datos al respecto, vid. RUIZ, J. J., "Intervención arqueológica en la posada de Chelva", PORTOLÉS, M., "Construir sobre las murallas islámicas", y DIAGO, R., "Fundación Clavel y el palacio Vizcondal", artículos publicados, respectivamente, en la revista *La Fénix Troyana*, nº 103, junio 2013, pp. 16 y 18, p 31, y nº 115, diciembre 2017, pp. 10-12.

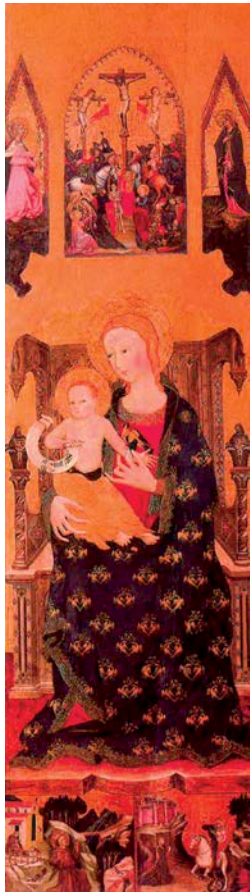


Fig. 2.- Tabla central (*Virgen con el Niño*), ático (*Calvario y Anunciación*) y dos compartimentos del banco o predela (*San Francisco de Asís recibiendo los estigmas y San Jorge liberando a la princesa*) de retablo de los Siete Gozos. Anónimo italiano de finales del siglo XIV. Murcia, colección particular. Fotografía Paco Alcántara.

conservada en el Instituto Amatller de Barcelona consta que en 1954 pertenecía a la colección Batlló de la ciudad condal. Existe noticia también, por otras reproducciones fotográficas antiguas, de un panel lateral dividido en tres compartimentos donde se representan los temas de la *Ascensión*, *Resurrección* y *Pentecostés* y de dos tablas sueltas, con los de la *Natividad* y la *Epifanía*, usuales los cinco en retablos de la Virgen con el Niño y los Siete Gozos, en la actualidad en paradero desconocido (completaría el conjunto la tabla del último gozo, el de la *Dormición de Nuestra Señora*), ya que el primero, la *Anunciación*, figura representado en los gabletes con las figuras del arcángel San Gabriel, a la izquierda, y de la *Anunciada*, a la derecha.²⁸ La adscripción de este retablo al italogótico es evidente, estilo de orientación sienesa inspirado en los modelos creados por los pintores Simone Martini y Lipo Memmi durante la primera mitad del siglo XIV que el autor pudo asimilar en la propia Italia.

Una primera referencia acerca de dicho retablo la dio a conocer L. de Saralegui en el nº 8, vol. VII, de la revista *Museum*, p. 290, correspondiente al año 1926. Años después, el gran especialista en la pintura valenciana medieval dedicaba todo un enjundioso comentario a estas tablas, el cual, dado su ilustrativo interés, vale la pena reproducirlo a pesar de su extensión:

- ²⁶ Nacido en Chelva en 1862 y fallecido en 1940, Don Gil Roger Vázquez fue elegido diputado provincial por el distrito de Chelva en representación del partido liberal en 1886, siendo nombrado presidente de la Comisión Provincial, cargo que ejerció hasta 1898, además de director del Hospital Provincial, de la Casa de Misericordia y de la Junta de Obras del Puerto de Valencia. Diputado en el Congreso en 1906 y nuevamente en 1910, defendió el proyecto del ferrocarril directo de Valencia a Madrid, ejerciendo también los cargos de gobernador civil de la provincia de Tarragona, secretario de la Universidad Literaria y delegado de Enseñanza Primaria en Valencia. Autor de varias obras literarias, colaboró en los principales diarios y revistas valencianas y dejó inéditos, entre otros trabajos, una *Historia general de Chelva e Importancia militar de Chelva durante las guerras civiles de España en el siglo XIX*; nombrado en 1909 académico de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia de la que llegaría a ser consiliario 1º, la vacante causada por su fallecimiento fue ocupada por Don Felipe Mª Garín Ortiz de Taranco. Doña Natividad Domínguez por su parte, segunda esposa de Don Gil Roger, nació en Madrid en 1888 y falleció en Valencia en 1932. Prestigiosa pedagoga formada en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer vinculada a la Institución Libre de Enseñanza, ejerció la docencia en Valencia en donde fue directora del Colegio Nacional “Cervantes”, presidenta de la Federación de Maestros de Levante y de la Junta Valenciana de Colonias Escolares. Prolífica escritora, colaboró en revistas de su especialidad y en diarios como *La Nación*, *La Voz de Valencia* y *Las Provincias*; entre 1927 y 1930 formó parte de la Asamblea Nacional.
- ²⁷ Así se hace constar en anotación autógrafa de Don Leandro de Saralegui al dorso de la fotografía de Sanchis, catalogada con el número 132 de su archivo fotográfico, obrante, con el resto del legado bibliográfico entregado por su viuda a la Institución “Alfonso el Magnánimo”, en la biblioteca del Museo de Bellas Artes de Valencia.
- ²⁸ SARALEGUI, L. de, en “Prolegómenos de pintura gótico valenciana”, *Valencia Cultural*, XIV, junio 1961, p. 8, apunta lo siguiente: “las tablas que fueron de Don Gil Roger Vázquez, pasando a la colección Byne (Madrid) y luego a Norteamérica”, sin más especificación.

“En *Museum* (núm. 8, vol. VII) aludía a unas tablas de D. Gil Roger Vázquez (Valencia), reproduciendo sólo una que adquirió el Sr. A. Bine (Madrid) y sería titular, teniendo por lateral otra con Ascensión, Resurrección y Pentecostés. Las he situado en torno al arte derivado de los Serra, no sin apuntar aroma de valencianía. La Virgen, de manto con pájaros afrontados sobre un ramizo y la composición del Calvario con jinetes entre revuelto gentío, hacen pensar en Cataluña, donde tuvo muchos adeptos. El San Jaime del Monasterio de Jonqueres (Museo Dioc. Barcelona) y el retablo de San Bartolomé de la Catedral de Tarragona (Capilla Santa Filomena), pudieran servir de fitas a las tablas discutidas en su relación con la escuela de los Serra. Sin embargo, al encontrar en Valencia otras dos (fragmentos de Natividad y Epifanía) que tengo por de la misma mano; el comprobar al revisarlas fonética valenciana; los profetas escultóricos del trono de María, como en la Madona Dupont, por más que no faltan ni en Cataluña ni en Italia (de Nicolo di Pietro a Octaviano Nelli, Paolo da Brescia...) por ser exponente gótico internacional; su taraceado, quizá reminiscencia del intarciato itálico, no raro en ultra Ebro, pero recordador del mudejarismo tan abundante desde el Maestro de Villahermosa, hasta Jacomart-Rexach y discípulos; y la referencia -¡insegura!- de ser oriundas de Chelva, me hacen vacilantemente reinsistir en incluirlas entre lo valenciano del tiempo de Nicolau, por completo ajeno al influjo de su estilo. Vacilando, dije, porque aun cuando no lo creo, tampoco me sorprendería si al fin de cuentas resultaran italianas. Hay muchos tópicos de taller, que por igual se hallan en los de Italia y España. Mientras más avanza el siglo XV (hasta su segunda mitad), no es aquí tan frecuente como allí, poner extenso cortejo regio a la Epifanía. Situar los personajes con sólo visibles sus cabezas por entre cortaduras del terreno, lo vemos

en el retablo Sableda-Besaldú (San Vicente sobre parrilla y en el muladar; en el de Dom Bonifacio Ferrer; Dello Delli en la Catedral vieja de Salamanca y en otros italianizantes, porque proviene de Italia.[...]”²⁹

Concluye Saralegui tan ponderada referencia el poder servir de abracadabra -son sus palabras- el blasoncito que su escritadora ojeada no dejó en reparar, un pequeño escudo visible efectivamente en la zona de la izquierda del panel lateral enteramente conservado. No atreviéndose a identificarlo (sin duda tras solicitar el precavido asesoramiento del experto heraldista y académico de San Carlos como él Don José Caruana, barón de San Petrillo), por aparecer muy borroso en la fotografía, propongo como hipótesis (pues quiero distinguir en dicho escudo unos trazos verticales sobre un fondo más claro) tratarse de las armas del propio En Pere Lladró de Vilanova, las mismas usadas por la realeza aragonesa, esto es, *els pals vermells en camp d’or*, a él concedidas, según ya se ha indicado, por merced del rey Alfons *el Benigne*. El que figure además en los dos compartimentos centrales de la predela (emparejamiento inusual en el banco de los retablos valencianos) temas tan sugerentes como la escena concreta de San Francisco de Asís recibiendo los estigmas (exponente palmario de una selectiva devoción al *Povorello*) o la del legendario tema de San Jorge ecuestre liberando a la cautiva princesa (tan propia de un retablo encargado por un noble caballero perteneciente al *Braç Militar* colocado bajo el patrocinio del legendario mártir de Capadocia) son detalles reveladores que parecen apuntalar la propuesta hipótesis.

Tras un paréntesis de más de tres décadas (el artículo de L. de Saralegui aparece firmado el 20 de septiembre de 1941), el retablo fue nuevamente objeto de riguroso análisis por parte de Silvia Llonch Pausas en su tesis de licenciatura dirigida por el Dr. Ainaud de Lasarte, leída en

²⁹ Segunda entrega de su extenso y fundamental artículo “Pedro Nicolau. II.- Sus obras”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, número (doble) del primer y segundo trimestre de 1942, pp. 150-152. El artículo de la revista *Museum* al que se refiere al principio (1927, pp. 275-290) lleva por título “En torno a los Serra”.

³⁰ Un extracto de la misma aparece como monográfico del volumen XVIII, años 1967-1968, de la revista *Anales y boletín de los Museos de Arte de Barcelona*.



Fig. 3.- Fachada sur del antiguo alcázar y palacio señorial. Detrás, cúpula y campanario de la iglesia arciprestal.
Fotografía Julián Zaballos.

la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona el 22 de junio de 1973.³⁰ En dicho trabajo su autora señala que los moldurados marcos que separaban y decoraban cada una de las escenas representadas han desaparecido, pero que por la marca debían ser rectangulares, lobulados en su parte interior y tal vez con las enjutas decoradas. Asegurando que pudiera ser obra de un artista italiano y que el material empleado no es madera de pino, la única utilizada en Valencia durante este periodo, sugiere que el retablo “fue realizado

por encargo o simplemente comprado y posteriormente se le pudieron añadir los escudos”.³¹ Esto último me parece menos probable; la complejidad con que está tratado el tema de la *Crucifixión*, la literalidad del pasaje de *San Francisco recibiendo los estigmas*, en el que no falta la presencia del hermano Leon, las avejillas mencionadas a su llegada al monte Alverna, todo tan en conformidad con lo relatado en *Las Florecillas* o en las biografías del santo escritas por Tomás de Celano y San Buenaventura, la misma incorporación, tan usual en la pintura valenciana a

³¹ *Ibidem*, 38.

³² Prueba el arraigo de la devoción en Valencia a los Siete Gozos de la Virgen o *Septem Gaudia Spiritualia* (Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción o Dormición) el que ya en 1378 el jurista Martí de Torres fundara en la catedral una capilla con esta advocación mariana, muy propagada por los franciscanos en la Corona de Aragón desde que la difundiera Ramón Llull; por su parte Fray Francesc Eiximenis, luego de encarecer el rezo de cuatro *avemarías* por las cuatro dignidades de la Virgen recomienda también: *E dir-li la sua sancta vida qui foren LXII anys o lo “canticum graduum”, per los XV granos del Temple, o los VII Goigs a la sua corona qu fou de XII esteles*. En honor de tal práctica piadosa, años después, el obispo N^o Alfons de Borja, futuro Calixto

partir de esta y otras pinturas coetáneas, de los *Siete Gozos de la Virgen*,³² permiten pensar, antes que en intervenciones oportunistas o en la existencia de una temática ajena a los propósitos del comprador o comitente, en la participación de un mentor dispuesto a aconsejar a En Pere Lladró de Vilanova de cara a la elaboración de un coherente programa iconográfico predeterminado de antemano.

Un hipotético aunque verosímil nombre que pudiera barajarse para este no menor cometido es el del franciscano y eximio polígrafo Fray Francesc Eiximenis, de quien ya supuso C. Llanes Domingo que *és possible relacionar Eiximenis entre un dels mentors de la iconografia del primer internacional (y del italogótico, añadido por mi parte), tan per la seua vinculació a la cort com per la seua relació amb Avinyó*.³³ Genérica vinculación

y relación que, en el caso que nos ocupa, adquiere un significativo carácter concreto: Fray Francesc Eiximenis intervino directamente en la fundación del convento de Chelva como piedra angular del movimiento de la Observancia en la Provincia de Aragón.³⁴ Y ello con el beneplácito del obispo de Segorbe Ènec de Vallterra y, lo que es más importante, con el refrendo jurídico-espiritual del papa Clemente VII y el apoyo material del cardenal legado Don Pedro de Luna, elevado al solio pontificio muy poco después, concretamente en 1394.³⁵ Lo que pone de manifiesto, de otra parte, frente a la pasada neutralidad o indiferencia de Pere IV y de su entorno cortesano, la decisiva apuesta de Joan I y de su círculo íntimo, al que no era ajeno el vizconde de Chelva, a favor de los papas de Avignon, que, a partir de entonces, contarían

III, instituiría en el Sínodo celebrado en 1432 el canto de los tradicionales *Set Goigs* o *Gaudes* (una de las más populares *cobles* se atribuyen al mismo San Vicente Ferrer) después de la antifona de la Salve Regina que se cantaba todos los sábados en la seo valentina y que todavía se siguen cantando en las vísperas de la Asunción y de la Inmaculada; en antiguos misales valentinos se incluyen las preces de las misas votivas (con oficio propio para cada *Goig*) celebradas en sucesivos días correlativos; para otros datos al respecto, vid. SAMPER EMBIZ, V. “Un retablo de la Virgen y algunas consideraciones sobre los Siete Gozos”, artículo publicado en el n° LXXIV de esta misma revista. Retablos muy representativos de los Gozos de la Virgen, posteriores a éste de Chelva, son, entre otros, el retablo de la Virgen (carente de la tabla central) conservado en la iglesia parroquial de Collado de Alpuente (menos dos tablas que fueron a parar al Museo de Zaragoza y otra tres en paradero desconocido sobre temas de la Pasión correspondientes las cinco a la predela y atribuidas a Starnina), conectable estilísticamente con el otro retablo procedente de Chelva, relacionado más adelante en este mismo artículo; el retablo del Museo de Bellas Artes de Bilbao pintado acaso para la cartuja de Valldecris y el procedente de la iglesia parroquial de Sarrión (perdida la tabla central durante la guerra civil), desde 1986 en el Museo de Bellas Artes de Valencia, los dos de Pere Nicolau; el de la antigua colección barcelonesa de R. Bosch Catarineu, atribuido por L. de Saralegui a Pere Nicolau en colaboración con Marçal de Sas o un discípulo suyo; el desaparecido en igual periodo de la parroquial de Albentosa, atribuible a Gonçal Peris; el de la icalizada colección Muñoz de Barcelona, también de Gonçal Peris; el retablo procedente de Santa Cruz de Moya que dí a conocer en el n° XLVIII de *Archivo de Arte Valenciano* correspondiente a 1977, atribuible al mismo Gonçal Peris, actualmente conservado en el Palacio Episcopal de Cuenca, como también el del Museum Art de Kansas, procedente de Puerto Mingalvo; otro, también incompleto, disperso en varias colecciones particulares, cuyo autor debe situarse en el entorno del autor del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia, lo propio que las tablas de las dos calles laterales de otro descabalado retablo de los Siete Gozos vendidas a varios coleccionistas, o el ya más tardío, y de dimensiones considerables, procedente de una ermita de La Pobra Llarga y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, etc., subsistiendo de otros retablos de esta tan valenciana iconografía, adscribibles asimismo al estilo gótico internacional, tan sólo la tabla central con la Virgen y el Niño entronizada, generalmente entre ángeles músicos, *madonnas* de una refinada elegancia e idealizada expresión en contraste con las más desenvueltas del Niño y de los ángeles (la terminación por Fray Francesc Eiximenis del *Llibre dels àngels* en 1392 debió constituir una revitalización de estos acompañamientos angélicos), caso de la tabla de la Virgen con el Niño y ángeles músicos del Museo del Louvre procedente de un retablo de la catedral de Burgo de Osma, la de una colección de Baltimore y la de otra colección particular ambas publicadas por L. de Saralegui, la de la antigua colección Gualino en Turín, la perteneciente al Museo of Fine Arts de Boston o la del desaparecido retablo de Jérica, obras las dos últimas atribuidas a Jaume Mateu, etc.

33 En *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*, Valencia, 2014, p. 118.

34 PERARNAU I ESPELT, J. “Documents i precisions entorn de Francesc Eiximenis (c. 1330-1409)”, *Arxiu de textos catalans antics*, n° 4, 1985, pp. 191-215.

35 La bula autorizando el establecimiento de la Observancia por parte de los minoritas en estas tierras se encuentra en *BF VII*, 285; un resumen de la misma, en forma de regesta, en Conrad Eubel, *Die avignonesische Obediens der Mendikanten-Orden*, Paderborn, 1900, 74, n° 6°4. El documento por el cual Fray Ramón Esperandéu, procurador del eremitorio de la Vall de Xelva (sic), confiesa haber recibido de Gil Sánchez de Montalbán, en tanto que procurador y por mandato del cardenal Pedro de Luna, doce florines de oro de Aragón, que el citado cardenal había concedido a aquella comunidad a ruegos del propio Fray Francesc Eiximenis (documento íntegramente

con la escogida e influyente adhesión, siquiera reducida a un minúsculo ámbito geográfico, de los franciscanos observantes de la Corona de Aragón con la ferviente comunidad de Chelva al frente de todos ellos.³⁶

Más recientemente, J. Gómez Frechina, en el catálogo de la exposición *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia entre el 27 de octubre de 2005 y el 8 de enero de 2006 y sobre la que compartió dirección científica y autoría de los textos con F. Benito Doménech,³⁷ en la ficha correspondiente reitera la probable procedencia italiana del retablo al subrayar rasgos que avalan dicho origen como son la separación en gabletes de la Anunciación, la disposición de las azucenas en la mano del arcángel, la complejidad de la escena de la Crucifixión donde no faltan soldados ecuestres, el nexos del espacio entre la Virgen con el Niño (desplegando una filacteria con el texto “Ego sum lux...”) y las dos escenas inferiores -las relativas a San Francisco y a San

Jorge- por la visión idealizada de la naturaleza que en ellas se muestra, inexistente en el medio valenciano hasta años después. Destaca también el fino trabajo de burilado de los áureos nimbos así como la refinada ornamentación en taracea del elaborado sitial o trono celeste, cuyos brazos se rematan con columnillas entorchadas con capiteles de hojas de acanto sobre los que sobresale la talla de sendas figuritas decorativas de dos ancianos en tanto el cimacio del respaldo se prolonga hacia abajo con dos pinjantes adosados a los cuales se perciben otras dos figurillas doradas como el resto, etc.³⁸

El que este retablo hubiera pertenecido al ya citado Don Gil Roger Vázquez, notable abogado y político, y que su padre, el acaudalado Don Gil Roger Duval,³⁹ adquiriera en 1861 el palacio señorial,⁴⁰ refuerzan la hipótesis de que procediera de allí, de la capilla u oratorio que el propio primer vizconde habilitó en el antiguo alcázar almohade. (Fig. 4 y 5), Consta desde luego que una capilla privada estaba situada en la parte trasera del tramo donde con posterior-

transcrito por J. Perarnau en art. citado *supra*), se conserva en el Archivo de la Catedral de Barcelona, sección Cisma de Occidente, doc. papel nº 120.

- ³⁶ Lo explica J. Perarnau en artículo citado *supra* mediante estas clarificadoras palabras: “Tant la cobertura jurídica como l’ajut econòmic tenien un clar objectiu o almenys repercusió política en les lluites d’obediències del Cisma d’Occident: assegurar per a l’obediència avinyonesa uns grups molt qualificats que, en general, tendien a ésser partidaris del papa de Roma, Urbà IV; més encara, podem observar que l’Observança franciscana que sorgí entorn de València en les darreres dècades del segle XIV i en les primeres del XV -Xelva, Sancti Spiritu, Sant Blai de Sogorb- presenta ben visibles de trets especials, unitàriament explicables: l’obediència avinyonesa i la protecció tant de Francesc Eiximenis com de Pedro de Luna-Benet XIII”.
- ³⁷ Se celebró también en la sala de exposiciones Caja Duero de Salamanca del 9 de febrero al 19 de marzo de 2006.
- ³⁸ J. G. F., “Anónimo (Fines del siglo XIV-Principios del siglo XV. *Virgen con el Niño*. Temple sobre tabla, 195 x 55 cm. Murcia. Colección particular”, *ibidem*, 2005, pp. 32-35. Esta tabla de la *Virgen con el Niño* viene comentada por el citado Gómez Frechina y reproducida a color asimismo en la página 21 del no menos espléndido catálogo de la exposición *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI – L’impronta florentina e fiamminga a Valencia. Pintura del XIV al XVI secolo*, celebrada en el Palazzo Medici Riccardi de Florencia del 3 del marzo al 24 de abril de 2007.
- ³⁹ Nacido en Chelva en 1823 y fallecido en Cuenca en 1907, destacó como hombre de negocios, primero en el sector de la arriería y del textil, luego en el maderero, llegando a controlar casi todo este mercado al abrir almacenes en Madrid, Toledo, La Roza, Cuenca, Aranjuez y Valencia y ser concesionario del ferrocarril Valencia-Cuenca. Afiliado a la Milicia Nacional y al partido progresista, como hombre de confianza del general Prim dirigió algunos de sus negocios industriales en Andalucía; tras el asesinato del general, se integró en el partido constitucional y en el liberal-progresista, colaborando estrechamente con Sagasta. En 1871 fue elegido diputado a Cortes por el distrito de Chelva, ejerciendo el cargo de gobernador civil en 1874 y el de senador también por la provincia de Valencia en 1881, 1886, 1893 y 1894.
- ⁴⁰ Don Manuel Azlor de Aragón y Fernández de Córdoba (1824-1882), XII conde Sinarcas, lo vendió por la cantidad de 75.000 reales de vellón. El mismo año de 1861, el citado Don Gil Roger Duval dividiría el grandioso edificio señorial en dos, vendiendo la parte de levante a Don Juan Sánchez López por la cantidad de 42.000 reales, y la poniente al notario de Chelva Don Salvador Clavel por la cantidad de 33.000 reales, resarcándose de este modo de los 75.000 reales abonados al citado Don Manuel Azlor (datos extraídos del libro de J. Torralba Rull *Las Casas Consistoriales de Chelva*, Valencia, 2003); entre ambas casas se reservó un solar cuadrado, con fachada a la plaza y atravesado por la muralla del castillo, destinado para edificar la nueva Casa Consistorial. Muchos de los objetos muebles

ridad a 1840 fueron construidas las cárceles del partido, siendo reconvertida por entonces como sala de audiencias del Juzgado de Instrucción; esta capilla y las antiguas cárceles fueron derribada en 1955.⁴¹ Otra hipótesis, aunque menos convincente, es que el retablo se encargara para el convento de Chelva y que hubiera ido a parar a estancia del citado palacio señorial antes incluso de producirse la expulsión de los frailes en 1835 y consecuente desvalijamiento y expolio, la “vergonzante y vergonzosa desamortización”, en palabras del propio Saralegui.⁴² Una destinación ésa que dicho investigador apuntó dubitativamente, ¡siempre tan prudente éll!, respecto al otro retablo objeto de nuestro interés -el de la *Virgen de la Leche*, desde 1956 en el Museo Nacional d’Art de Catalunya (nº de catálogo 064027-CIT)-, y que el sagaz crítico tampoco dejó de relacionar con nuestro vizconde, al anotar:

“No sé si en su origen sería de los franciscanos observantes de Chelva, muy protegidos por D. Pedro de Vilanova, a favor de quien instituyó Juan I en 1390 el vizcondado de Vilanova y Chelva. Fue quien los sacó de las ermitas, edificándoles convento en las afueras de la villa. No le vendría mal una fecha próxima, poco posterior, armónica con el mandato que desde Valencia hizo el propio monarca el 2 de febrero de 1394 sobre la celebración en sus Estados de anua fiesta en honor de la Inmaculada”.⁴³

Completan la tabla central, dedicada efectivamente a una temprana representación de la *Virgen de la Leche*,⁴⁴ amamantando al Niño y sentada sobre un sitial que recuerda vagamente el famoso trono del rey En Martí conservado en la catedral de Barcelona, las figuras estantes de

de interés histórico-artístico, azulejos, etc. debió heredarlos Don Gil Roger Vázquez, siendo extraño que, dada su condición de académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, acabara enajenándolos en lugar de cederlos al Museo de San Carlos, denominación histórica preferible a la extemporáneamente adventicia de San Pío V (como la antigua de Museo del Carmen), o a la propia villa de Chelva.

- ⁴¹ J. Torralba Rull, en obra citada *supra*, 2004, p. 23, sitúa esta capilla “en la parte trasera de las antiguas cárceles, sobre el barrio de la Petrosa, en lo que hoy es un solar que hay en la esquina sureste de la plaza”. Muy transformado en la actualidad lo que resta del antiguo alcázar almohade y palacio señorial, como son sus murallas, torreón y otras dependencias en fase actualmente de repristinación, además de integrarse en parte de su solar la actual Casa Consistorial, el moderno -¡y horrendo!- edificio del Hogar del Jubilado, una finca de vecindad conocida como casa de los Alcalá (donde subsisten interesantísimos elementos del patio renacentista con galería de hermosos arcos actualmente tabicados) o la antigua posada del Rincón, recientes investigaciones han determinado que en planta primera del tramo oeste se hallaba ubicado, sobre otra inferior con dos sólidos arcos de sustentación, el primitivo templo parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles, construcción con la característica configuración de las iglesias “de Reconquista”, formada en este caso por una nave dividida en tres tramos mediante arcos apuntados, apoyo, en origen, de estructura lignaria a doble vertiente sobre la que apeaba el tejado; pérdida esa función de iglesia parroquial, a principios del siglo XV debió convertirse dicho espacio en sala de honor del palacio, construyéndose la bóveda aristada, de ladrillo tabicado o de rosca, enlucida de yeso o enjarrada (como las del claustro gótico de Porta Coeli o las existentes en los exmonasterios de San Jerónimo de Cotalba, Corpus Christi de Llutxent o Santa Cruz de Llombai), además del forjado de nueva y elevada estancia desde la que resulta visible la parte superior de los aguzados arcos de la desacralizada iglesia uninave, a la que posteriormente se adosaron otras dos naves más estrechas y de menor altura de las que subsisten sus respectivas bóvedas de mampostería, dividida cada una por tres arcos de piedra.
- ⁴² No figura (tampoco el otro retablo) en el inventario obrante en el Archivo del Reino de los escasos bienes muebles e inmuebles del convento elaborado en la citada fecha de 1835 por el recaudador comisionado por el gobierno Tadeo Bonilla y el alcalde de Chelva, en presencia del padre guardián, una actuación que venía a repetir los procedimientos de las anteriores desamortizaciones de 1812 y 1820 con su cortejo de inícuo desahucio, confiscaciones y expolios.
- ⁴³ En “La pintura valenciana medieval. Fuentes del influjo catalán en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, XXI, enero-diciembre 1935, pp. 36-37.
- ⁴⁴ La *Panagia Galaktrophousa* (Virgen nodriza o *Mare de Déu de la Llet*), el tipo iconográfico más antiguo de todos, es, junto a la *Panagia Eleousa* o *Glykophilousa* (la Virgen acariciada por el Niño) y a la *Panagia Strastnaia* (Virgen de los Dolores), una de las tres variantes iconográficas de la Virgen de la Ternura. El culto a la advocación de la Virgen Deípara, representada en este otro retablo, se introdujo tempranamente por tierras valencianas a través, sin duda, de iconos importados de Italia. Entre los ejemplares más antiguos conservados, además del retablo de Chelva y el de la Virgen de la Leche entre ángeles músicos y de los Siete Gozos de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río, han de citarse la tabla de la Virgen de la Leche conservada hasta 1936 en la iglesia del Salvador de Valencia, la



Fig. 4.- Fortificación almohade (siglo XII) donde, en planta superior, se construyó la primitiva iglesia parroquial (siglo XIII), reconvertida después en dos estancias superpuestas, la inferior posible sala de honor del palacio señorial (siglo XV). A la izquierda, adición arquitectónica del siglo XIX. Fotografía Juan F. Díaz Egío.



Fig. 5.- Arquerías y ventanales renacentistas del palacio señorial. Fotografía Julián Zaballos

Santa Bárbara y Santa Lucía, con los respectivos atributos iconográficos y portando las palmas del martirio, como asistiendo a esa nutricia acción maternal en la que María pone su máxima contribución a la obra redentora del divino Infante, confiriendo al conjunto una suerte de *sacra conversazione* tan usual en la pintura italiana, en detrimento del acompañamiento angélico habitual en las representaciones de la *Madonna* en la retabística valenciana; la presencia de la santa siracusana puede evocar de otra parte la estancia de En Pere Lladró de Vilanova en la isla de Sicilia. Las dos tablas laterales, de menores dimensiones, muestran, también sobre fondos áureos y con el suelo formado por baldosas con decoración geométrica policromada, las figuras de un santo anciano de luenga barba, portando báculo y un libro, y de una santa fémina con toca monjil, libro y rosario en cada una de

las manos,⁴⁵ figuras que, como las citadas dos santas, evocan, por la gravedad y elegancia que muestran al recoger los rozagantes mantos de rítmicos plegados, el estilo de Paolo di Giovanni Frei. En la tabla central del ático viene representada, como es habitual, la escena del Calvario, en este caso con el preceptivo acompañamiento al completo (diez figuras en total, cinco de ellas obviamente nimbadas, además de las de Cristo y la Virgen) y, a los flancos de este panel, sendas tablas de menores dimensiones con las figuras del arcángel San Gabriel con las alas oceladas y la usual filacteria con el texto de *Lc* 1, 28, y de la Virgen, arrodillada con los brazos cruzados sobre un reclinatorio en el que no falta el habitual libro de preces abierto, fraccionada escena a la que confiere unidad el zócalo amosaicado de la estancia. (Fig. 6).

del Museo de la catedral de Valencia procedente de la ermita de Penella en Cocentaina, la de la iglesia de la ermita de Santa Catalina de Torroella de Montgrí que pasó a la colección F. Godia de Barcelona, la del santuario de Nuestra Señora de Tobed conservada en la colección Román Vicente de Zaragoza, o la de Albaracín, existente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, obras todas ellas atribuidas asimismo al Maestro de Villahermosa, identificado por A. José i Pitarch con el pintor Llorenç Saragossa, si bien esta propuesta sigue siendo objeto de debate. Por cronología y estilo el retablo de la Virgen de la Leche de Chelva conecta también con la bellísima tabla de la Virgen de la Leche entre San Benito y San Bernardo, acompañada de ángeles músicos, que procedente de la abadía de Santa María de Benifassá se conserva en el Museo del Prado y ha sido atribuida por el citado investigador al pintor morellano Guillem Ferrer, a quien por cierto R. Rodríguez Culebras identifica con el Maestro de Villahermosa. *Las Labors de la beneyta V. Maria, Mare de Déu*, incluidas en un códice valenciano de los siglos XIV o XV, invocaban de este modo a la Virgen de la Leche: *Vos haveu nodrit lo Rey Omnipotent / Vulla vos inclinar davant ell humilment / E mostrali los pits ab qui tan dolsament / Vos la veu alleytat en lo mon castament / E pregaulo per nos que es do ajudament*.

- 45 La característica tau bordada sobre el amplio manto que envuelve la figura del santo, el cerdillo rampante en el suelo a la izquierda (pero sin la campanilla apotropaica ni la llama evocadora del *ignis sacer*), el báculo abacial y el libro (aludiendo no al de una regla que jamás escribió sino a las *consuetudines* quizá de los Padres del Desierto de entre los que él fue uno de los primeros en retirarse a las soledades del yermo) apunta identificar ese anciano con San Antonio Abad (al respecto vid. SARALEGUI, L. “En torno a los atributos de San Antón”, *Valencia Cultural*, nº 24, agosto 1962, p. 4), aunque bien pudiera tratarse de un San Joaquín transfigurado por repintes posteriores (transformando el cayado en báculo abacial y la tórtola en el libro) de resultar la figura femenina con la que forma *pendat* una Santa Ana (¿sugiriendo en tal caso tratarse el libro que ostenta del salterio con que enseñó a leer a la Virgen?), asociación la de los padres de la Virgen más frecuente sin embargo cuando a ésta se la caracteriza como a una niña, presente también, como en el retablo de Chelva, en el del convento de Santa Clara de Palma de Mallorca atribuido a Pere Trenchs. Menos plausible resulta identificar aquella figura femenina con Santa Clara según consta en la ficha catalográfica del Museu d'Art de Catalunya (¿se ha practicado un análisis espectrográfico mediante lámpara de luz ultravioleta o con aparato de difracción de rayos X?) y aún más incierto me parece el que represente esta figura monjil a Santa Catalina de Siena como yo mismo erradamente propuse en el artículo “El patrimonio pictórico antiguo de la comarca de la Serranía”, publicado en el nº 10, 2º trimestre 1986, de *La Serranía. Revista comarcal de informació y cultura*. En todo caso, esa amplia sarta de granos coralíneos, que a modo de collar, desciende desde el cuello y va desgranando con los dedos pulgar e índice, sugeriría no el rosario dominicano sino más bien el empleado en la “corona” franciscana o rosario de los Siete Gozos de la Virgen, una devoción difundida por San Buenaventura, el Beato Cherubin de Spoleto, San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, el cual utiliza un collar de setenta y seis cuentas para guiar el rezo de setenta y dos *avemarías* con la meditación de los siete principales gozos o alegrías experimentados por la Virgen a lo largo de los 72 años que, según la tradición, duró su peregrinación por este mundo, además de otras cinco cuentas o granos para guiar la recitación de las cinco oraciones finales, cuentas pendientes en este caso de un colgante entrelazado mediante una medalla con el resto del collar y un crucifijo en el extremo; entre cada decena, un grano de mayor diámetro determina, como en el rosario dominicano, el rezo de los correspondientes *paternóster*. De otro lado el emparejamiento aparentemente arbitrario de San Antonio Abad y de la presunta Santa Clara de Asís (presente también en otro retablo coetáneo de atribución incierta conservado en la Sociedad Arqueológica Luliana de Palma de Mallorca donde el mo-



Fig. 6.- Retablo de la Virgen de la Leche. Atribuido al Maestro de Villahermosa, a Francesc Serra II o a Llorenç Saragossa. Finales del siglo XIV. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Fotografía del Museo.

Publicado por primera vez este retablo, adscrito asimismo al estilo italogótico,⁴⁶ en el lujoso catálogo de la colección de Don Matías Muntadas, conde de Santa María de Sans, en él se hace constar a pié de foto lo siguiente: “Nº 30. Alto 2,07 x 1,88 m. ancho. *Altar completo* en tabla; representa la *Virgen de la Leche*. Escuela valenciana; influencia del arte de Pedro de Serra. Fines del siglo XIV”.⁴⁷ El eminente hispanófilo e historiador del arte Ch. R. Post, en el volumen IV, pp. 569 y 570, publicado en 1933, de su monumental *A History of Spanish Painting* (Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts) lo reproduce de nuevo, atribuyéndolo al Maestro de Villahermosa o a un muy próximo imitador suyo, sin decidirse a una categórica adjudicación porque, según él, falta el característico alargamiento de las figuras en la *Crucifixión*, “The delineation -son sus palabras- of the heads and bodies throughout the altarpiece largely corresponds to the manner of the Villahermosa master, but one of the factors that stands in the way of a categorical attribution to him is that this characteristic elongation of the stature is absent from the *Crucifixión*”. Criterio que rear-guye el propio L. de Saralegui al estimar que la *Virgen de la Leche* es una réplica de la del retablo mariano de la iglesia parroquial de Villahermosa del Río, encontrando notables afinidades también entre la presunta Santa Clara y la profetisa Ana de dicho retablo o entre las figuras de San-

ta Bárbara y Santa Lucía del retablo de Chelva, suficientemente citado y las de las Marías del *Calvario* del retablo de la Eucaristía del mismo Maestro de Villahermosa existente asimismo en la iglesia de esta localidad de la comarca del *Alt Millars*, afinidades que detecta igualmente en el labrado del oro, tipología de los solados (a base de losetillas de estuco y azulejos), zócalos, ornamentaria textil y otros pormenores.⁴⁸

Revisitado este retablo por S. Llonch Pausas, esta investigadora lo incluye en el grupo de obras más evolucionadas y tardías del Maestro de Villahermosa -los de la Eucaristía, de la Virgen de la Leche y de los santos Lorenzo y Esteban, los tres conservados en la iglesia parroquial de Villahermosa del Río, además de tres tablas de un retablo del Juicio Final allí mismo ubicadas- dando nuevos argumentos para sacar del anonimato a este pintor y ratificar su identificación, propuesta por J. Ainaud y J. Gudiol años antes, con el pintor catalán Francesc Serra II; su presencia documentada en Valencia en 1372 explicaría la irradiación de fórmulas empleadas por su tío Pere Serra o por el mismo Ramón Destorrents. Una identificación sin embargo que, tras las investigaciones de A. José i Pitarch, ha quedado cuestionada al reemplazar este nombre de Francesc II por el del pintor Llorenç Saragossa, pintor cuya prolífica actividad en Valencia aparece documentada entre 1374 y 1406, y ello al invocar José i Pitarch, como fun-

delo iconográfico de Santa Clara resulta indubitable), que tan sólo comparten entre sí la condición de santos sanadores -San Antón al ser invocado por las víctimas del ergotismo, “mal dels ardents”, o de las dolencias que cursan con la temida gangrena, además de para preservar a los animales de cualquier morbo, Santa Clara por su condición de auxiliadora en las enfermedades de la vista (como Santa Lucía, y ello en íntima relación con el significado de sus respectivos nombres)-, pudiera referirse a particular devoción del comitente o a la congruencia que supone presentar, en un mismo retablo dedicado a la encarnación, lactancia, pasión y muerte de Cristo, a San Antón como referente insigne de la vida eremítica ocasionalmente practicada por los franciscanos observantes de Chelva, y a Santa Clara, la fundadora de las monjas franciscanas, secuaz fiel y compatriota del santo de Asís. Pero téngase en cuenta que el detalle de no corresponder los colores de la túnica y del manto rozagante con el del hábito de las clarisas franciscanas lo aleja de la bien reconocible religiosa que aparece en el retablo de Santa Clara y Santa Eulalia del Museo Catedralicio de Segorbe, en estilo y cronología muy próximo al de Chelva (es obra atribuida al pintor catalán Pere Serra), al figurar aquí Santa Clara con el característico báculo de abadesa y el apropiado libro de la regla por ella estatuido, además del correspondiente hábito pardo ceñido por cordón que deja visible el caído verticalmente con los tres nudos .

46 CATALÁ GORGUES, M. A., “La pintura de estilo gótico lineal y la influencia italo-catalana en Valencia”, *Historia del arte valenciano*, Valencia, II, 1986, pp. 143-181.

47 *La Colección Muntadas*, Barcelona, 1931, p. 13.

48 Artículo citado *supra*, 1935, p. 37.

49 Vid. su relevador artículo “Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, I y II, *D'Art*, Barcelona, 1979 y 1980, pp. 21-50 y 109-119. Donde, entre otras noticias documentales, consta que en 1395, poco después de realizado quizás el retablo

damente de tal propuesta, sólidos argumentos de tipo documental, cronológico y estilístico, aunque no por todos aceptados.⁴⁹ Para dicho investigador el retablo de Chelva formaría parte del grupo de obras que presenta mayor unidad estilística dentro de la considerable producción de Llorenç Saragossa, asociándolo en concreto a las tablas dedicadas a San Lucas existentes en el Museo de Bellas Artes de Valencia, a las del retablo de San Pedro que estuvieron en la colección Wallace Simonsen, al desaparecido retablo de Santa Águeda de Castelnovo así como a los retablos de la Eucaristía, de los santos Esteban y Lorenzo y las tablas del desmembrado retablo del Juicio Final, los tres en Villahermosa del Río.⁵⁰

En todo caso no cabe identificar este retablo de la *Virgen de la Leche* -¿su reconocida impronta sienesa puede obedecer a cierta impregnación del otro retablo de la *Virgen con el Niño y los Siete Gozos* o a miniaturas de libros litúrgicos que pudo adquirir En Pere Lladró durante su estancia en Italia para el convento por él fundado?- con el que presidía la antigua iglesia parroquial situada en planta alta del tramo oeste del alcázar y a la que se accedía mediante una rampa o escalera situada junto a la entrada del mismo; trasladado ese retablo a la ermita de Santa Cruz -el P. Mares lo califica de “pintura muy primorosa aunque tan antigua”-⁵¹ el tal retablo debía estar dedicado

obviamente a Nuestra Señora de los Ángeles, titular única del templo desde la misma fecha de su dedicación. Realizado hacia 1400, en sustitución del primitivo, a expensas del primer vizconde de Chelva, cuyas armas ostentaba, según asegura el propio P. Mares, a más del escudo de la villa, su hechura y estilo no diferiría de retablos marianos del tipo de los de las iglesias parroquiales de Sarrrión, Albentosa, Puerto Mingalvo o Santa Cruz de Moya en los que aparece la *Regina angelorum* o *Madonna angelicata* -“la Verge Maria ab lo Jesús al braç ab sos àngels entorn e ab son cadira”, según suelen prescribir las oportunas capitulaciones- en la tabla central rodeada por los correspondientes paneles con escenas de los Siete Gozos de la Virgen.⁵²

Visto todo lo dicho en relación al incuestionable mecenazgo artístico del primer vizconde de Chelva, en punto a las atribuciones apuntadas y a las propuestas procedencias e hipótesis no dejo de atenerme al cauto criterio de L. de Saralegui expresado en estas palabras suyas: “Enjuiciar sin documentos, sólo por efecto impresionista, suele ser hasta para el más seguro de sí mismo algo así como escribir en el agua”. Pero a la espera de documentos probatorios, hasta ahora no hallados respecto a lo que en este artículo se sugiere como hipótesis o razonable conjetura, sirva también el socorrido y exculpatorio adagio de que *si non è vero, è ben trovato*.

de Chelva, intervino Llorenç Saragossa como testigo en relación al pago del *fuster* que compuso la carpintería de un retablo realizado por dicho pintor para los franciscanos de Morvedre, hermanados con los de Chelva por su común pertenencia a la rama de los observantes. Cuestionan dicha identificación M. Hériard y más recientemente J. Aliaga y Ximo Company en “Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI)”, catálogo de la exposición *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Madrid, 2007, pp. 428-430, en lo que se refiere a esta debatida problemática. Mantienen por su parte el nombre de laboratorio de Maestro de Villahermosa como autor de los retablos de la Eucaristía y el de San Lorenzo y San Esteban, conservados en la iglesia parroquial de esa población castellanense, así como de otras obras afines ya citadas y alguna más, los investigadores F. Ruiz i Quesada y D. Montolío Torán en “De pintura medieval valenciana”, catálogo de la exposición *Espais de Llum. Borriana, Vila-real, Castelló 2008-2009*, Valencia, 2008, pp. 125-135 y 218-231.

- ⁵⁰ *Ibidem*, II, 117. A destacar de otro lado que modelos iconográficos presentes en el retablo de Chelva y otros afines irradian a Mallorca tras la estancia en Valencia durante la penúltima década del siglo XIV del pintor insular Francesc Comes, lo que resulta perceptible no sólo en algunas de sus obras, tal la tabla de la Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos conservada en el Museu Municipal de Pollença y, más aún, en la de igual tema atribuible al Maestro de Monte-Sión de la colección Mateu.
- ⁵¹ En obra citada *supra*, 1681, libro quinto, cap. XXI, p. 219. Tampoco es descartable que este retablo proceda de un altar lateral de dicha antigua iglesia parroquial.
- ⁵² La antinomia ángeles-demonios se expresa también en Chelva, aunque en distinto plano en lo que respecta a estos últimos, no ya de carácter pictórico o plástico, sino de un cierto interés etnográfico, en la denominación inmemorial de *pisadas del diablo* referidas a las cuarenta y tres hendiduras artificiales que jalonan las dos aberturas del excavado túnel del impresionante acueducto romano de la *Piedra Cortada*, otra de tantas alusiones populares a la presencia del maligno y a las que me referí en *Ángeles y demonios en la Comunidad Valenciana. Su proyección socio-cultural y artística*, Valencia, 2013, vol. II, pp. 382-412.